

Данка ЛАЈИЋ МИХАЈЛОВИЋ
Смиљана ЂОРЂЕВИЋ БЕЛИЋ
ГРАМОФОНСКЕ ПЛОЧЕ ГУСЛАРА:
РЕКОНСТРУКЦИЈА ЕПСКЕ
ТРАДИЦИЈЕ У СОЦИЈАЛИСТИЧКОЈ
ЈУГОСЛАВИЈИ

danka.lajic.mihajlovic@gmail.com
smiljana78@yahoo.com

Музиколошки институт САНУ,
Београд

Институт за књижевност и
уметност, Београд

Апстракт: Идеолошка сензитивност епике, тј. особина да више од других фолклорних уметничких израза инкорпорира и рефлектује динамике доминантних идеолошко-политичких дискурса друштва у којима настаје, бива преобликована кроз непосредна извођења и(ли) медијско репрезентовање, чини је и високорепрезентативним примером односа државне (културне) политике и традиционалне културе. Као индикатор односа државне (културне) политике друге половине 20. века, периода обележеног комунизмом и државним социјализмом, према традиционалним вредностима, какво је и певање уз гусле, одабране су грамофонске плоче. Сагледавање ове продукције отвара широку проблематику односа официјелних политика и индивидуалних деловања на различитим позицијама, од саображавања идеолошко-политичким нормама до њихове трансгресије. Као културни производ социјалистичке епохе, грамофонске плоче са певањем уз гусле рефлектују интензивно преговарање између континуитета/очувања и иновирања/модернизације, које је обележило статус традиције у процесима конструисања новог југословенског идентитета. Кроз разматрање неких од аспеката ове продукције (карактеристике извођења, репертоар, визуелно представљање традиције на омотима плоча, политике издавачких кућа) у оквирима културно-политичког, социокултурног, тржишно-економског и технолошко-медијског домена, указано је на дијалогске односе према савремености и њеним официјелним наративима.

Кључне речи: певање уз гусле, епска песма, социјализам, дискографска индустрија, грамофонске плоче, културна политика

Увод

Идеолошка сензитивност епике, тј. особина да више од других фолклорних уметничких израза инкорпорира, па и рефлектује динамике доминантних идеолошко-политичких дискурса друштва у којима настаје, бива преобликована кроз непосредна извођења и(ли) медијско репрезентовање (као текст у књизи, снимак извођења на носачу звука и сл.), чини је и високорепрезентативним примером односа државне (културне) политике и традиционалне културе. Овај аспект епике је у више наврата био предмет научне пажње управо на примерима балканских традиција – епска песма (посебно хроничарска) сагледавана је и као „продужена рука“ естаблишмента, односно средство манипулације (Љубинковић 2000; Џоловић 1993; 1997; Џанић 1998; Bohlman, Petković (eds.) 2011). Проучавања су била

усмерена на различите епохе, посебно је проблематизован статус епских текстова и певања уз гусле у вези са грађанским ратовима на територији бивше Југославије, али су разматрања третмана епике у току Другог светског рата, као и у периоду комунистичке и социјалистичке Југославије, релативно малобројна и углавном парцијалне природе.¹ Анализе карактеристика различитих сфера уметности у овом периоду (в. нпр. Beard, Rasmussen (eds.) 2020) показале су да се ради о комплексној мрежи односа бројних актера у уметничкој продукцији. Ово резултира читавом палетом решења која чине уметничко наслеђе социјализма. Управо ово раздобље може се видети и као веома важно за разумевање трансформација епске традиције у контексту тадашње Југославије. Иако су се у пракси појављивале различите извођачке форме, као парадигматска се издваја певање уз гусле. Појединачна дисциплинарна истраживачка искуства, посебно разматрања институционализације гусларске праксе (Lajić Mihajlović 2016) и продукције текстова у социјалистичком и постсоцијалистичком контексту (Ђорђевић Белић 2016), указала су на потребу здружених, интердисциплинарних проучавања у циљу адекватне интерпретације практичне и симболичке вредности гусларске епике и гусларске праксе уопште за креирање и репрезентовање културних идентитета.

Као индикатор односа државне (културне) политике друге половине 20. века, периода обележеног комунизмом и државним социјализмом, према традиционалним вредностима, какво је и певање уз гусле, одабране су грамофонске плоче. Пре свега, познато је да је дискографска индустрија, уз кинематографску, парадигма успона популарне културе у 20. веку (Chanap 2000: 35). Упркос томе што је развој културних индустрија у Југославији „каснио“ у односу на западноевропске државе, плоче су и на овом подручју имале сличан статус. Тако су оне биле и најважнији облик медијског репрезентовања традиционалне музике као нематеријалне културе. Када је епика у питању, о представљачком аспекту може се говорити као о онтолошком својству жанра с обзиром на доминацију форме солистичког перформанса, односно на иманентну поделу улога учесника у овом виду комуницирања на извођача и аудиторијум. Међутим, непосредан контакт који комуницирање одређује као сложено и мултисензорно (енг. *multisensorial*), а посебно полицентричност праксе, тј. могућност да се на месту епског певача-гуслара нађу и они који су претходно имали улогу слушалаца (сходно везама умећа казивања, слушања и дејствовања у наративним традицијама, в. Liotar 1988: 39), ову традицију суштински одређују као партиципаторски облик музичког живота (уп. Turino 2008). Плоче су,

1 Издвајају се новије студије Данијеле Поповић Николић, усмерене на анализу карактеристика партизанских епских хроника (Поповић Николић 2017; 2019), док је њихов однос према идеолошко-политичкој штампи из доба Другог светског рата детаљно анализиран у Поповић Николић, Божић 2021. Уп. и Трубарац Матић 2018: 121–143.

међутим, партиципаторску музичку праксу конвертовале у медијем посредовано представљање и њено конзумирање. Представљање је кључно детерминисано, са једне стране, самим медијумом – његовим техничко-технолошким карактеристикама и, са друге, политикама издавачких кућа.

Гусларска извођења објављивана су на плочама још у првој половини века.² Међутим, њихов утицај на традицију певања уз гусле и културу уопште није био велики, будући кључно детерминисан сразмерно малим обимом продукције, елитистичким статусом грамофона, (спором) електрификацијом, развојем радиодифузије и мреже радио-пријемника на југословенском подручју тог времена (в. Лајић Михајловић, Ђорђевић Белић 2016). Када су снимци са плоча слушани у групама, у варошким гостионицама, а нарочито у сеоским срединама, са грамофона „на навијање“, комуникациона ситуација донекле је личила на традиционалну колективну рецепцију. Насупрот томе, политичке и привредне промене у новој Југославији, као и укупна утицајност дискографске индустрије у другој половини 20. века и одлике винилских плоча као новог медија³, посебно њихов растући капацитет (на плочама различитих пречника, уп. Gronow, Saunio 1998), продукцију гусларских плоча из социјалистичког периода чини релевантним примером „државног пројекта“.

Сагледавање ове продукције отвара, између осталог, и широку проблематику односа официјелних политика и индивидуалних деловања на различитим позицијама, од саображавања идеолошко-политичким нормама до њихове трансгресије. Из тог спектра биће посебно размотрено питање могућности идеолошког предзначавања културних пракси у односу на корелације (укључујући и конфликте) индивидуалних мотива, метода и циљева који се у датој пракси срећу. Тиме се пажња усмерава на једно од чворишта тумачења традиције епског певања уз гусле – (ре)валоризацију индивидуалног у колективном.

У циљу сагледавања утицаја грамофонских плоча из периода социјализма на гусларску епску традицију, те различитих актера у том процесу, плоче ће бити анализирани као артефакти, од њихових материјалних аспеката до презентованог садржаја. Посматрањем плоча као „текста“ у култури и као „актера“ у традицији, студија ће првенствено бити оријентисана ка сфери анализе медија. У почетној фази истраживања, током прикупљања примарних извора – плоча, суочили смо се са чињеницом да су колекције винилских плоча у архивима истраживачких и високообразовних институција скромне,

2 Реч је о тзв. шепак плочама на 78 обртаја у минути. Више о развоју технологије снимања звука и њене експлоатације у Gronow, Saunio 1998; Morton 2004.

3 „Винил“ је колоквијални израз за материјал од кога су плоче масовније израђиване од половине 20. века, у основи кополимер поливинил хлорида/поливинил ацетата (ПВЦ/ПВА) (в. Bradley (ed.) 2009).

што је последица негирања вредности грамофонских плоча као извора за студије музике⁴. На срећу, корпус примарне грађе уобличен је захваљујући предусретљивости сарадника из редова гуслара и приватних колекционара. Коначно, подаци о изворима ове врсте данас се могу наћи и путем интернета у виду каталога издавача, фотографија омота плоча, налепница са плоча, па и дигиталних преснимака аудио садржаја.

Подукција, пласман на тржиште и рецепција гусларских плоча свакако представљају компомис између политичко-идеолошких и привредно-економских аспеката социјализма као државног система, али и конкретних индивидуалних одлука и деловања у таквом окружењу. У односу на дефинисану тему истраживања, овом приликом посебно су нас интересовали начини превазилажења опозитних виђења епике као деликатног, па и „непожељног наслеђа“ из перспективе идеолога „братства и јединства“, и наслеђа које је потенцијално корисно у односу на ефикасност у формирању култа личности и промоцији идеологије. Зато су за потребе комплексног контекстуализовања плоча као артефаката, поред увида у (културно)историографске, социолошке и антрополошке студије, реализована теренска истраживања – интервјуи са гусларима (при чему су од посебног значаја била сећања гуслара који су снимали плоче) и колекционарима.⁵

Културна политика и традиционална култура у социјалистичкој Југославији

У периоду непосредно након Другог светског рата у Југославији се пропагирало „*da će komunizam biti beskonačan u trajanju i blagostanju*“ (Doknić 2013: 15). Међутим, већ почетком шездесетих година постало је јасно да је потенцијал овог идеолошког концепта истрошен и новим Уставом из 1963. утемељен је социјализам. На социокултурном пољу до тог момента постигнути су тек минимални помаци, чак и у погледу описмењавања становништва.⁶ Креатори

4 Комерцијална издања традиционалне музике задуго нису препознавана као потенцијални извор за етномузиколошка истраживања, али по томе научне стратегије у социјалистичкој Југославији нису сасвим усамљене (уп. Димов 2006). Прелиминарне резултате истраживања гусларских плоча из социјалистичког периода ауторке овог прилога презентовале су на мађународној научној конференцији *Musical Legacies of State Socialism. Revisiting Narratives about Post-World War II Europe* (в. Lajić Mihajlović, Đorđević Belić 2015). Истраживања комерцијалних плоча у међувремену су се на интернационалном нивоу развила у *студије снимљене музике*, а објављени су и значајни резултати проучавања ове врсте у националној етномузикологији (уп. тему броја у часопису *Музикологија* 32/2022).

5 Разговори су вођени методом полуструктурираног интервјуа; забележени су у аудио и видео форматима, а чувају се у архивама Музиколошког института САНУ и Института за књижевност и уметност.

6 У оквиру културне политике коју је прокламовала Комунистичка партија Југосла-

културне политике су постали свесни да је дотадашњем, административно-статистичком, „агитпроповском“ моделу потребна ревизија (више о „агитпроп култури“ у Dimić 1988). До тада је држава, осим контроле над савременим културним стваралаштвом (у духу социјалистичког реализма), имала апсолутну контролу и над ревалоризацијом културног наслеђа (Prnjat 1979: 53). Са социјализмом је дошло, пре свега, до ублажавања идеолошког условљавања. Релативно либерални третман другачијег мишљења и тржишно-привредна конкурентност република допринели су флуидности границе између национализма и подстицане љубави према новој домовини, па су се у толерисаној „сивој зони фолклора“ све чешће могли срести и стари национални симболи (Чалић 2013: 293–294). Осим тога, дошло је до промене начина финансирања културе који прелази у надлежност пословних банака, чиме се преко тзв. „општедржавне својине“ појачава привид децентрализације а повећава удео суфинансирања културе од стране све развијеније индустрије (Doknić 2013: 44). Значајан пораст друштвеног производа по глави становника и увођење радне недеље од четрдесет два сата створили су амбијент у ком је расла потражња за робом „индустрије слободног времена“ (Чалић 2013: 274), односно индустрије забаве. Императив промовисања идеала заједништва, солидарности и аскетизма све више је бивао потискиван конкуренцијом и фетишизмом робе (Исто: 278). Тако, иако опстаје настојање државе да сачува контролу над пољем културе, која је у СФРЈ имала и позицију „мотивационо-интегративног фактора (...) и циља опсежних друштвених промена“ (Коларић, Вукићевић 2018: 1231), развој културне индустрије утиче на повећање значаја захтева тржишне економије за палету културних производа и њихово обликовање.

„Званични ставови“ према традиционалној култури током првих двадесетак година „изградње социјализма“ нису били сасвим кохерентни. Компоненти популизма у идеологији импоновало је фолклорно стваралаштво, нарочито „народне игре“ и „изворна (народна) музика“. То је било и поље на ком су се најлакше могли организовати културно-пропагандни рад и забава народних маса, посебно на селу, који су такође имали и функцију идеолошке индоктринације (Јањетовић 2010: 64)⁷. Са друге стране, сходно прокламованој

вије (КП) као један од важних циљева истицано је „ликвидирање“ неписмености и „културне заосталости“. Следећи Лењинову мисао да је неписмен човек „изван политике“, образовање је организовано у духу пароле „просвета за цео народ“, кроз увођење обавезног основношколског система и описмењавање одраслих на течајевима (више у Bondžić 2010). Ипак, првих година напори на овом плану нису донели значајне резултате, па је према подацима из 1953. у Југославији проценат неписмених био 25,4%, а тек почетком осамдесетих смањен је на испод 10% (према Bondžić 2008).

⁷ У представљање традиције на сцени била су укључивана и гусларска извођења. Према истраживању Наиле Церибашаћ, везаном за простор тадашње СР Хрватске, у сценском репертоару у периоду од 1946. до 1952. ангажованим песмама припадало је 18% од укупних наступа, а међу њима је било и гусларских песама о Титу, НОБ-у,

прогресивној оријентацији, традиција је (у целини или делимично, на нивоу конкретног израза) третирана као нешто што је примитивно, превазиђено, што може опструирати стварање нових вредности (Pavićević 1970: 134; Јањетовић 2010: 65–66; више о оваквом приступу традицији у Shils 1981: 1–3). Коначно, коришћење фолклора је укључивало и опасност од интензивнијег активирања његове етничке / националне конотације. У једном од говора Јосип Броз Тито сугерисао је да „djeci ne treba previše govoriti o prošlosti svoga naroda i raznim veličinama iz te prošlosti“ (Doknić 2013: 172). Сасвим је јасно да епика као традиционални модел социјалног памћења политичке и културне историје није била сасвим прихватљива у таквом контексту. У односу на „нову заједничку историју, нову културу, социјалистичку културу, у којој нема никаквог партикуларизма него постоји јединство мисли и акције“, о каквој је говорио Јосип Броз Тито (према Докнић 2013: 257), посебно проблематични могли су бити слојеви који говоре, на пример, о средњовековној историји. Међутим, већ шездесетих година јасно су се испојили наглашено национални дискурси, и до половине седамдесетих снажно уздрмали југословенство, па је Ј. Б. Тито упозорио да „ако не желимо да нам се јаве озбиљне тешкоће на нашем путу, ми морамо отвореним очима да гледамо на још увијек постојеће проблеме националних односа“ (према Чалић 2013: 297). Како је певање уз гусле било део културног наслеђа са доминантно српским националним предзнаком⁸, привлачило је екстремну пажњу активиста Партије, посебно када се практиковало у јавној сфери.

На прагматичку вредност ове фолклорне форме, у смислу отворености за савремене садржаје, живо су подсећали још актуелан фолклор Народноослободилачке борбе (НОБ-а) и традиција радничког фолклора. Посебно значајни били су хроничарски квалитет епике и ратна искуства везана за њен унитаристички ефекат. Према сећањима композитора Николе Херцигоње, певање уз гусле је коришћено као симбол заједничког (дељеног) колективног идентитета и вид „препоручивања“ партизанских војних формација у новим срединама, а његов персуазивни потенцијал активиран је кроз песме о актуелним догађајима још током рата (Hercigonja, Karaklajić 1962: XII).⁹

Партији и сл. (Seribašić 2003: 204). Формирање јасне представе о уделу певања уз гусле у институционалним и полуинституционалним контекстима у периоду комунистичке и социјалистичке Југославије захтева обимна архивска истраживања, те овом приликом само указујемо на чињеницу да се у избору репертоара водило рачина о заступљености песама о рецентној прошлости, али су извођене и класичне епске песме, посебно оне које су одговарале новом идеолошком контексту (нпр. *Почетак буне против дахија*, *Стари Вујадин* и сл.).

8 Овакав предзнак певање уз гусле стекло је и у европској култури већ у 19. веку кроз рецепцију *Српских народних пјесама* Вука Стефановића Караџића (уп. и Žanić 1998).

9 О истом виду коришћења певања уз гусле у НОБ-у уп. Rodić 2005: 198; о епским пес-

Коначно, познато је да се значајан део идеолошког утицаја на појединце остварује преко афективне сфере, посебно у околностима ниског ступња образованости популације. С обзиром на то да је певање уз гусле део усмене културе, блиске најширим (и неписменим) слојевима југословенске популације, епика је виђена и као „употребљив“ део традиције у чијим је оквирима могуће реализовати спој између наслеђеног, препознатљивог израза и пожељног, идеолошки прихватљивог, савременог садржаја.

Гусларске плоче као културни и тржишни производ социјализма

Искуства у коришћењу медија за трансмисију и презентовање епских песама везана су, пре свега, за штампана издања, посебно за тзв. књиге за народ, које се појављују још у 18. и 19. веку. Међутим, књиге су традиционалну синкретичку експресивност редуковале на графички представљену вербалну компоненту. Практично је тек са технологијом снимања звука и репродуковања снимка отворена могућност комплекснијег, аудитивног репрезентовања гусларског перформанса. С почетка развоја дискографске индустрије су југословенски простори били примарно тржиште на које су пласирани производи нове индустрије (грамофони и плоче), а у периоду између светских ратова покренута је локална продукција.¹⁰ Ако се плоча посматра као продукт трансформисања „сирове музике“, односно ексклузивног/уникатног извођења у шематизовану робу за масовну употребу, а посебно у односу на задуго нерегулисана ауторска и извођачка права (уп. Vukobratović 2022), искуства из међуратног периода наводила су на закључак о сразмерно јефтиним бизнису са малим „улазним инвестирањем“ и потенцијално високим профитом (в. Chanap 2000: 6). Другим речима, плоче су виђене и као (релативно) иновативна културна понуда и као уносна индустријска роба, те је њихова производња у Југославији ревитализована убрзо након Другог светског рата.

Већ 1947. у Загребу је основан *Југотон*, од 1951. почиње предисторија *Предузећа грамофонских плоча Радио-телевизије Београд* (ПГП РТВ), које ће 1959. значајније искорачити на тржиште, а 1962. је у Александровцу основан *Дискос*. Нове дискографске куће осниване су према потребама тржишта и седамдесетих година. У домену народне музике значајан део продукције чинили су снимци тзв. но-

мама у партизанској културно-просветној делатности в. Petranović 1992: 446–455; детаљно о употреби певања уз гусле за промовисање идеологије за време и након Другог светског рата на подручју јужне Србије в. Поповић Николић, Божић 2021.

¹⁰ Поред бројних страних компанија које су издавале плоче југословенских уметника, у међуратном периоду (1926–1937) на југословенским просторима је плоче производила и национална дискографска кућа Едисон Бел Пенкала (Edison Bell Penkala; више у Ceribašić 2021).

вокомпоноване народне музике, док је традиционална музика била маргинализована. Испоставиће се да је епско певање уз гусле, сходно поменутом односу ризичног и пожељног у овом жанру, имало специфичну позицију у дискографској продукцији овог периода.

Индикативно је да се прва социјалистичка плоча са певањем уз гусле појавила тек 1963. године¹¹ и да је експанзија продукције везана за период од седамдесетих година, тј. за доба касног социјализма. Такође, важно је да су све велике и неколико мањих југословенских дискографских кућа тог времена у оквиру својих програма имале и издања певања уз гусле. Укупан обим продукције, који се може проценити као велик у односу на продукцију плоча са традиционалном музиком, сугерише да је постојао позитиван „државни став“ по овом питању: објављено је преко 200 сингл и преко 60 лонг-плеј плоча.¹² Утисак појачава изузетно дуг списак гуслара који су снимали – више од стотину. Коначно, ова је продукција била изузетно респектабилна и судећи по „златним“, „платинастим“ и „дијамантским“ тиражима које су поједина издања достигла.¹³

Ипак, по сећањима гуслара који су снимали плоче, на обим и облик продукције пресудан утицај су имали појединци у менаџментима издавачких кућа, који су у значајној мери самостално селекционисали гусларе и репертоар, контролисали и цензурисали текстове, тј. обликовали и примењивали критеријуме преко којих се продукција саображавала идеолошко-политичкој клими и захтевима тржишта (Магделинић 2016).¹⁴ Ова могућност темељила се на самоуправљању као механизму који се примарно односио на економију и привреду, али се је виђен и као решење које је требало да оснажи јужнословенску солидарност (Николић 2008: 487). Илустративно је у том правцу да је највећи број гусларских плоча објавио *Југотон*, чије је седиште било у Загребу, али да су кључни, судећи према сећањима гуслара који су били активни у домену дискографије у то време, били локални ауторитети *Југотонове* подружнице у Београду, што отвара могућност да се јасније сагледају културне климе и политике републичких центара.

11 Ради се о плочи од 7 инча на 33 о/м (звучни пример [17]).

12 Према каталозима које нам је на коришћење уступио колекционар Добриша Свордан *Југотон* је објавио преко 130 сингл и преко 30 ЛП плоча, ППП РТС 50 сингл и 25 ЛП плоча, а *Диско*с више од 35 сингл и десетак ЛП плоча.

13 У пракси дискографских кућа у СФРЈ, које су следиле принципе РИАА (Recording Industry Association of America) система класификације тиража, ознаку „златна“ добијале су сингл плоче продате у 100.000 примерака, за ЛП плоче овај назив обезбеђивао је тираж од 25.000 продатих примерака, тираж од 50.000 плочу је сврставао у „платинасте“, а 100.000 у „дијамантске“.

14 Како су навели неки од саговорника, посебно важни за издавање гусларских плоча били су уредници и други ауторитети који су певање уз гусле доживљавали као део сопственог културног идентитета, нарочито по линији порекла из гекултурних области за чију традиционалну културу је овај израз карактеристичан (нпр. Магделинић 2016, 002/30.10).

Као тржишни артикал, гусларске плоче су обележене релативно малим улагањем из више разлога. Најпре, ради се о једном извођачу – солисти, чије је снимање једноставнији задатак у односу на снимање ансамбла, и о аматерском музичару коме је престиж који је доносио овакав вид јавног експонирања био важнији од новчаног профита. Потом, реч је о '(музичком) делу' за чији се текст нису плаћале тантијеме када је био „народни“, а аутори нових текстова били су, слично гусларима, примарно мотивисани престижом. Коначно, „аутори музике“ били су сами гуслари, који импровизују у току извођења. Значај који је снимања плоча за гусларе у то време имао одлично илуструју речи гуслара Драшка Магделинића:

Имати у том тренутку, том периоду плочу, то је била је посебност, несвакидашње задовољство. Многи људи да су у том моменту могли да сниме плочу, били би задовољнији него да им поклоните кућу (Магделинић 2016, 002/01.40.00).

Примарни интереси гуслара били су, дакле, друшвени углед, добијање подршке мреже актера у култури (као симболички и социјални капитал), стицање поштовања у круговима љубитеља епског певања и статуса заслужних уметника који су „протежирани“ и у другим сферама институционалне културе. Неки од њих су активирани и у домену културне дипломатије (нпр. делегирани су да представљају културу Југославије на фестивалима у иностранству и сл., Добричанин 2015, 00004/21.00).

На овај начин економски утемељена производња чинила је гусларске плоче изузетно рентабилним, посебно када се радило о високотиражним издањима. Продаја је потврђивала да су и производња и пласман били добро процењивани у односу на културне потребе, односно преференције становништва. Важна циљна група, уз становништво у тзв. динарској културној зони, која је била матична област епског певања уз гусле, било је динарско становништво које је колонизовано или је из економских разлога мигрирало у урбанизована насеља око индустријских зона, понекад и у сасвим удаљена подручја СФРЈ.¹⁵ У новим срединама носталгију су ублажавали посредним контактом са културом завичаја, између осталог и преко плоча као сурогата за живи контакт са гусларом, па и сопствено практиковање ове уметности. У политичкој клими у којој је изношење „националистичких“ идеја било потенцијално кажњиво (Николић 2008: 486) плоче су, као „државна издања“, биле и „безбедан“ начин задовољавања културних (национално-идентитетских) потреба. Међутим, како је реч о жанру који је био један од кључних симбола традиција само неких од народа у СФРЈ, слушање гусларских плоча било је и латентна форма отпора наметању југословен-

15 До почетка седамдесетих година 20. века око 5.5 милиона људи напустило је село, од тога половина током шездесетих година, па је становништво градских средина удвостручено (Чалић 2013: 257).

ског идентитета, тј. трансгресија идеолошких норми. Коначно, плоче су допринеле дифузији ове културне форме и омогућиле да се са њом упозна и становништво у геокултурним областима за чије традиције она није била карактеристична. На тај начин су утицале на промену односа културних центара и периферија и метафору руралног звука пласирале у урбану атмосферу.

Гусларске плоче као артефакт: прагматика медија

Комерцијални снимци певања уз гусле из међуратног периода, како је поменуто, објављивани су на шепак плочама од 78 о/м., што је лимитирало и квалитет и квантитет представљања. Развој технологија и унапређење техничких средстава донели су важне промене на нивоу квалитета снимака за плоче, самих отисака и њихових репродукција. У погледу репрезентовања епског певања гуслара, за које је управо карактеристично дуго трајање, винилске плоче су, као носач звука знатно већег капацитета, представљале нарочито важну иновацију. Овај материјал за дискове омогућио је редуковање величине жљебова и, консеквентно, снимање више музике на плочу (Chanap 2000: 93). Додатно, знатно је унапређен квалитет представљања живих извођења музике, достигнути су технички предуслови за тзв. *high fidelity* продукцију – прављење снимака који укључују идеологију аутентичности, која претендује да буде индекс или „икона“ живог перформанса (Turino 2008: 67; Ceribašić 2021). Ипак, могуће је приметити да снимци гуслара на плочама не представљају идеалну форму *high fidelity* продукције. Наиме, иако и у традиционалној перформативној ситуацији аудиторијум има респектабилан однос према гуслару и извођењу, квалитет остварене комуникације се, између осталог, препознаје и по реакцијама слушалаца, укључујући и вербалне, које су, дакле, звучне примесе перформанса (позадински звуци). У том смислу гусларске плоче су више остајале на линији тада већ дубоко укорененог поимања епске песме као вербалног текста него што су заиста биле *high fidelity* продукт. Ради се о студијским снимцима на којима нема никаквих контекстуалних звукова нити трага идеје да се обезбеди звук публике. На присуство идеологије аутентичности у свести извођача (у смислу настојања да се снимање доживи као перформанс за аудиторијум) указује сведочење гуслара да су текстове које су изводили знали напамет (без обзира на могућност да читају текст током снимања; Магделинић 2016, 002/01.35.30). Да се ипак ради о презентацији, производу сарадње између гуслара и продукцијског тима, показују трагови процеса едитовања – са неколико плоча јасно чујни „шавови“ (звучни пример [14] на 6.10; звучни пример [15] на 23.22; звучни пример [12] на 17.35 и 31.12). За гусларе као аматерске музичаре задатак да велики број стихова изведу тачно према писаном предлошку, а да квалитет извођења буде задовољавајући, био је

тешко остварив у континуитету. Када се има у виду и то да је све реализовано у студијским условима – гусларима сасвим неприродном амбијенту, може се јасно сагледати колики је то изазов био. О специфичности задатка и за продукцијски тим сведочи повремено неприродан однос гласа и гусала као извора звука у односу на чињеницу да се емитују са једне позиције – по функционисању гуслара као певача-свирача (нпр. звучни пример [12]). У вези са тим потребно је поменути да су плоче донеле и промене за слушаоце, посебно за оне који су имали искуство са слушањем певања уз гусле као живим перформансима. Ипак, најзначајнији ефекат могућности вишекратног слушања извођења са плоча остварен је преко гуслара, чији су се утисци о таквим извођењима, укључујући и њихова сопствена, повратно уграђивали у традицију кроз даљу извођачку праксу. Коначно, квалитет рецепције зависио је од коришћења могућности грамофона у правцу подешавања емитованог звука према акустици простора, околностима слушања и слично (због чега се у литератури говори о фактору музикалности слушалаца (Chanan 2000: 94)).

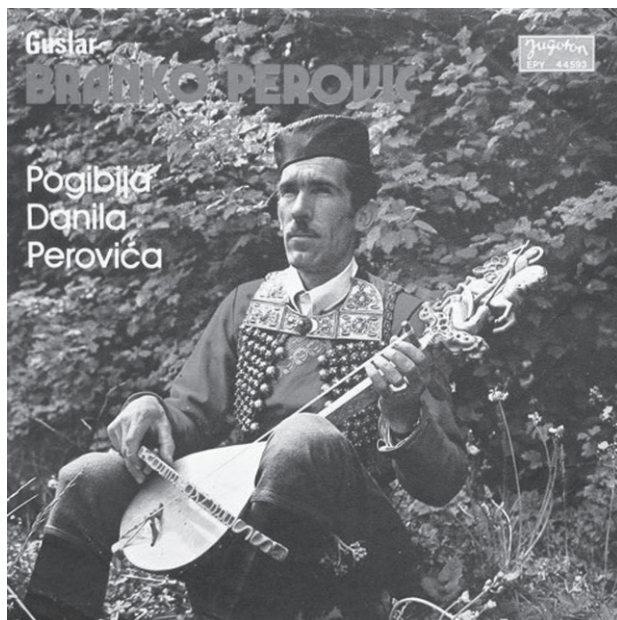


Слика 1. *Poema borbi i radu*. Članovi Društva guslara „Vuk Karadžić“ iz Beograda Jugoton, LSY 61330, 1981.

Гусларске плоче као актери у традицији певања уз гусле

Плоче су, како је поменуто, редуковале сложен комуникациони чин, какав је живи гусларски перформанс, на оралну, аудитивну поруку. Искључивањем кинетичке, проксемичке и олфакторне компоненте комуницирања додатну прагматичку вредност добијају вербални и музички код. Визуелна компонента комуницирања све-

дена је на омот плоче, на коме су најчешће фотографије гуслара или иконографија владајуће идеологије – звезда петокрака, ударничка значка и слично (Сл. 1). Гуслари су махом представљани у крупном плану, по правилу са гулама, неретко у пасторално-идиличном амбијенту, док је одећа сугерисала њихово друштвено позиционирање као „чуvara традиције“ (стилизована традиционална ношња, Сл. 2) или „човека новог доба“ (елегантно савремено одело, Сл. 3).



Слика 2. Branko Perović. *Pogibija Danila Perovića*. Jugoton, CPY 44593, 1974.

Проблем капацитета самог носача звука у односу на уобичајена трајања извођења епских песама делимично је превазиђен појавом ЛП плоча, али и даље извођења већине традиционалних епских песама нису могла бити презентована у целини, него су их гуслари компримовали, понекад се помажући импровизацијом (у смислу изостављања неких стихова), или су се опредељивали за одломке. Ово ограничење медија посредно је утицало на стил извођења, фаворизовало је прегнантне стилове, кондензовано саопштавање текста.

О садржају презентованом на гусларским плочама пре свега се може говорити на основу репертоара. У целини гледано, он је вишеслојан с обзиром на то да укључује традиционалну усмену и ауторску епику¹⁶, као и текстове уметничке књижевности.

¹⁶ Термином *традиционална усмена епика* у овом раду означавају се песме настале у околностима усмене импровизације вербалног садржаја, а које, када је о репертоару на плочама реч, потичу из записа из 19. века. Под *ауторском епиком* подразумевају се песме чији су аутори познати и које настају на начин својствен писаној култури



Слика 3. Branko Perović i Milorad Vujović. *Svatovski vijenac*. Jugoton, CPY 655, 1978.

Традиционална усмена епика представљена је углавном кроз антологијске песаме из записа Вука Стефановића Караџића, које су већ имале статус канонских текстова националне културне баштине, као и кроз песме из *Огледала српског* Петра Петровића Његоша. Ауторска епика која се нашла на плочама обухватала је песме о догађајима из релативно дистанциране прошлости, али и текстове о недавној прошлости и савре-

мености (НОб-у, „обнови и изградњи“). У погледу поменуте трансгресије/релативизације идеолошких норми веома је индикативно да је творац свих снимљених ауторских песама о ранијим епохама Радован Бећировић Требјешки. Наиме, Бећировић је у круговима носилаца традиције сматран респектабилним „епским бардом“, док је, са друге стране, био инкриминисан од стране представника власти због избегавања да се прикључи панегиричком опевању савремености, чак и осуђен због вербалног деликта (Тимотић 2003). У листу аутора песама о недавној прошлости и савремености, чијем ће садржају бити посвећена посебна пажња у наставку, уписао се читав низ песника, од којих су неки имали и веома обимне, тематски разнолике опусе. Коначно, најмањи део репертоара чинила су дела уметничке књижевности. Ова пракса надовезује се на пример извођења уметничког текста уз гусле са једне од плоча из међуратног периода. На плочама из периода социјалистичке Југославије доминирају одломци из спева Петра Петровића Његоша у извођењима гуслара православне вероисповести. Изузетак представља плоча са снимком одломака из спева Ивана Мажуранића *Смрт Смаил-аге Ченгића* у извођењу муслиманског гуслара Муја Новалића (звучни пример [9]). Индикативно је да је изабрана „Баукова песма“ преко које се

(што се одражава и на изостанак варијантности и карактеристике структуре и стила; детаљније у Ђорђевић Белић 2016). За традиционалну епику је карактеристичан асиметрични неримовани десетерац, док је ауторска писана претежно у паралелно римованом десетерцу.

гуслар идентификује са својим симболичким претходником (гусларом из Смаил-агине пратње), укључујући и професионални аспект.

Најновије ауторске песме су, очекивано, у великој мери рефлектовале владајућу идеологију. Тематски су концентрисане на НОБ (звучни извори [2], [10], [19]), догађаје везане за „обнову и изградњу“ (звучни извор [16]) и активности централних политичких фигура из поратног периода (звучни извори [7], [8], [18]). Неке су и директно афирмисале званичну идеологију, новоуспостављене празнике и комеморативне праксе (звучни извори [1], [13]).

Догађаји из НОБ-а били су доминантна тема овог, најновијег, слоја епике. Са једне стране, оваква тематика уклапала се у потребу конституисања новог официјелног историјског макронаратива у ком је НОБ имала улогу „нулте тачке“ – новог почетка. Са друге стране, ратна искуства била су важан део колективног памћења потенцијалне публике. Представа Другог светског рата у песмама које су снимане на гусларским плочама била је истовремено и производ и конститутивни елемент званичне историје коју је формирала КПЈ као политички лидер НОБ-а и стожер социјалистичке револуције. Ратни хероји добијали су тако пожељно кодиране епске биографије у којима су, уз елементе блиске традиционалном концепту херојског (наглашавање ваљаног порекла, опис оружја, херојска погибија), важно место заузимале и иновације, попут увођења мотива ступања јунака у Комунистичку партију и акцендовања оданости њеној идеологији (уп. Ђорђевић Белић 2016: 105–107), нпр.:

Коријен му кућа гласовита,
А отац га и мајка васпита,
Да припада Перовића роду,
Што су много дали за слободу,
Да је образ од живота пречи,
Да се ропство оружјем лијечи!
Да се кити чојством и јунаштвом,
И поноси партискијем чланством,
А у дваес и другој години,
Да с одужи мајци домовини.
У највеће од младости ране
Први ступи међу партизане...
(Погибија Данила Перовића, звучни пример [10])

Нови текстови су, ипак, у дубљим слојевима структуре били ослоњени на препознатљиву епску матрицу¹⁷, блиску и пријемчиву аудиторијуму који је епско певање уз гусле поседовао као део културног искуства.

¹⁷ Детаљна анализа епских песама о НОБ-у са овог становишта понуђена је у Поповић Николић 2017; 2019; Поповић Николић, Божић 2021; Делић 2021.

Ratnik-partizan je ustanik koji se bori protiv tuđinske vlasti i on, u velikoj mjeri, otjelovljuje tradicionalnu patrijarhalnu paradigmu, kroz koju južnoslovenski narodi trebaju da steknu svijest o vlastitoj slobodi. Dakle, on sadrži u svojoj simboličkoj reprezentaciji ideju ustanika, ali, isto tako, u simboličkoj reprezentaciji on otjelotvoruje ideju komunističke revolucije, koja treba iz temelja da izmijeni tradicionalne kulturološke vrijednosti (Musabegović 2009: 38).

Идеја о оружаном борби трансформисана је у идеју о борби за ново друштво у миру, па се у комунистичком и социјалистичком имагинаријуму фигура ратника преклапала са фигуром сакрализованог радника. Као и у фундаменталним симболима идеолошког нарратива који се око овог сегмента друштвеног живота формирао, архаични обрасци препознатљиви су и у текстовима епских песама о обнови и изградњи. Омладинске радне акције биле су важан облик заједничке активности у конституисању поратног друштва, имале су социјално-кохезивну, економску и идеолошку компоненту.¹⁸

Снажна идеолошка обојеност карактерисала је посебно песме које су се приближавале пригодницама и традицији политичког памфлета (уп. Ђорђевић Белић 2016: 154–156). Отуда је у текстовима из овог тематског круга посебно фреквентно увођење стихованих политичко-пропагандних слогана.

Сразмерно су малобројни текстови о догађајима који излазе из уже схваћеног концепта херојског (нпр. о авионској несрећи авиона Југословенског аеротранспорта, земљотресу у Бањалуци, смрти Џона Кенедија, породичним трагедијама). Оне су пажњу публике привлачиле драматичношћу догађаја, који су посредством медија постали део искуства шире заједнице. Неки од оваквих текстова укључивали су и политичко-идеолошку контекстуализацију па се, на пример, у песму о земљотресу у Бањалуци помиње и посета Јосипа Броза Тита и његове супруге разореном граду (звучни пример [4]).

Поменути репертоарски слојеви формирали су однос двосмерне интеракције. Нови текстови инкорпорирали су традиционалне обрасце на свим нивоима структуре – кроз сижејне моделе, мотиве, петрифициране лексичке спојеве и формалну структуру. На тај начин је механизам проактивности (кроз динамизам старо – ново) савремене текстове укључивао у ланац традиције, обезбеђујући им „легитимитет“. Експлицитно реферирање на традицију може се регистровати нарочито у иницијалним контекстуалним формулама, нпр.:

Гусле моје од јавора сува,
Ђе вас Србин пет вјекова чува.
Пронијесте славу и весеље.
(...)

¹⁸ Занимљиво је напоменути да су на радним акцијама, између осталог, певане и десетерачке песме у епском духу о самим акцијашким подухватима (в. Ристановић 2014: 14–15).

Са њима се народ поносио,
Кад је крви поља натопио,
Па и тада срећне и радосне,
Описаше ратове поносне.
На хиљаду девете стотине,
А педесет четврте године,
То бијаше мјесеца децембра
Броз се Тито за Индију спрема...
(*Титов пут у Индију*, звучни пример [18])

У обрнутом, ретроактивном смеру, нове песме су релативизовале потенцијално проблематичне елементе класичне епике, предупређујући могућност да се она доживи као „непожељно наслеђе“. Вероватно стога добар део индивидуалних дискографија карактерише обједињавање различитих репертоарских слојева и историјских епоха. Додатно, национални (пре свега српски) предзнак, којим је могла бити обележена ова продукција, у извесном степену је релативизиран избором гуслара из различитих република, те издавањем плоча у различитим административним центрима (Београд, Загреб, Сарајево). Свака од издавачких кућа неговала је специфичну репертоарску политику, па тако на издањима ПГП РТБ доминира „епска класика“, док се код осталих издавача срећу различити садржаји. Запажа се малобројност песама о Првом светском рату (који је у великој мери био везан за политику историје претходне, монархистичке Југославије), али је о рестриктивности уредничких политика тешко говорити с обзиром на то да се песма са оваквом тематиком нашла на једној од првих плоча (*Глад у Црној Гори*, звучни извор [17]). С обзиром на то да је историја „друге стране“ Другог светског рата у Југославији припадала сфери забрањених сећања, њен изостанак у репертоару се готово подразумева.¹⁹

Легитимизација „нове традиције“ одвијала се истовремено и кроз ниво гусларског перформанса, активирајући симболички потенцијал музичког текста. Наиме, осим препознатљиве боје сазвучја мушког гласа и гусала, звучни израз ни у аспектима мелодије није битније одступао од традиционалног кода детерминисаног инструментом – његовом конструкцијом (једном струном), техником свирања (у једној позицији) и функцијом звучне маске гласа (више у Лајић Михајловић 2014: 274, 355). Другим речима, иако је нова идеологија прокламовала родну равноправност, жене нису снимале плоче, што показује да су уредници издавачких кућа следили традиционалне нормативе који су, реално далеко бројније, мушкарце-гусларе суперпонирали у односу на жене-гусларке. На тај начин

¹⁹ Владајући режим је, како је напред речено, легитимитет заснивао и на партизанској борби и победи у Другом светском рату, па је политика историје КПЈ подразумевала и брисање историјских наратива свих паралелно постојећих војних покрета на територији Југославије који се 1945. нису нашли на победничкој страни (уп. Lebow 2006).

се у валидизацију „нове традиције“, поред самог инструмента, укључивала друга кључна референца – пол извођача. Аmaterски статус је вероватно био један од разлога што се од гуслара није очекивало да значајније иновирају своју праксу за потребе снимања, свирали су на инструментима које су користили и за живе перформансе, рутинизованом техником на коју су навикли. Мелодијске линије импровизоване пред студијским микрофонима базирале су се у највећем делу на традиционалним моделима и (подсвесним или полусвесним) принципима њиховог комбиновања. Слично, слика гусала са омота постаје „гарант“ за плочу на којој је снимљено извођење новог текста. Са друге стране, имајући у виду да су нове песме махом стваране у римованим стиховима, обликовање каденцијалног сегмента и укупна инерција коју рима имплицира део је утицаја продукције плоча на стил певања традиционалних, неримованих песама. Веома су упадљиви, иако не превише бројни, специфични примери афирмације извођача-гуслара скромних музичких квалитета преко садржаја песама које су снимили, њихове идеолошке адекватности и потенцијалног комерцијалног ефекта.

Конечно, могуће је говорити и о односу традиционалног уметничког израза и новог медија. Наиме, традиционални израз је допринео усвајању новог медија и у слојевима популације који нису били посебно заинтересовани за технолошке иновације ове врсте. Са друге стране, репрезентација архаичног израза новим медијем допринела је легитимизацији традиционалног жанра у новом-као-модерном социокултурном контексту.

Певање уз гусле на микроглебовима винилских плоча: социјалистички састојак традиције епског певања уз гусле

Као културни производ социјалистичке епохе, грамофонске плоче са певањем уз гусле рефлектују интензивно преговарање између континуитета/очувања и иновирања /модернизације, које је обележило статус традиције у процесима конструисања новог југословенског идентитета. Кроз разматрање неких од аспеката ове продукције у оквирима културно-политичког, социокултурног, тржишно-економског и технолошко-медијског домена, указано је на дијалогске односе према савремености и њеним официјелним наративима.

О преговарању између континуитета и модернизације на основу гусларских плоча може се говорити најпре у смислу измештања традиционалне форме – живог перформанса, на плочу као медиј. Иако је и продукција гусларских плоча реферирала на *high fidelity* идеологију, због чега се може повући паралела са „аутентичним репрезентовањем“ иманентим идеологији жанра (уверавању у ис-

тинитост епске приче), реално се ради о озбиљној промени на нивоу модела комуницирања и свођењу комплексне експресивности, односно чулности, на аудитивно комуницирање. Просторна и временска дистанца између извођача и аудиторијума значајно мењају музичко искуство заједнице, које из партиципаторског бива преведено у представљачко-конзументско, при чему „заједница“ постаје детериторијализована. Детерминисаност догађаја квантитативно – капацитетом медијума, и квалитативно – поменутом чулном једнодимензионалношћу, уноси у искуство актера у традицији кондензоване презентације и наглашену важност дикције и других аспеката аудитивне персуазивности. Преко плоча гуслари су дефинитивно артикулисани као музичари – извођачи и „ствараоци“ музике, а важност савремених текстова допринела је издвајању епских песника из анонимности. Наравно, купци плоча били су она страна која је кључно утицала на увођење певања уз гусле у домен музичке индустрије, што је у крајњој линији довело до стварања гусларских „звезда“ и „хитова“. Могућност вишекратне, па и узастопне, репетитивне рецепције/конзумације истог извођења, иманентна плочама као медију, имала је за последицу опонашање „звезда“ од стране других, „просечних“ гуслара, чак и дословно меморисање мелодија „хитова“, чиме су снимци са плоча произвели изузетно снажан ефекат на традицију певања уз гусле.

Дијалог социјализма са традицијом могуће је пратити и преко репертоарских политика издавачких кућа. Снимање нових песама било је мотивисано и идеолошком подобношћу, али и комерцијалношћу оваквих издања као „популарне гусларске продукције“. Са друге стране, репрезентативни текстови класичне епике могли су, на основу своје естетске неупитности, до извесне мере релативизовати симболику праксе у смислу везаности за националне партикуларизме, али су истовремено конотирали и идеју о „старом“ као „аутентичном“ фолклору, смештеном у недовршену, свевремену идиличну прошлост, која се улива у садашњост и постаје њен део (уп. Silverman 1989). Оба репертоарска слоја, као и визуелни елементи репрезентовања традиције на омотима гусларских плоча, уклапали су се у „нови канон народног стваралаштва“ (Hofman 2011) социјалистичке Југославије и истовремено учествовали у његовом конституисању. Плоче са снимцима певања уз гусле одиграле су и значајну улогу у настављању, па и оснаживању ове традиције у историјском периоду који је услед великих социјално-економских промена донео кризу већине фолклорних жанрова. Као тржишни производ, социјалистичка продукција гусларских плоча дефинитивно је у традицију певања уз гусле увела комерцијални аспект, али је доживљај „музике као робе“ и даље био далеко иза „музике као симболичког система“ и „облика социјалног понашања“ (Rice 2003: 166–167).

Конечно, гусларске плоче указују на неопходност релативиза-

ције поједностаљене слике југословенског социјализма јер указују на његове унутрашње парадоксе, на раскорак између односа према „проблематичним“ националним наслеђима у официјелном идеолошком дискурсу и реалног статуса традиционалних културних пракси, па и у форми државних културних производа попут плоча. Наиме, чак ни представници центара моћи (уредници у државним дискографским кућама), а посебно извођачи/гуслари и публика/конзументи, нису били (политичко-идеолошки) хомогене групе, већ су њихове (политичко-идеолошке) позиције обухватале скалу између припадности, или бар оданости, социјалистичком естаблишменту и владајућој идеологији и дисидентства, што је био основ различитог деловања ових „фракција“ у јавној сфери. Гусларске плоче су и показатељ промена у односу естаблишмента према традиционалним праксама, посебно онима које су укључивале реактивирање наратива о националним идентитетима. Са те позиције социјализам у СФРЈ се већ од седамдесетих година види као период који је обележило прећутно одобравање трансгресије официјелних норми на овом пољу, односно разлика између (јавних) норматива и јавне (културне) праксе.

Са друге стране, када се гусларско ангажовање у домену снимања плоча сагледава у контексту укупне праксе гуслара и појединачних сећања на та искуства, уочавају се различити мотиви и индивидуалне идеологије, укључујући и антирежимске побуде. Иако се ова сећања данас могу тумачити и кроз призму „корективног памћења“ које сећање усклађује са актуелним искуством, намеће се закључак о „наличју“ стереотипа о режимској афилијацији гуслара. У том правцу, а у складу са значајем персоналности у овој индивидуалној уметничкој пракси, условним се испостављају бројне генерализације повезане са колективним идентификовањем гуслара са снажним импликацијама по традицију певања уз гусле.

Захвалности

Велику захвалност ауторке студије дугују гусларима-сарадницима у овом истраживању: покојном Мирку Добричанину, потом Драшку Магделинићу и Бошку Вујачићу, Добриши Сворцану, колекционару гусларских плоча из Новог Сада и Саше Спасојевићу, колекционару плоча и аматерском истраживачу музике из Београда.

ЛИТЕРАТУРА

Димов, Венцислав. „Комерсиалните записи на фолклорна музика – нов обект в етномузикологията“. *Нови идеи в музикознанието*. Ур. Елисавета Вълчинова-Чендова. Софија: Съюз на българските композитори, 2006, 176–194.

- Делић, Лидија. „Лица смрти. Концептуализација гроба и смрти у класичном фолклору и фолклору НОБ-а“. *Књижевна историја* 53. 174 (2021): 187–206.
- Ђорђевић Белић, Смиљана. *Постфолклорна епска хроника. Жанр на граници и границе жанра*. Београд: Чигоја штампа, Институт за књижевност и уметност, 2016.
- Јањетовић, Зоран. „Село моје, лепше од Париза’ – народна музика у социјалистичкој Југославији“. *Годишњак за друштвену историју* 3 (2010): 63–89.
- Коларић, Владимир и Вук Вукићевић. „Културна политика југословенског самоуправљања: идејно-вредносне основе и модалитети“. *Социолошки преглед* 52 (2018): 1230–1250.
- Лајић Михајловић, Данка. *Српско традиционално певање уз гусле. Гусларска пракса као комуникациони процес*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2014.
- Лајић Михајловић, Данка и Смиљана Ђорђевић Белић. „Певање уз гусле и музичка индустрија: гусларска извођења на првим грамофонским плочама (1908–1931/2)“. *Музикологија* 20 (2016): 199–222.
- Љубинковић, Ненад. *Пјеванија црногорска и херцеговачка Симе Милутиновића Сарајлије*. Београд: Рад, КПЗ Србије, 2000.
- Николић, Коста. „Српски 20. век – век изгубљене историје“. *Историја 20. века* 2 (2008): 476–541.
- Поповић Николић, Данијела. „Наивни стваралац у постфолклору“. *Књижевна историја* 49. 163 (2017): 59–81.
- Поповић Николић, Данијела. „Народни певачи проте Драгутина М. Ђорђевића: партизанске теме у постфолклорној епској хроници“. *Фолклористика* 4. 2 (2019): 9–23.
- Поповић Николић, Данијела и Снежана Божић. „Реч Компартије у партизанској епској хроници“. *Књижевна историја* 53. 174 (2021): 207–229.
- Ристановић, Слободан. *То су наших руку дела. Херојска и славна епонеја омладинских радних акција 1941–1990*. Београд: Космос, 2014.
- Томчић, Миле. *Робовао код девет владара, хранио се с куке од кантара. Хаџи Радован Бећировић Требјешки*. Београд: Стручна књига, 2003.
- Трубарац Матић, Ђорђина. *Гусле наше насушине. Полемика о гулама сагледана у функционално-прагматичком кључу*. Београд: Етнографски институт САНУ, 2018.
- Чалић, Мари-Жанин. *Историја Југославије у 20. веку*. Београд: Слио, 2013.
- Beard, Danijela and Ljerka Rasmussen (eds.). *Made in Yugoslavia. Studies in Popular Music*. New York: Routledge, 2020.
- Bohlman, Philip V. and Nada Petković (eds.). *Balkan Epic: Song, History, Modernity*. Scarecrow Press, 2011.
- Bondžić, Dragomir. „Prosveta i nauka u Srbiji i Jugoslaviji 1945–1990“. *Istoriја 20. века* 26. 2 (2008): 390–436.

- Bondžić, Dragomir. „Opismenjavanje u Jugoslaviji i Srbiji u periodu 1945-1950: nasleđe, ciljevi, tok, rezultati i nedostaci“. *Andragoške studije* 1 (2010): 91–110.
- Bradley, Kevin (ed.). *Guidelines on the Production and Preservation of Digital Audio Objects*. Second edition. IASA, 2009.
- Ceribašić, Naila. *Hrvatsko, seljačko, starinsko i domaće: povijest i etnografija javne prakse narodne glazbe u Hrvatskoj*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 2003.
- Ceribašić, Naila. “Music as Recording, Music in Culture, and the Study of Early Recording Industry in Ethnomusicology: A Take on Edison Bell Penkala”. *IRASM* 52/2 (2021): 323–354.
- Chanan, Michael. *Repeated Takes. A Short History of Recording and its Effects on Music*. London, New York: Verso, 2000.
- Čolović, Ivan. *Bordel ratnika. Folklor, politika i rat*. Beograd: Slovoograd, 1993.
- Čolović, Ivan. *Politika simbola. Ogledi o političkoj antropologiji*. Beograd: Radio B 92, 1997.
- Dimić, Ljubodrag. *Agitprop kultura. Agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji 1945–1952*. Beograd: Rad, 1988.
- Doknić, Branka. *Kulturna politika Jugoslavije 1946–1963*. Beograd: Službeni glasnik, 2013.
- Gronow, Pekka and Ilpo Saunio. *An International History of the Recording Industry*. London: Cassel, 1998.
- Hercigonja, Nikola i Đorđe Karaklajić. *Zbornik partizanskih narodnih napeva*. Beograd: Nolit, 1962.
- Hofman, Ana. „Folklor med preteklostjo in prihodnostjo. Partizanske pesmi in obkovanje kanona jugoslovenske folklore“. *Traditiones* 40/3 (2011): 99–112.
- Lajić Mihajlović, Danka. „Institucionalizacija guslarske prakse i tradicija epskog pevanja uz gusle: jugoslovenski i postjugoslovenski kontekst“. *Muzika u društvu*. Ur. Fatima Hadžić. Sarajevo: Muzikološko društvo FBiH, Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, 2016, 375–391.
- Lajić Mihajlović, Danka and Smiljana Đorđević-Belić. “Singing with the Gusle on Gramophone Records. Socialist (Re)Construction of Tradition”. *Musical Legacies of State Socialism. Revisiting Narratives about Post-World War II Europe. Abstracts*. Belgrade: Institute of Musicology SASA, Department of Fine Arts and Music SASA, REEM Study Group for Russian and Eastern European Music of the British Association for Russian and East European Studies (BASEES), 2015, 40.
- Lebow, Richard Ned. „The Memory of Politics in Postwar Europe“. *The Politics of Memory in Postwar Europe*. Eds. Richard Ned Lebow, Wulf Kansteiner, Claudio Fogu. Duke University Press, 2006, 4–55.
- Liotar, Žan-Fransoa. *Postmoderno stanje*. Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo, 1988.
- Morton, David L. *Sound recording: The life story of a technology*. Westport, CT: Greenwood Technographies, 2004.

- Musabegović, Senadin. „Mit o pobjedi kao mit o revoluciji“. *Povijesni lomovi i savladavanja prošlosti*. Ur. Sulejman Bosto i Tihomir Cipek. Zagreb: Disput, 2009, 137–58.
- Pavičević, Svetislav. „Nove potrebe – novi vidovi kulture“. *Kultura* 8 (1970): 132–140.
- Petranović, Branko. *Istorija Jugoslavije 1918-1988, I-III*. Beograd: Rad, 1998.
- Petranović, Branko. *Srbija u Drugom svetskom ratu 1939–1945*. Beograd: Vojnoizdavački i novinski centar, 1992.
- Prnjat, Branko. *Kulturna politika*. Beograd: Radnička štampa, 1979.
- Rice, Timothy. “Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography”. *Ethnomusicology* 17. 2 (2003): 151–179.
- Rodić, Milivoj. *Narodna poezija revolucionarnih epoha kao književni fenomen*. Beograd: Svet knjige, 2005.
- Shils, Edward. *Tradition*. London, Boston: Faber and Faber Limited, 1981.
- Silverman, Carol. “Reconstructing Folklore: Media and Cultural Policy in Eastern Europe”. *Communication* 11. 2 (1989): 141–160.
- Turino, Thomas. *Music as Social Life. The Politics of Participation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.
- Vukobratović, Jelka. “The Introduction of Copyright in the Early Record Industry and Implications of Authorship for Popular Music in Croatia from 1929–1960s”. *Музикологија / Musicology* 32 (2022): 109–123.
- Žanić, Ivo. *Prevarena povijest. Guslarska estrada, kult hajduka i rat u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini 1990–1995. godine*. Zagreb: Diurex, 1998.
- Yurchak, Alexei. *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2005.

Теренски извори

- Вујачић 2016 – Интервју са Бошком Вујачићем, гусларом; разговор водиле Данка Лајић Михајловић и Смиљана Ђорђевић Белић 10. 11. 2016.
- Добричанин 2015 – Интервју са Мирком Добричанином, гусларом; разговор водиле Данка Лајић Михајловић и Смиљана Ђорђевић Белић 12. 6. 2015.
- Магделинић 2016 – Интервју са Драшком Магделинићем, гусларом; разговор водиле Данка Лајић Михајловић и Смиљана Ђорђевић Белић 26. 10. 2016.
- Сворцан 2015 – Интервју са Добришом Сворцаном, колекционаром; разговор водиле Данка Лајић Михајловић и Смиљана Ђорђевић Белић 3. 6. 2015.

Звучни извори (грамофонске плоче)

- [1] Drago Čabrilo. *Pjesma Danu Mladosti*. PGP RTB, 12100.
- [2] Jamina, Rade. *Ustanak na Romaniji*. Jugoton, MCY 75, 1971.
- [3] Jamina, Rade. *Ženidba Milić Barjaktara*. Jugoton, MCY 100, 1972.
- [4] Karlaš, Vaso. *Banja Luka u zemljotresu*. Jugoton, MCY 59, 1970.
- [5] Kontić, Savo. *Ženidba kralja Vukašina*. PGP RTB, 12088.
- [6] Nikčević, Milivoje Mujo. *Gorski presto. Smrt majke Jugovića*. Jugoton, MCY 9, 1966.
- [7] Nikčević, Milivoje Mujo. *Tito u Crnoj Gori I, II*. Jugoton, MCY 98, 1972.
- [8] Nikčević, Milivoje Mujo. *Tito u Crnoj Gori III, IV*. Jugoton, MCY 99, 1972.
- [9] Novalić, Mujo. *Baukova pjesma. Kob*. PGP RTB, 12073.
- [10] Perović, Branko. *Pogibija Danila Perovića*. Jugoton, CPY 44593, 1974.
- [12] Perović, Branko i Milorad Vujović. *Svatovski vijenac*. Jugoton, CPY 655, 1978.
- [13] Radusinović, Vojo. *Bratstvo jedinstvo*. Diskos, 7006.
- [14] Todorović, Milan. *Sinovi Ivanbegovi. Osveta Batrića Perovića*. PGP RTB, 12057.
- [15] Todorović, Milan. *Marko Miljanov i Jusuf-beg*. Jugoton, LPY 61291, 1976.
- [16] Vujačić, Boško. *Gusle i guslari u borbi i radu*. Jugoton, MCY 93, 1972.
- [17] Zarubica, Radoman. *Glad u Crnoj Gori. Pogibija Ratka Pavlovića*. Jugoton, MCY 1, 1963.
- [18] Zarubica, Radoman. *Titov put u Indiju. Smrt Borisa Kidriča*. Jugoton, MCY 4, 1963.
- [19] Zeković, Mladen. *Smrt narodnog heroja Pera Kosorića*. Jugoton, MCY 55, 1969.

Danka Lajić Mihajlović
Smiljana Đorđević Belić

*The Role of Phonograph Records of Guslars in Reconstructing Tradition
in the Age of Yugoslav Socialism*

Summary

The ideological sensitivity of the epic, i.e., the fact that, more than other folk artistic expressions, it incorporates and reflects the dynamics of the dominant ideological-political discourse of the societies in which it originates, and is reshaped through direct performances and/or media representation, also makes it a highly representative example of the relationship between state (cultural) policy and traditional culture. Phonograph records were chosen as an indicator of the state (cultural) policy of the second half of the 20th century, a period marked by communism and

state socialism, and traditional values, such as singing with gusle. By examining this cultural production, we broach a complex issue of the relationship between official policies and individual actions from different positions, from conforming to ideological-political norms to transgression thereof. As a cultural product of the socialist era, phonograph records of gusle singing reflect the intense negotiation between continuity/preservation and innovation/modernization, which marked the status of tradition in the processes of constructing a new Yugoslav identity. Through considering of some of the aspects of this cultural production (characteristics of the performance, repertoire, visual representation of tradition on album covers, record companies' policy, etc.) within the framework of the cultural-political, socio-cultural, market-economic and technological-media domains, we point to dialogic relationships with modernity and its official narratives.

Keywords: gusle singing, epic poem, socialism, music industry, phonograph records, cultural policy

Примљен: 10. 10. 2021.

Прихваћен: 1. 3. 2022.