

Співець і культурний ідентитет *

Бошко Сувайджич

УДК 78.071.2+784.4

Boshko Suvaidzhych. Bard and Cultural Identity. The paper deals with the bard of oral epic poetry as a carrier of collective memory in the context of cultural identity development in the community. This identity is based on the maturation process of integrating social factors in a particular historical moment. The bard is a representative of the social attitudes in the community, an archivist of collective memory, which stores in the motif flows retrieved from the tradition in the specific poetics of epic poetry, a metaphorical holder of the oral knowledge. Due to his activity in the collective, he becomes «a cultural type» in the process of oral communication, a specific «social institution» of oral culture.

Key words: bard, cultural identity, oral epic poetry.

Бошко Сувайджич. Певач и културни идентитет. Рад говори о певачу усмених епских песама као носиоцу колективног памћења у контексту развијања културног идентитета једне заједнице. Певач је репрезент друштвених ставова заједнице, архивар колективне меморије, коју складишти у мотивске токове преузете из традиције у склопу специфичне поетике усменог певања. Певач је метафорични носилац усменог знања. Својом активношћу у колективу он постаје «културни тип» у процесу усмене комуникације, специфична друштвена институција «усмене културе».

Кључне речи: певач, културни идентитет, усмене епске песме.

Чим визначається суспільний ідентитет певної спільноти? Мовою? Культурою? Колективною свідомістю? Колективною підсвідомістю? Міфами? Традицією? Вірою? Суспільною та політичною системами? Яку роль відіграють у цьому епічні співці як носії традиції?

Питання людського ідентитету ще в античний період сформулювалось як техніка пізнання *самого себе* або «необхідність дбати про себе». Формула «займатися собою», яка включає й дельфійську сентенцію «пізнати самого себе», від Платонових діалогів (*Алькібіад*) пов'язана з отриманням та збереженням знань. Хто вони, ті, що турбуються про здобуття і формування знань в античному світі? Ось як на це питання відповів Мішель Фуко: «Людина не подбає про себе, якщо не піде до вчителя, не піклуватиметься про себе без участі вчителя. Те, що визначає становище вчителя, про що він піклується, – це турбота, яку отримує той, ким він опікується. На відміну від лікаря і батька сім'ї, він піклується не про тіло, а про отримання учнем певних знань. На відміну від викладача, його не хвилює те, щоб навчити того, кого він веде, управності й дати йому певні навички, він не прагне навчити, як треба говорити чи як перемагати інших і т. д. Учитель – це той, хто переймається тим, щоб суб'єкт піклувався сам про себе і через любов до свого учня знаходить можливість змусити його піклуватися про самого себе» [27, с. 83].

Питання «іншого» в античності відповідає питанню про роль середовища у (само)визначенні суб'єкта: «Питання стоїть так: у чому полягає роль іншого задля

самовизначення суб'єкта? Як ця роль іншого вводиться як необхідний елемент у піклування про самого себе?» [27, с. 176].

Герменевтика суб'єкта обов'язково поряд з *insemitom* має на увазі й *альтеритет*, як це вже зазначено в назві книжки Поля Рікера: «*Сам як інший*» ще на початку наголошує, що іпсеїтет самого себе означає альтеритет тією мірою, що одне не мислиться без іншого, одне переходить в інше, як це можна було б сказати гегелівською мовою» [25, с. 10].

Питання утвердження колективного ідентитету, основане на роздумах про певну постульовану духовну, релігійну чи етнічну спільність визначеної групи людей, завжди є певною мірою питанням *етнічності*. Інакше кажучи, «етнічність як суспільний ідентитет є колективною та індивідуальною, екстернаціоналізованою в суспільній інтеракції та інтернаціоналізованою у власній ідентифікації» [29, с. 27]. У період глобального входження людини в систему, яка її всмоктує і контролює, людська особистість не звільнена від досвіду суспільно-політичної та культурної нівеляції, що реалізується за критеріями подібності в мисленні, на основі штучно (через ЗМІ) індукованих настроїв і почуттів.

Коли мова йде про *самого себе* й *альтеритет* у сучасних об'єктах, то виникає парадоксальна ситуація. Ніколи надто багато не писали, не дискутували чи полемізували про людські права, про *іншого*, про свободу й права, та й ніколи не існувало спільноти, асоціального суспільства з високим ступенем відчуження й відсутності будь-якого спільного знаменника сучасного соціального ідентитету.

Культура – це, безсумнівно, інтегральний чинник суспільного ідентитету. Для оцінки цінності певної культури вирішальною є категорія тривалості, кризь призму якої дана культура визначається як вартість чи

її брак. Ставлення до традиції – це ключовий ідентифікаційний код, візитка певної культури як складника загальної культури на теренах Європи чи поза нею: «оскільки в найширшому значенні цього слова традиція вважається тим, що переноситься з минулого в сьогодення, то ставлення до традиції є одним із ключових послань при формуванні конкретних ідентитетів; колективний, індивідуальний і суспільний ідентитет у цьому розумінні репрезентують консенсус між сучасними й минулими поколіннями» [13, с. 137].

Чи обов'язково традиція обмежує людські індивідуальні можливості, загрожує творчій свободі, звужує вибір? Однозначно відповіді не можна, адже «тривалий час уважали, що традиція обмежує свободу, і щоб виявити індивідуальність, потрібно порвати з традицією. Однак ближчою до реальності видається думка про те, що традиція тільки окантовує індивідуума, створює умови для активності, впливає на визначення потенціалу та його реалізацію» [13, с. 138].

Традицію, з погляду Еліота, можна розглядати як низку виняткових творінь, нашарованих у пам'яті представника однієї культури, як ланцюг варіантів одного й того самого твору, середовище вияву людського духу в часі¹. Вона виявляється як єдиний духовний прошарок серед безлічі варіантів і різноманітних мотивів: «Важливо підсумувати: у народному співі немає усталених мелодій, скільки є співців, стільки існує й варіантів. Отже, тут потрібно шукати не той чи інший окремий твір, а ототожену природу нашарування в усьому розмаїтті мотивів» [19, с. 43].

Традиція, безсумнівно, є динамічною одиницею: «Вона є такою в значенні, яке від написаного відрізняється тим, що передбачає не стабільність, а динамічну мінливість групи; ідея безпосереднього (і можливого усного) відношення замінюється ідеєю безпосередньо важливого й вітального відношення; відношення передається не в ситуації зміни генерацій, а в ситуації співця чи генерації співців, які протистоять єдності живого минулого; відношення, буквально, не є породженням традиції, що передається як діяльність того, хто має до неї стосунок» [22, с. 77–78].

Традиція з'являється з поєднання окремого індивіда з колективом, епохою, суспільним регулюванням і мовою, які її остаточно визначають. Сам колектив при цьому визначається як індекс яскравих окремих індивідів, які в певний момент узяли на себе турботу про традицію. Особливо це стосується усної культури, у якій особистість-творець одночасно є і виконавцем, і одержувачем інформації, яку реалізує в безпосередньому контакті з публікою за визначеними й чітко прописаними правилами.

В усній культурі традиція – це певна ментальна чаша, яку час наповнює духовним змістом завдяки піклуванню колективу й творчості талановитого співця. Колектив визначає постать співця, і навпаки – співець репрезентує суспільні погляди спільноти, архівує колективну пам'ять, елементи якої складає в мотиви, перейняті з традиції в поєднанні зі специфічною поетикою усного співу. Він є носієм успадкованих знань,

творцем, який свій талант утілює в суспільному контексті. Він – творець і носій традиції одночасно [15, с. 38]. На відміну від писемної літератури, яка легітимно визначає правила для нових літературно-історичних оцінок, допускаючи іноді прочитання закинутих, забутих чи навіть незрозумілих геніїв у новому ключі, в усній традиції діє правило: якщо талант оцінений суспільством у даний момент, то він буде визнаним і продуктивним [26]. В іншому випадку усний твір не пройде «превентивної цензури» оточення [11, с. 17–31], не буде оцінений як культурний чинник, вартий запам'ятовування, і, зрештою, упаде в забуття як альтернативна пам'ять традиції.

Епічна традиція усної культури творить низка виняткових варіантів, колективний індекс яскравих діячів. Максиміліан Браун дійшов висновку, що в героїчному співі «між співцем і поетом не може бути чіткої межі». Св. Петрович рішуче відстоює подолання межі «між вивченням усної й писемної літератури», стверджуючи, що «не існує істотної різниці між усним і писемним твором, коли йдеться про спосіб творення», оскільки в обох випадках це «плід індивідуальної творчої діяльності в певному соціальному контексті й у межах певної літературної традиції» [22, с. 133].

Творчий внесок епічного співця в традицію, «увагу до пісень» недвозначно утвердив ще Вук Караджич. Термін «співати пісню», по суті, належить саме йому і не пов'язаний з мелодією: «[І]каво, що створення нової пісні народ називає “завести пісню” або, як зауважив ще В. Караджич, “співати пісню”, але це не стосується мелодії, яку співець “запозичує” з якоїсь відомої пісні, переносячи її на новий текст» [6, с. 14–15].

Коли йдеться про епічного співця, то в минулому все було зрозумілим. Знання про епічний спів було загальним, але володіли епічним співом лише обрані, а виконавець епічної пісні мав беззаперечний авторитет серед людей: «Для читання чи виконання епічної пісні потрібний спеціально навчений і обраний співець. На відміну від народної пісні, не кожному під силу виконати героїчну пісню; це особливе вміння, яке доступне лише обраним. [...] Тому й епічний співець має високу репутацію. І сам про це знає. Творча гордість і творча заздрість – не невідомі співцеві речі; деякі з них поводяться як справжні зірки, але слухачі через це їм зовсім не дорікають» [5, с. 70].

В. Караджич на прикладі Тешана Подруговича заснував ідеальний концепт співця-оповідача. Передмови В. Караджича до лейпцизького видання народних пісень «демонструють найнадійніші джерела, які в дев'ятнадцятому столітті створила наука про писемну традицію для з'ясування питань індивідуальності епічних співців» [20, с. 136]. Проте навіть «увага до пісень» не виокремила співця як індивідуального митця так, як він цього заслуговує: «Не можна сказати, що Вук ще із самого початку не помітив ролі окремих співців у створенні й остаточно оформленні епічних пісень: у передмові до першої книги лейпцизького видання (1823) він чітко про це говорить, – але ні він, ні ще меншою мірою його помічники індивідуальному внескові

* Дослідження включене до програми проекту «Сербська народна творчість» (Інститут літератури та мистецтва в Белграді, № ON 148023-D), що його фінансово підтримує Міністерство науки Республіки Сербії.

окремих співців у створенні епіки не надавали такого значення, як ми це робимо тепер» [14, с. 47].

Усвідомлення В. Караджичем значення й комплексної ролі співця в оформленні епічної пісні зростало разом з формуванням його ідеї про створення збірника героїчних пісень, які Європі й світу продемонструють «колишнє сербське буття й ім'я»: «І незважаючи на те що В. Караджич має найбільшу заслугу в збиранні та публікації сербської епічної традиції взагалі й пісень сліпих гусярів зокрема, його зацікавлення спільною виконавців жебрацької пісні в Сербії містить у своїй основі інтерес до людини і пояснюється, на думку Св. Матича, тим, що він передусім був упорядником антології» [17, с. 29].

Саме завдяки Вуковим збірникам істотно змінилася ситуація, коли «народ не виявляв свого власного темпераменту, а пропонував уже перероблений певною вищою силою матеріал, зрілість свого генія» [21, с. 317]. Заслугу Вука в цьому процесі зростання не можна зводити до ролі «упорядника антології», вона була значно вищою.

За результатами формульної теорії Перрі–Лорда, у сучасних дослідженнях епічної поезії акцентовано на ментальних процесах, які супроводжують процес перенесення формули на епічний «текст». Центр уваги переноситься з усного твору на його носіїв, співців-виконавців: «Сучасні дослідження “живої” усної епіки з підкресленою вимогою про розуміння текстуалізації як динамічного процесу привели до переорієнтації з концепту формули на концепт ментального тексту й епічного діалекту, визначаючи цим і зміщення центру уваги дослідницького зацікавлення носіями традиції як активних суб'єктів, що традицію засвоюють, переносять, створюють і презентують у конкретній комунікативній ситуації» [9, с. 110].

Роль усної традиції нині змінюється, особливо з погляду на активізацію засобів масової комунікації, на розвиток Інтернету й електронних ЗМІ. Одним з наслідків глобалізації є нівелювання регіональних і локальних рамок, якими обмежувався фольклор більш ранніх епох, стирання мовного бар'єру й національних ознак, знищення кліше й розпорошення змісту [4, с. 66]. Потужні процеси поєднання і нівеляції, які з позиції фольклору є не лише легітимними, але й необхідними в модерному й постмодерному суспільствах, уносять фольклорні передумови в течії й напрями світової глобалізації та зразки горезвісної уніфікації цінностей: «Один потужний рух за уніфікований спосіб життя і необхідність ідентифікаторів спрямований на пошук різних видів “тотожності” – ідентичності, яка виводить на перший план проблему фольклору й сучасних його іпостасей» [4, с. 64].

Поза сумнівом, у сучасних суспільствах «інформативний тип культури» переважає над «фольклорним типом культури». Проте не лише це: інформативна культура переймає досвід фольклорної культури на певному технічному спрощенні рівні. Агресивні реаліти-програми, які нас оточують, прагнуть на медіа-привабливому рівні знівелювати глобальний людський досвід

і повернути процесові комунікації між людьми первісну легітимність, пряму безпосередність і неогоїстичну взаємність. Все це ЗМІ мусили спершу запозичити з фольклору як комунікативного акту. У концепті мас-медіа реаліти-шоу навмисно прагнуть індукувати фольклорну комунікативну ситуацію. Необхідна роль механічного посередника (медіа, зображення, звук, Інтернет) маскується й зводиться до мінімуму. Медіа послугуються завісою, камуфляжем.

У реаліти-шоу насправді спеціально провокують людську цікавість, яку намагаються реалізувати приземленим представленням життя, недоречним обговоренням і цинічною простотою. Тріумфують банальність і кітч як носії квазімістецьких культурних смислів. Збочення, наруга над людяністю, які стають помітними через посередництво камери будь-кому, здійснюються нібито з гуманною метою. Вони спричинені спробами компенсувати безпосередність і близькість, що їх передбачає жива комунікація між людьми. Такі шоу-програми псують і людину, і ЗМІ. Простір мас-медіа намагається досягнути людської життєвості. Реаліти-шоу – це вияв глобальної порожнечі медіа-простору, байстря всезагальної і (не)досяжної проекції бажань мільйонів, відформатоване в медіа-маркетинговому глянцевому вигляді. Воно дає людині кітч замість ілюзії. Фальшиву дійсність замість марення. По суті, віддає все, що має, оскільки не має нічого.

Епічний спів з культурно-історичного, функціонального та семантичного погляду тісно пов'язаний з інструментальним виконанням. Як правило, епічний співець є водночас виконавцем-гусярем. Йдеться про архаїчний спосіб виконання на гусях, який передбачає особливе «налаштування» та специфічний «звукоряд»: «Саме тому, що гусярі й сьогодні співають і грають на гусях з характерними інтервалами, які в них лишилися ще від старих слов'янських звукорядів, не можна сказати, що гусяр співає в мажорній чи мінорній тональності, оскільки жодна з наших мажорних чи мінорних гам не те саме, що звукоряди гусярів, тому що жодна з наших тональностей не має таких інтервалів» [12, с. 17].

Безумовно, епічний спів під гуслі нині зазнав значних змін у способі й манері виконання, репертуарі, сценічності виступу, способі комунікації з аудиторією, адже змінилася і сама аудиторія [7, с. 56]. Акцентовано на святковому способі виконання епічної пісні, серйозності гри та на необхідності постійного підтвердження відкритості комунікативного коду в сучасному фольклорі, що пов'язано з потребою в культурній верифікації, ритуальній ідентифікації виконавця з традицією: «Сприйняття гри на гусях як “святковості” вказує на потребу в збереженні традиції, через яку виховується повага, а спосіб виконання стає одним з факторів поєднання групи зі спільною культурною традицією, при цьому, здавалося б, неритуальний контекст інтерактивної комунікації того, хто виконує пісню, і слухачів, поряд з тимчасовим виявом чуттєвого розуміння пісні (*І навіть старі, люди старші, одразу почнуть плакати*), ритуалізує й відокремлює від “мирського”;

... пошук етнічного й культурного ідентитету є важливим чинником виконання усної епіки» [9, с. 114].

Спів у супроводі гусел у минулому мав потужний суспільно-політичний і національний резонанс. У романтичну добу на спів у супроводі гусел накладалися елементи традиції сербської національної общини. Гуслі сприймали як вінок духовного зростання сербського народу. Як у Філіпа Вишничича, так і в Петара Негоша. У П. Негоша так само, як і в Лази Костича: «Ця епічна доба, яка, безумовно, має тривалу історію й сягає глибокої давнини, оточує й наповнює Негошеве дитинство й першу молодість. Тут, безперечно, схований корінь його дуже ранніх поетичних спроб. Відомо, що він гарно й залюбки співав під гуслі. Вук Врчевич пригадує, як у владики Петара I, під час навчання в початковій школі Негоша в Цетині (1824–1825), було десяток учнів з різних куточків Чорногорії, які в монастирі навчалися писемності, і кілька хлопців, що пасли худобу, а ввечері біля вогнища постійними забавами були гра на гусях, перекази й анекдоти» [16, с. 141].

Ким були гусярі в минулому? Суспільно інституціоналізованим культурним артефактом, який інтегрує общину, поєднує її з корінням, наповнює змістом існування? Історичним нагадуванням, яке фіксує найдраматичніші миті в житті людей і наголошує на найважливіших подіях? Усним підручником людства й героїзму, з якого виносили уроки для позбавлення майбутнього від такого сумного досвіду?

Що становлять собою гуслі в сербському суспільстві сьогодні? Це синонім відсутності будь-якого політичного прагматизму й суспільної реальності; алібі національного (само)вигнання з європейських течій на світанку третього тисячоліття, у час, коли ми, як народ, були виключені з європейських процесів та із сучасних спільнот світу; чи все ж варті поваги артефакт минулого, на якому спочиває біблія сербського героїзму – сербська класика?

За словами Чолича, можна вести мову про політично-символічне (зло)вживання цим інструментом, що триває останні два століття: «З роками зміст гусярських пісень, роль гусярів і символічне значення гусел і гусярів змінювалися залежно від історичного й політичного контексту. Ці зміни стосувалися місця, що посів цей інструмент у політичному й культурному житті окремих балканських країн, у їхніх мас-медіа, школі, армії, потім ці зміни пов'язувалися із цілями політики, яким слугували гуслі. Але й досі в політиці гуслі є символом кількох балканських країн» [28, с. 134].

По суті гусярська традиція нині перебуває на периферії сербського культурного простору, який у свою чергу відсунутий на периферію культурного простору світу. Зміну етнокультурної позиції епічного співця розглядають як тенденційне винесення гусярської практики виконання на маргінесі суспільних подій. Змінюється не лише концепт виконання й виконавця, але й концепт слухача.

У сучасній гусярській практиці помітні зміни в репертуарі, сценічному виступі, стилі, тематиці, а

також у версифікації, особливо якщо мова йде про використання рими в структурі трохейської епічної десятистопної строфи. Сучасна десятистопна строфа переважно римована: «Десятистопні вірші, новішого типу, здебільшого римовані. Якщо рима йде легко, якщо в ній слова природно поєднуються, тоді вона цікава й близька слухачеві. Вада більшості таких віршів – у бідності змісту, слабо вираженій фабулі. [...] щоправда, є і хороші десятистопні й восьмистопні вірші, їх можемо віднести до антологічного вірша, особливо ті, у яких простежуються історичні події, як більшість пісень Радована Бечировича, де історії стільки ж, скільки й поезії» [1, с. 61].

У сучасному виконанні на гусях разом з ритмічними відбулися й деякі мелодичні зміни [6, с. 14]. Зокрема, змінюються соціальні компетенції виконавця, що стосуються інших його соціальних ролей: «Оскільки описані ситуації здебільшого стосуються гри на гусях у межах знайомого, “свого” колективу, де виконавець розділяє спільний культурний і локальний макроідентитет зі своїми слухачами, логічно очікувати, що оцінка компетенції виконавця не може повністю відокремлюватися від ставлення до його інших соціальних ролей (статус у родині, локальне оточення і т. п.)» [9, с. 115].

Щодо використання гусел у сучасній епічній поезії, то їх навмисне намагаються зобразити як символ поділу етнічних общин на території колишньої Югославії, як синонім двох непоєднаних систем цінностей. Політично індукованим і суспільно інституціоналізованим є штучне «стирання» традиції, виразником якої був епічний співець як носій колективної пам'яті, заради так званих європейських цінностей: «Зміни в ставленні до гусел, які походять з національних або релігійних “відмінностей”, вочевидь є спадщиною нового часу. Чогось такого, що символізує рівність, гуслі стали синонімом різноманітності, поділу сучасного населення. Поділ на окремі території, якого колишня Югославія зазнала після її розпаду в дев'яностих роках, відбувся в національній і релігійній сферах, і це стало причиною того, що православних почали ототожнювати з гусями, мусульман – з турецькою тамбурою, найчастіше із сазою, її міським варіантом, а католиків, як уже згадувалося, – із тамбурою панноньського типу» [7, с. 53].

Що не так з гусями, якщо від них майже всі народи колишньої Югославії, а особливо ті, які гусярську традицію найстійкіше зберігали, експліцитно відмовляються? Можливо те, що гуслі – символ подібності, взаємних зв'язків, спільної традиції, укорінення в ту саму матрицю, яку сьогодні за будь-яку ціну хочуть використати, подати як небажану, ретроградну і чужу. Гуслі як символ «похмурого національного минулого на Балканах», як правило, належать *іншому*: «Причина того, що сьогодні творці національних ідентитетів на Балканах уникають у своїх проектах гусел, – у їхній теперішній, здобутій в останніх війнах, загальнопоширеності. Без сумніву, нині у виборі символів балканських націй насамперед прагнуть до уникнення конгруентності із символікою, що її використовують сусіди, незважаючи на те, про яку символіку йдеться. В очах теперішніх балканських ідеологів

гуслі слід розглядати з негативного боку, тому що вони нагадують про подібність між балканськими народами, подібність, яку очільники цих народів страшенно не люблять. Оскільки останніми роками серби асоціювалися з гусями, то боснійцям і хорватам рекомендували забути про цей інструмент і в музичній спадщині Балкан чи навіть деінде пошукати якийсь інший інструмент, що залишився, якщо так можна висловитися, вільним від символічного навантаження» [28, s. 166–167].

Якщо гуслі в Сербії витісняють і оцінюють як щось анахронічне й ретроградне, то в «колиці» цієї музичної традиції – Чорногорії – стан ще гірший. Димитріє Големович із цього приводу висловився про більш ніж цінний особистий досвід на одному з виступів у Чорногорії: «У виступі “Фольклор у Чорногорії сьогодні” про гуслі і їхнє місце в нашій культурі я говорив позитивно і в цьому був самотнім, а моя доповідь супроводжувалася рядом негативних висловлювань щодо гусел та співу під їхній супровід. Дійшло до того, що гуслі, як символ примітивізму, а також і сербства, потрібно “знищити, бо поширюється халтура”, а тому з ними не можна “ввійти в Європу”. Кілька учасників дискусії навіть відмежувалися від сучасної гусярської практики, від гусярів, які її підтримують, зі словами “ці, ваші”, що звучало трагікомічно, оскільки більшість гусярів, про яких дискусанти говорили, хоча переважно і жили в Сербії, народилися в Чорногорії» [7, с. 50].

І в Сербії, і в Чорногорії гуслі стають штучною межею між європейськими й традиційними цінностями. Начебто забулася мудра настанова Момчила Настасієвича, сформульована в його програмному есе «За рідну мелодію»: «Жодна із загальнолюдських цінностей не з'явилася з огляду на випадковий збіг обставин. Доленосний обман є посередником. Належить тільки тим, хто корінням глибоко проник у рідний ґрунт. Оскільки загальнолюдське у творчості є не лише цвітом над національним, але й коренем під національним» [19, с. 44]. Тому в Сербії автохтонним національним інструментом, що слугує передаванню традиції, є труба, у Чорногорії – тамбура: «Вона настільки стала домінуючою у всіх музичних/культурних подіях, що той, хто не обізнаний із ситуацією в національній музиці, може подумати, що так було і в минулому, про що у своїй статті вичерпно розтлумачила етномузикознавець Йованна Папан. Причину згаданого розповсюдження тамбури Йованна Папан вбачає в “бажанні” Чорногорії “відкритися” Європі, тим самим “відгородитися” від гусел, у тенденції Чорногорії наблизитися до Боснії та Герцеговини, а також до Хорватії, до держав з подібною історією і “долею”, держав, які тамбуру “вважають національним символом”» [7, с. 52–53].

Потрібно визнати, що й сам репертуар окремих сучасних гусярів сприяє відмиранню традиції й спотворенню оригінальних цінностей² на піратських носіях звуку, які переповнені кітчем і халтурою (від значущих слів і повідомлень, актуальних тем і до найприземленішого політичного ангажування³).

Якою була роль гусярів у минулому? Без сумніву, важливою. Гусяр виконував роль міфічного співця, який мусив турбуватися про епічно-історичну пам'ять общини. Інструментальний супровід не був лише декоративним явищем. Інструмент становив істотну частину виконавського ремесла, був вираженням творчої думки епічного співця: «Самий зміст інструментальної присутності – і як частина епічного акту, і як вид інструменту й інструментальний тембр, і як музика – з найістотнішими рисами включається в цей комплекс особливо яскраво виражених відмінностей іншої обрядово-художньої практики у фольклорній культурі, пов'язаної зі співом та інструментом».

Кожна пісня була неповторним виконавським творінням, і в цьому творенні співець намагався прилаштувати забарвлення й звук гусел під забарвлення й звук свого голосу: «Спів у супроводі гусел по суті є піднесеною декламацією. Гусяреві потрібно прилаштувати голос і звук гусел, а це мить, коли слова мають оживитися, а уявні образи перетворитися в постійні» [1, с. 28]. Гусярі різнилися за тим, як летять їхня мелодія, яку школу вони пройшли, яким голосом співають: «Гусярі співають природним голосом і володіють вільною технікою. Мелодія не буває постійною. Це невпинна імпровізація за обраним ритмічним кліше. Кожен гусяр має власне кліше співу, яке успадкував від своїх предків або сам створив. Деякі гусярі виконують багато мелодій або одну мелодію багатьма способами. Мелодії деяких гусярів завжди сприймаються як нові» [24, с. 61].

Який вплив гусярів на сучасне сербське суспільство? Гусярі в сучасному суспільстві втрачають прерогативу сили й впливу, які мали в минулому. В анекдоті про ставлення повстанських воевод до Пилипа Вишничика майже відчутна та суспільна сила, яка постоїла із символічного зв'язку співця повстання та його героїв: «В огляді біографії П. Вишничика можна помітити ще дві, для цієї розвідки винятково важливі, деталі: установлення зв'язку співця з героями, про яких співає, і мотиви, що справді означають зв'язок співця з представниками влади. Це справжня (політична) сила, коли мова йде про сучасників П. Вишничика, з якими його пов'язують анекдоти, відповідно символічна сила і потенціал авторитарності традиційних героїв, про яких співається» [10, с. 60].

За Й. Чоловичем, останні воєнні роки на Балканах є прикладом політичного зловживання гусями як символічним утіленням легітимності народної влади: «Гуслі як народний інструмент насамперед символізують *vox populi*, і їхня основна функція в політичній комунікації полягає в тому, щоб своїм авторитетом гарантувати, що ті, хто при владі чи хочуть її отримати, роблять це в ім'я народу. Оскільки в новітній історії кожна влада представляє себе як влада від імені народу, то гуслі опинилися в такій ситуації, що тепер вони виступають як свідчення народної легітимності найрізноманітніших режимів та ідеологій, які змінювалися протягом минулих двох століть в окремих балканських країнах» [28, s. 142–143].

Вагомими є зміни в сценічному виступі гусярів, про що дуже натхненно висловився Д. Големович: «Виступ гусярів майже завжди був театральним, особливо його закінчення, коли після завершення співу ледве не кожен виконавець підводився, тримаючи інструмент обома руками, наче дитя, – спершу перед собою, а потім – підіймав його вгору, після чого глибоко вклонявся, спрямовуючись до публіки (!). На сьогоднішнє поведення гусярів на сцені досить вільне, вони залишають сцену ще до закінчення концерту, що свідчить про своєрідну неповагу до публіки [...]. Повага до гусел і того, що вони репрезентують, на жаль, зникає, поступаючи місцем новим звичаям і цінностям» [7, с. 58].

Особливим феноменом у сучасному суспільстві є намагання політичного зловживання гусями. Спроби контролювати репертуар співця помічені ще за доби князя Милоша: «Князь Милош любив гуслі й сам на них грав, збирав гусярів навколо себе: старого Милію, уже згаданого Джуру Милутиновича Чорногорця та інших, але не дозволяв співати пісень про Перше сербське повстання, особливо тих, у яких згадували Карагеоргія. Виконання таких пісень у Сербії суворо карали» [8, с. 43]. Про це явище писав в іншому контексті Матія Мурко [18, с. 41].

Примітки

¹ Освіта, за Еліотом, виходить за межі національних кордонів, «оскільки класик для нього – насамперед гарант спільного ідентитету, історії й переказів, які виходять за міжособистісні кордони. Для національних класиків Еліот, як випливає зі сказаного, цим не особливо переймався, бо “велике в кожній літературі не полягає в її особливості, а

в певній більшій матриці, а цю матрицю дав Рим”» [2, с. 103].

² Якщо вести мову про деєпізацію як важливий поетичний чинник формування репертуару епічних співців сьогодні, то потрібно мати на увазі, що в минулому репертуар сліпих мандрівних співців-жебраків був від соціальних компетенцій виразно

функціоналізованим, створеним здебільшого з релігійних пісень, аніж із героїчних [17, с. 14].

³ Мова йде про нові пісні, що відображають помітні події з останніх воєнних років: «Ој, Србине, проклета нацијо», «Романијо, горо одјунака», «Срби, браћо, да запјевам у ја», «Имам брата, јелика га крије» і т. д.

Література

1. Алексић С., Копривица Ђ. Гусле на крилима народног и Његошевог сочиненија. – Београд, 2005.
2. Asman A. Rad na nacionalnom ramčenju. Kratka istorija nemačke ideje obrazovanja // Biblioteka «XX vek» / ur. I. Čolović. – Beograd, 2002. – N 124.
3. Bilig M. Banalni nacionalizam // Biblioteka «XX vek» / ur. I. Čolović. – Beograd, 2009.
4. Бокова И. Фолклор и национална идентичност // Български фолклор. – София, 1993. – Кн. 4.
5. Браун М. Српскохрватска јуначка пасма. Едиција «Студије о Србима». – Београд; Нови Сад, 2004.
6. Golemović D. Etnomuzikološki ogle-di // Biblioteka «XX vek» / ur. I. Čolović. – 2-o izd. – Beograd, 2005.
7. Големовић Д. Пјевање уз гусле. – Београд, 2008.
8. Добричанин М. Сјај гусала. – Београд, 2007.

9. Ђорђевић С. Између носталгије и ироније: фигура гуслара и извођачка ситуација // Научни састанак слависта у Вукове дане. – Београд, 2008. – Кн. 37/2.

10. Ђорђевић С. Епски певач као јунак – механизми хероизације // Научни састанак слависта у Вукове дане. – Београд, 2009. – Кн. 38/2.

11. Jakobson R., Bogatirjov P. Folklor kao narocit oblik stvaralastva (1929) // Usmena knjizevnost. Izbor studija i ogle-da / prir. M. Bošković-Stulli. – Zagreb, 1971.

12. Каракашевић В. Гусле и гуслари: Прилог уз културно-историјску расправу «Музичка уметност у Срба» // Летопис Матице српске. – Нови Сад, 1898. – Кн. 195. – Св. 3. – С. 1–39.

13. Лајић-Михајловић Д. Гуслар: индивидуални идентитет и традиција // Музикологија. – Београд, 2007. – Бр. 7.

14. Латковић В. Вуков «рачун од

Повернімося до початку розмови. Техніка *самості* в Стародавній Греції пов'язана зі здобуттям і збереженням знань. Людина, яка не зберігає власної традиції і не турбується про особистий культурний ідентитет, займатися собою і піклуватися про себе не здатна. У цьому розумінні співець як виразник інституціоналізованої та колективної пам'яті славного минулого більше не існує, оскільки в сучасному суспільстві, у змінених обставинах, з іншими культурними функціями, у ньому більше немає потреби. Але існує інше: усне епічне слово, на якому ґрунтується сербський національний і культурний ідентитет, не повинне зазнати девальвації в шаленому прагненні всіма силами переживати самих себе і стати тим, ким ми, як народ, ніколи не були і не могли бути. Постійне намагання стерти сербську традицію під приводом того, що в ній криється зародок націоналістичних, ірраціональних і небезпечних думок, демонструє разючий приклад зловживання «банальним націоналізмом» [3]. Навіть усі ідеологічні цензори сучасного сербського суспільства разом узяті, що наполягають на відмові від власної традиції й культури, не можуть подолати свіжої і життєствердної народної епічної традиції, а також перекреслити те важливе значення, яке вона мала у формуванні сербського культурного ідентитету.

21. *Петровић Р.* Младићство народног генија (1924) // Есеји и чланци дела Р. Петровића / прир. Ј. Христић. – Београд, 1974. – Књ. 6. – С. 313–370.
22. *Петровић С.* О превладавању границе међу проучавањем усмене и проучавањем писане књижевности (1975) // *Petrović S.* Ројмови и ситања. Наромене и bibliografske reference uz tekst D. Илић. – Novi Sad ; Beograd, 2008. – С. 133–149.
23. *Petrović S.* Poetika tradicije: «utjesaj narodne poezije» u jednoj pregršti renesansnih tekstova (1972) // *Petrović S.* Ројмови и ситања. Наромене и bibliografske reference uz tekst D. Илић. – Novi Sad ; Beograd, 2008. – С. 72–86.
24. *Радовановић Л.* Епска поезија и гусле. – Београд, 2000.
25. *Рикер П.* Сопство као други // Философска библиотека Aletheia / ур. Б. Шијаковић, с франц. прев. С. Ђузулан. – Никшић ; Београд, 2004. – № 25.
26. *Самарџија С.* Увод у усмену књижевност. – Београд, 2007.
27. *Фуко М.* Херменеутика субјекта. Предавања на Колеж де Франсу 1981–1982 / прир. Фр. Грос под управ. Фр. Евалда и А. Фонтане, с франц. прев. М. Козић и Б. Ракић. – Нови Сад, 2003.
28. *Čolović I.* Sve te gusle. Prilog proučavanju političke istorije jednog muzičkog instrumenta // Balkan, teror kulture. Oglеди o političkoj antropologiji. – Beograd, 2008. – N 2.
29. *Dzenkins R.* Etnicitet u novom ključu. Argumenti i ispitivanja // Biblioteka «XX vek». – Beograd, 2001. – Kn. 117.

Переклад із сербської Людмили Маркевич