

Izvorni naučni rad
UDK 821.163.44-13:398
UDK 821.163.44.09 Međedović A.

Aleksandar ČOGURIĆ (Podgorica)

Fakultet za crnogorski jezik i književnost – Cetinje
aleksandar.coguric@fcjk.me

INTELEKTUALNI I DUHOVNI PORTRET TVORCA I KREATORA USMENE EPIKE KROZ PJESNIČKU POJAVU AVDA MEĐEDOVIĆA

Rad *Intelektualni i duhovni portret tvorca i kreatora usmene epike kroz pjesničku pojavu Avda Međedovića* osvrt je na tvorca usmene epike, Međedovića s kojim se dovršila era istinske usmene epike, u vremenu impulsivne prisutnosti pisane književnosti. Uobličio je svoj epski izraz i ostao u sferi usmenosti zahvaljujući činjenici da ga je zaobišla pisanost. Poznavajući zakonitosti epske tvorbe imao je ideju o pjesmi u svakome tvoračkom momentu. Zabilježeni Međedovićev usmeni materijal, kao i svi tekstovi ranijeg bilježenja, sačuvali su dušu i smisao, ali i potvrdili da usmenost ne može preći u pisanost čuvajući u cjelosti svojstvenu joj aura. Međedovićeva pojava je potvrdila da je tvorba individualan čin, da djelo pripada onome koji ga saopštava u momentu fiksiranja. Time je otklonjena nepravda prema svim prethodnim tvorcima čije je pjevanje iz individualnog pomjerano ka kolektivnom. Individualizam svakoga tvorca nije značio ugrožavanje pjesničke konvencije, naprotiv slijedio ju je, preoblikujući tradicijsko nasljeđe svojim načinom tvorbe, izgrađujući prepoznatljiv književni opus. Pamteći usmeno nasljeđe, tvorac poput Međedovića, a i njegovi prethodnici, prilagođavali su ga svom poetskom iskazu, ne odaljavajući ga od njegova tradicionalnoga lika. Međedovićev stil odvojio se od nasljeđa jednom specifičnošću, kojom je širio pjesmu, a nazivao je *kićenje*.

Ključne riječi: *Međedović, usmeni tvorac, epska tradicija*

Uvod

Posezanje za proizvodima usmene kulture, konkretno epske pjesme, potvrđuje da „umetničko delo doživljava različite epohe svoga uspeha, stiče mnoge, i smislene estetske konkretizacije“ (Ingarden 1975: 191), zavisno od volje savremenih konzumenata, i njihovih potreba, koje se stalno obnavljaju, bez obzira na različite povode i želje. Usmena tradicija nastaje, održava neprekidnost trajanja, iznova se prerađuje, odnosno prati je „jedno stalno umiranje večnog oživljavanja“ (Kokjara 1984: 9). Tradicija ima svoje vrijednosti – snagu i sopstvenost i „trajno prisustvo prošlosti“ (Kokjara 1984: 10). Pojedinaac hoće da „živi s drugima, razmišlja ... dušom koja je njegova, ali koja pripada i drugima, o malom celovitom svetu što ga okružuje, a u kojem se završavaju njegov život i istorija“ (Kokjara 1984: 10). Tradicionalni tekst usmene epike je tekst netaknut bilo kakvim vanjskim natrunama, vjeran i dosljedan, daleko od tranzicionoga kojega opslužuju interesi i potrebe izvan usmenoga djelokruga. Istinsko epsko pjesništvo jedino se razvijalo u usmenoj tradiciji, iako se čini da je slijedilo istoriju, ono je u suštini počivalo na priči o događaju, koji je korespondirao na svoj način s istorijskom slikom njega samoga. Pošto se epsko pjesništvo obraća cijeloj zajednici stoga ta zajednica prihvata junake kao svoje, brišući sve društvene razlike, klasne ili ideološke, zato što „epska svijest zapravo i računa s poništavanjem društvenih razlika, jer zajednicu kojom se bavi vidi kao jedinstven entitet koji ima jedinstvenu povijesnu sudbinu“ (Škreb, Stamać: 1998: 413) i opšte pojave posmatra kao izuzetno važne za cijelu zajednicu. Usmeni tekst će ostati u kolektivnome pamćenju ako prenosi junake i događaje za koje je, iz sebi dobro znanih razloga, kolektiv zainteresovan. Novi tekst može slijediti naslijeđenu paradigmu u pristupu predstavljanja junaka i događaja ali može otići novim putem, ali svejedno, mora biti u dosluhu s kolektivnim gledanjem.

Usmena tradicija je dio svake integrisane kulture i potvrđuje da „elemente svoje kulture u sebi nosimo još od najranijeg uzrasta“ (Tomas, Ikson 2014: 63), jer „ljudi jednoga doba žive prema mišljenju, osećanju i htenju toga doba“ (Diltaj 1980: 233) i u saglasju „životnih odnosa, životnog iskustva i oblikovanja misli, koji pojedince vezuje i zadržava u jednom određenom krugu modifikacija shvatanja, stvaranja vrednosti i postavljanja svrha“ (Diltaj 1980: 233). Naslijeđeno usmeno stvaralaštvo dosljedno se prenosi, organizovano i sistematično izučava, radi konstituisanja slika prošlosti. „Svaki kulturni sistem“ (Diltaj 1980: 231), epsko pjesništvo njegov je dio, ispoljava se kroz svoje radnje kojim „ostvaruje neku zajedničku vrednost za sve one koji su usmereni na nju“ (Diltaj 1980: 231), u našem slučaju pjesma, koja „zahteva prisustvo jednog novog faktora što egzistira izvan njega, i to posmatrača, koji

... konkretizuje delo” (Ingarden 1975: 188), a *posmatrač* usmene pjesme je publika koja svojim poimanjem čita pjesmu i u njoj vidi *oživljenu* „prošlost koja je prisutna u sadašnjosti“ (Božović 2006: 57). Pojava epskoga pjesništva podrazumijevala je istorijske i društvene okolnosti, tj. događaje koje zajednica „vidi kao povijesno presudne“ (Škreb, Stamać 1998: 414) i stav da bi „svaki čin opjevanih junaka odredio i usmjerio sudbine onih koji epsko djelo stvaraju ili primaju“ (Škreb, Stamać 1998: 414). Takvi sadržaji formiraju svijest zajednice, iako svaki događaj nije od sudbonosne važnosti za zajednicu, ali jeste konstituent koji će s drugim sebi sličnim po važnosti tvoriti cjelovitu sliku o njoj. Usmena književnost ne poznaje tekst, u smislu kakav je u pisanoj i zato kao „književnost namijenjena isključivo slušanju mora uvažiti posljedice za razumijevanje koje proizilaze iz pretežno jednokratnog slušanja“ (Solar 2012: 114). Te posljedice ukazuju da „uloga, zadatak i značenje onog što se isključivo pripovijeda, pjeva ili recitira“ (Solar 2012: 114), sasvim je drugačije u odnosu na iste kategorije kad je u pitanju knjiga, jer pismo književnome djelu daje drugačiju konotaciju, sasvim ga drugačije pozicionira ne samo u stvarnosnom svijetu nego i u doživljajima koje proizvodi kod konzumenta. Na jednoj strani fiksiran tekst je imun na najmanju izmjenu, izuzev ako se ne dese autorove naknadne dorade, dok je usmeni tekst u vlasti pjevača ili pripovjedača koji ga većinom usaglašavaju sa trenutkom izvođenja, trudeći se da mu sačuvaju „načelno umjetnički učinak“ (Solar 2012: 114). Tome najbolje svjedoče varijante usmenog teksta.

Međedović – pjesnik i umjetnik, živio i stvarao prema mišljenju, ošućanju i htjenju svoga doba

Čuvena Talfi (1982: 191), povodom prilika oko usmene poezije, napisala je: „Duh poezije još zaista živi, jer on je besmrtn; ali doba njegove životne snage je minulo. Njegovo sadašnje boravište je radna soba; salon je njegovo dejstveno područje; izložbeni sto bogatih i otmenih je pozornica na kojoj se njegova prikazivanja prikazuju u odeći od marokena i zlata“. Međutim, svojstvo istinske svježine ostavila je samo za južnoslovensku usmenost, ne pretpostavljajući ni Murka, ni Perija, ni Lorda na živom epskom terenu, niti pjesnika, između ostalih, Avda Međedovića. Primarna komunikacija, teško zamisliva svijetu pisane kulture, odvijala se u zoni neverbalnoga – kroz osmijeh, pogled ili gest. U takvoj atmosferi oformljivala se primarna usmenost u kojoj su relacije među ljudima bile „isključivo na jednom akustičkom nivou uz vizuelnu percepciju telesnih pokreta“ (Havelok 1991: 89). Akustički sistem bio je pažljivo sastavljen i počivao je na odnosu „između pojedinca i društva kojem taj pojedinac pripada, između pojedinca i tradicije tog društva,

njegovih zakona i njegove uprave“ (Havelok 1991: 89). Komunikaciju među učesnicima procesa Havelok (1991: 87) ovako opisuje: „U čemu bi drugom, napokon, bila suština usmenosti ako ne u procesu pokretanja nečijih usta koja se obrću nečijem uhu, uhu koje sluša spontani odgovor drugoga“, *spontan* u vidu pjevane ili izgovorene riječi. Originalni usmeni materijal može biti izgubljen ako *uho* nije u stanju da ga valjano apsorbuje ili ga makar preda kao *okamenjeni materijal*. U Međedovićevu slučaju nije se dešavalo niti jedno od navedenoga: *uho* ga je *apsorbovalo* ne propuštajući niti jedan detalj, a bilježnici su ga uzeli u punoj njegovoj živosti i prokrvljenosti. Osim toga nijesu ga pratili ni mogući *ostaci usmenosti* koji imaju potencijal da u drugome procesu ožive originalne usmene predstave, jer je to bila usmenost u punome svome trajanju. „Preživela usmenost“ (Havelok 1991: 63) gubi svrsishodnost kad više ne „snosi odgovornost za memorizovanje jednog koda ponašanja“ (Havelok 1991: 63) i zato naslijeđenu usmenost – ep, pjesma, predstava – šalje u zaborav. Ali postojali su pjesnici, među njima i Međedović, koji su slijedili put Homera koji je „poput žive stihovane enciklopedije pamtio i čuvao sredstva održavanja kulturnog kontinuiteta kao i društvene korene ove kulture“ (Havelok 1991: 43). Međutim, trenutak bilježenja, rukopisno ili snimljeno, većinom dožive samo ostaci navedenog materijala, koje je odnjegovala usmena svijest kroz svoje kodove mišljenja i osećanja. A potvrda tome, u našem arealu interesovanja, jeste izgubljena poezija veličanstvenoga pjesnika Ćor Husa, kojega je minuo *gospodin slučaj* koji bi tu pjesničku veličanstvenost oteo zaboravu.

Istraživači usmene tradicije posmatrali su čovjeka kao „dokumenat, tačnije rečeno, istorijski dokumenat“ (Kokjara 1984: 21), koji je dosljedno nosio usmenu književnost koja „ima vlastitu istoriju i čuva je u svom sećanju svuda gde se pesnička delatnost shvata kao transpersonalna služba u okviru književne tradicije“ (Ulig 2010: 81) i književne istorije. Primarna usmenost seže u vremena varvarstva, kad je stvarana neiskvarena i istinita duhovnost, u njezinu krilu usmena poezija. Tvorac te duhovnosti je mali obični čovjek usredsređen na svoju svakodnevicu, svoje uspjehe i poraze, ali kreativni pojedinac koji se svojim intelektom i pjesničkim vještinama snalazi u okolnostima u kojima nastaje pjesma. Međedović se snalazio jer je poznao zakonitosti nastanka pjesme i odnos zajednice koja preuzima pjesmu „zato što odgovara prirodnim osećanjima, običajima, narodnim tradicijama“ kako podseća Kokjara (1984: 110) citirajući Pitrea i uzima je „za sebe, pridružujući je drugim sličnim pesmama“ (Kokjara 1984: 111). Pjesma jeste individualni iskaz ali usaglašen s kolektivnim, kad je u pitanju izbor priče koja je srž pjesme. Zajednica dopušta pojedincu da izrazi svoje stvaralačke dosege u skladu s očekivanjima, zato pjevač uvijek osluškuje mišljenje zajednice o nekom istorijskom

ili nekom, s tog gledišta, manje važnom, ali događaju podesnom za pjesmu, koji se nekim okolnostima *ucijepio* u svijest kolektiva.

Usmena epika je proizvod usmene sredine, u kojoj tekst nema svoju grafičku fiksaciju, već zavisi od pamćenja kolektiva ili pojedinca, odnosno značajki koje su prema njihovoj procjeni vrijedne pamćenja. Epsko pjesništvo se primarno obraća cijeloj zajednici koja se ogleda u njemu ili ono u njoj, birajući tematiku podesnu takvome zahtjevu u vidu junaka i događaja. Krvotokom epskoga pjesništva „progovara samosvijest zajednice kojoj je ono upućeno“ (Škreb, Stamać 1998: 414) kroz *veliku priču*, jer „u kulturi svake nacije postoje određene velike priče od kojih su neke samo lokalne varijante univerzalnih velikih priča“ (Abot 2009: 88). „Što je velika priča više ukorenjena u nekoj kulturi, to je njen uticaj na svakodnevni život snažniji“ (Abot 2009: 88), i snažnije obujmljuje kolektivnu svijest što će pojedinac memorizirati svojom pjesmom, saglasno slici ustanovljenoj u kolektivnoj svijesti. Kilibarda smatra da se ambijent u kojemu se začínjala usmenost formirao ubrzo nakon ljudskoga govora koji je služio kao dobro sredstvo komunikacije, da su se tu javile potrebe da se neke misli, obećanja književno iskažu, da su se „embrioni umjetnosti začeli u ljudskim skupinama kao životna potreba, a onda prerastali u duhovne potrebe koje nijesu morale biti u direktnoj vezi s egzistencijalnom životnom potrebom“ (Kilibarda 2012: 23). Ti su književni impulsi uvijek poticali od pojedinca na zajednicu kojoj se obraćao kroz svoje tekstove. Tako da su prvi začeci usmene književne riječi u jednome osobenome ambijentu koji se neprestano punio novostvorenim materijalom. Umjetnički oblici prvobitno su služili svakodnevnim životnim potrebama.

Povezanost poezije, duše i duha Bašlar (2005: 11) ovako opisuje: „U mnogo slučajeva mora se priznati da je poezija angažovanje duše. Svest povezana s dušom je staloženija, manje intencionalna od svesti vezane za fenomene duha. U pesmama se manifestuju snage koje ne prolaze kroz sfere znanja. Dijalektika inspiracije i talenta se rasvjetljava ako se uzmu u obzir oba pola: duša i duh. Po našem mišljenju, i duša i duh su neophodni za proučavanje fenomena poetske slike u njihovim raznim nijansama, a naročito su potrebni da bi se pratila evolucija poetskih slika od sanjarenja do izvršenja. (...) Duh može da bude i opušten, ali u pesničkom sanjarenju duša bdi, bez napetosti, odmorna i aktivna. Da bi se napisala kompletna, dobro konstruisana pesma, duh mora da je prethodno zamisli u obliku projekta. Ali za jednu prostu poetsku sliku nema projekta, za nju je dovoljan pokret duše“. Takvu duševnost, duhovno pregnuće, ideju o pjesmi imao je Međedović u svakome svome stvaralačkom trenutku, ali i znanje o izlascima i zalascima svake pjesme ponaosob. „Skoro svako umetničko delo u prošlosti imalo je društvenu funkciju u svom vremenu, funkciju koja često uopšte nije bila prvenstveno estetička

funkcija“ (Fraj 2007: 413), već je imala niz drugih funkcija, čemu svjedoči, između ostalih, i Međedovićeva poezija. Ona je obavještavala svoje slušaoce o dalekom vremenu, njegovim junacima i podvizima, bila duhovna hrana i ispunjena dokolice, udaljena i „uvijek nezavisna od pisanih ili štampanih, odnosno književnih izvora i podsticaja“ (Gezeman 2003: 23), ali zavisna od pamćenja i lika koji zadobija u svakom novom stvaranju. Stoga kažemo da je usmeno pjevanje najtješnje vezano s pamćenjem, a najudaljenije od čitanja i pisanja, iako pisanost nije po automatizmu smijenila usmenu kulturu, iako pismo čini da se usmeni sadržaji preoblikuju u atraktivne i estetski dopadljive forme, nadasve zanimljive, pa se usmenost nije mogla oduprijeti takvoj dopadljivosti i zavodljivosti.

Havelok (1991: 74) navodi Lordovo zapažanje o kvarenju balkanskog usmenog pjevača pod uticajem pisma, kad on postaje proizvođač modernih i prijemčivih adaptacija, odnosno samo spomena na nekadašnju usmenost, koja „kao jedno aktivno stanje društva ne ostavlja za sobom pojave sve dok se ne zapiše, tj. sve dok ne prestane da postoji u svom prvobitnom obliku“, mislimo nama vidljive i dostupne, koji smo van zona usmenosti i korisnici smo pisanih dokumenata, kao neke vrste *veštačke memorije* ili „skladištenje za ponovnu upotrebu“ (Havelok 1991: 78), jer „usmenost se po definiciji vezuje za društva koja nemaju fonetsko pismo u bilo kom obliku“ (Havelok 1991: 88). Usmeno pjesničko djelo počelo je kopniti dolaskom pisane kulture, dok nije sasvim iskopnilo, trenutkom otupljenja svakog damara života usmene kulture. Usmeni tekst poslije zapisa „nije više identičan s usmenom izvedbom, ali ipak nastavlja svoj život na novoj razini – izgubivši neke kvalitete i vrednote i dobivši ujedno nove, čuvajući i nadalje vezu s folklornom, usmenom osnovom (ako je zapis teksta vjeran)“ (Bošković-Stulli 1983: 156), postaje „tekst za zadovoljstvo: onaj koji udovoljava, puni, prožima ponesenošću, onaj koji potiče iz kulture, ne raskida sa njom i vezuje je za jednu *ugodnu* praksu čitanja“ (Bart 1975: 17). Zapisani usmeni tekst dekonstruiše događaj nastajanja pjesme, ruši kontekst (intonacija, mimika, položaj i govor tijela, izraz lica, pogled) i unutarnje pjevačeve reflekse povodom pjevanoga sadržaja, dramatičnost i ozarenost, odnos prema prisutnima, te njihovo učešće u tvorbi pjesme. Zapisan ili nasnimljen usmeni tekst, iako pun duše i smisla, oslobođen je ljepote tvorbe ili procesija koje sljeduju pjesmi u tvorbi, izvan je svoje matice usmenoga. Usmena tradicija se ne može prenijeti u pisanu a da se sačuva u potpunosti njezina aura koja joj je svojstvena. Međutim, „nema drugog načina da se sačuva i dokumentuje živa usmena tradicija osim tekstualizovanja“ (Pavlović 2014: 79). Stoga pisani izraz je jedini način njezina očuvanja, koliko se god to kosilo sa zdravim usmenim tokovima. Audio i video zapisi čuvaju nešto više atmosfere, epske patine, oko usmenoga sadržaja. „Svrha biblioteke bila

je čuvanje tekstova“ (Barbije 2009: 34), podseća Barbije, spominjući Aleksandrijsku biblioteku, a fiksiranje usmenoga teksta bila je djelimična zaštita od potpunoga nestajanja, koje je konstantno pratilo usmene proizvode. Ako se tekstualizovan usmeni sadržaj snadbije širim informacijama koje ga se tiču onda se koliko-toliko prenose atmosfera izvorne usmene tradicije, makar se omogućava njezina rekonstrukcija u idejnoj sferi. Na tom je polju Peri ostavio valjanu dokumentaciju, odlučivši da organizuje razgovore s Međedovićem oko i povodom usmene epike.

„Jedan veliki stih može da ima velikog uticaja na dušu jednog jezika“ (Bašlar 2005: 16), a njegov tvorac onaj pojedinac, kojega Kokjara (1984: 238) predstavlja u Maretovu citatu: „Istorija ne može da zanemari čoveka velike individualnosti, izuzetnog čoveka, genijalnog čoveka, bilo da je on mislilac osećajan, ili čovek od akcije“. Usmena epika je pokazala da „ni prošlost ni sadašnjost, kao ni pesnik ni umetnik, nemaju celovito značenje sami za sebe“ (Said 2002: 42), već su sastavnice integrisanoga svijeta ideja i shvaćanja, života i stvaranja. Usmeni stvaralac, na primjer Međedović, poseban, individualac, anonimn i spontan, nije samostalno biće već slijedi društvene konvencije, koje oformljuje kolektiv kao nosilac kulturnih procesa. On jezikom kolektiva „govori i djeluje uvijek i u smislu i u interesu drugih, premda se čini da se ponaša u skladu sa svojim privatnim interesima i ciljevima“ (Hauser 1986: 53), potvrđujući da je dio istorije i tradicije prostora u kojemu djeluje. On je usmeni pjevač, umjetnik i čovjek istovremeno, svojim vanrednim talentom usmenu pjesničku tradiciju je rekreirao po svome nahođenju, kroz izvedbu koja se dešava u „osobitim prilikama, pri posebnoj dispoziciji pjevača (koja ne isključuje ni stimulanse u obliku jela i pića), i najčešće uz glazbu“ (Škreb, Stamać 1998: 423). U Međedovićevu primjeru bili su to organizovana ili spontana okupljanja đe se čekala njegova pjevana riječ. On je sebe gledao kao prenosioca gotovog sadržaja, rijetko kao njegova kreatora, a bilo je sasvim drugačije. Međedović svojom *samozatajnošću* „odaje priznanje tradiciji, jer mu ona pruža osnovne elemente za kreaciju teksta“ (Škreb, Stamać 1998: 423) – okvir fabule, konstituente teksta, način rasporeda, jednom riječju tehniku po kojoj se konstituiše usmeni tekst. Bio je vješt pjevač koji je raspolagao obrascima i epskim tehnikama koje je savladavao u tvorbi i konstituisao novi tekst, ne uočavajući izvjesne novine, već ih doživljavajući kao podrazumijevani sadržaj a ne svoj, kojega je sam stvorio. Iako kazivač ili pjevač u zajednici ne figurira kao umjetnik niti kao tvorac pjevanih tekstova, već samo prihvatljiv interpretator, „koji *može*, ili koji *zna* izvesti pjesmu, pa ne kao onaj tko ju je stvorio“ (Škreb, Stamać 1998: 423) i „koji može da odbije delo ili da ga delimično preoblikuje tokom izvođenja“ (Kleut 2015: 14) Međedovića je publika gledala drugačije u odnosu na mnoge druge pjevače, i

toga vremena i toga kraja, pokazujući kroz tu spontanost određeno odvajanje Međedovića od drugih pjevača. Međedović je pokazao da usmeni pjevač nije vrijedni pamtiša slušanoga sadržaja, već je tvorac novoga, na osnovu ličnoga iskustva i poimanja suštine usmenoga pjevanja. Kad spominjemo usmenoga pjevača uvijek mislimo samo na izuzetno darovitog i stvaralaštvom potvrđenog i izgrađenog pjevača koji „sve manje doslovno pamti priču, sve više povećava broj jezičkih i narativnih formula kojima sve pouzdanije i slobodnije vlada, sve više modifikuje, na sebi svojstven način, ono što je naučio, sve se slobodnije izražava u sve bogatijem vladanju tradicijom“ (Koljević 1982: 35). Međedović je umio da sluša i od slušanog sagradi svoju pjesmu, kroz improvizaciju, čuvajući tradicionalni sadržaj i tradicionalnu organizaciju, pokazujući se kao „najvažnija karika u prenošenju tradicije“ (Buturović 1995: 5). Potvrdio je da pjevač svojom razućenom stvaralačkom sviješću i sopstvenim doživljajima, prezimajući materijal od različitih pjevača, gradi *svoga* junaka ili *svoj* događaj, koje će zajednica prihvatiti. Usmeni pjesnik¹ improvizuje, ne razmišlja o mogućim posljedicama toga čina, mogućim zamkama, siguran je u svoju improvizaciju i u njoj iznalazi mogućnosti za svoj pjesnički uzlet, i ostvaruje ga. On ne razmišlja o svojoj kreaciji kao umjetnosti, ne zadaje sebi nikakve pjesničke imperitive, on samo slijedi svoj daroviti sluh za veliki poetski izum i pripada onima „koji se nisu ravnali prema knjigama“ (Braun 2004: 77). Njegovu tvorbu ne sputava obrazovanje, razne teorije, tumačenja, on je samo usmjeren jednome – slušaocu koji će biti i jeste njegov jedini i najispravniji sudija. „Umetnik i čovek su najčešće naivno, mehanički sjedinjeni u jednoj ličnosti – čovek privremeno odlazi u stvaralaštvo iz *životnih bura*, kao kakav drugi svet *nadahnuća*, slatkih zvukova i molitava“ (Bahtin 2010: 5). Takvi su bili usmeni pjevači koji su živjeli i stvarali u epskome arealu, patrijarhalnoga načina života, kakve je Murko prepoznavao u Hercegovini, Bosni, Crnoj Gori, Novopazarskome Sandžaku, a nekako ih reprezentativno predstavio i proslavio Međedović.

„Pretpostavlja se da razumeti umetničko delo znači shvatiti viđenje sveta svojstveno društvenoj grupi iz koje i za koju bi umetnici stvarali svoje delo, i koja bi bila, naručilac ili primalac, svrha ili cilj, ili oboje odjednom, u neku ruku, izražena preko umetnika, sposobna da razjasni, bez namere, istine i vrednosti kojih izražena grupa nije uvek svesna“ (Burdije 2003: 291). Burdije

¹ Matija Murko je studenta Mirka Banjevića, koga je sreo u Beogradu, nazvao pravim epskim pjevačem, što Banjević nije mogao biti iz najmanje dva razloga: prvi, zbog naobrazbe; drugi, zbog činjenice da je jedan dio *svoga* repertoara uzeo iz Vukove zbirke, a drugi je poticao od nepismenih seljaka. Murkov utisak bio je proizveden Banjevićevim nedosljednim pjevanjem uzetoga sadržaja, već na svoj način, u čemu je Murko vidio proces ponovnoga stvaranja pjesme. Zapravo riječ je o korišćenju tradicije prilikom ličnog pjesničkog oformljivanja i najava budućega pjesnika velikoga umjetničkoga dosega.

nameće gledište da je pojedinac – stvaralac, naš usmeni pjevač, neka vrsta kanala komunikacije između potreba zajednice i stvorenoga djela. On osluškuje radnje na oba pola i zato uzimamo Fortisa koji je među prvima ukazao da su pjevači najčešće pjevali staru građu, obnavljali staro – Morlaci nanovo opjevali stare događaje, vjerujući da su istinski stare pjesme u divljim predjelima, netaknutim vanjskim uticajima bilo kojega porijekla. Fortis je primijetio i improvizaciju tokom pjevanja, čime je ukazao na ličnost pojedinca i njegovu ulogu u tvorbi, njegov stvaralački impuls, ali to nije bilo dovoljno da postavi pojedinca u epicentar pažnje, već je dominirao stav o kolektivu kao stvaraocu, koji je skrajnuo pojedinca kao kreativca i tvorca. Serensen je uviđao da su pjevači svoju ličnost namjerno sakrivali iza svojih pjesama predstavljajući ih „kao stara i predanjem prenošena ostvarenja“ (Serensen 1999: 18). Delorko (1971: 236) ukazuje bez dileme na pojedinca kao tvorca usmenoga djela, a razloge njegova gubljenja vidio je u činjenici da „kad je neki njegov umotvor imao uspjeha (a to znači kad je bio prihvaćen od ostalih) taj umotvor bio izložen izmjenama (npr. skraćivanju ili proširivanju pojedinih dijelova, preinaci ovog ili onog prizora, zatim čuvstva itd.) a na koje izmjene njegov autor više nije nikako mogao utjecati, njegovo je djelo bilo izvrgnuto posebnom kreativnom postupku, toliko drugačijem od onoga na primjer u pisane poezije“. To je značilo da djelo dobija novoga tvorca, da pjesma pripada onome koje u momentu saopštava, bez obzira na karakter njegova truda. Opisane okolnosti nijesu sasvim zaobišle Međedovića, mada je on od početka vezivan za svoj pjevani materijal. Da je preuzimao od drugih to nam je poznato, ali drugi od njega manje jer je on pjevao u samome zalasku usmene epike, pa su nastavljači bili rijetki ili ih nije ni bilo. Međedović kao znaven pjevač tvori pjesmu, vodi računa o mjestima na kojima poetski uzlijeće, preuzeti materijal oblikuje po svome, oduhovljava ga i štiti od beživotnosti. Da ne zaboravimo Hektorović je još u svom vremenu pribilježio imena svojih informatora – pjevača: Paskoja Debelje i Nikole Zeta. Manje precizan bio je Rođero de Pačienca, ostao je neodređen spominjući da je zabilježene stihove slušao u izvođenju nekih Slovena. „Najočigledniji uzrok jednog umetničkog dela jeste njegov tvorac, autor; (usmeni pjevač A. Č.) stoga je objašnjavanje književnog dela na osnovu ličnosti i života pisca bilo jedan od najstarijih i najosnovnijih metoda proučavanja književnosti“ (Velek, Voren 1985: 97), pisane svakako ali usmene u mnogo manjoj mjeri ili skoro nikako.

Pjevači dalekih pjesama trajno su ostali nepoznati, oko Homera se i dalje raspravlja manje ili više uvjerljivo, jer su svoje pjesme pjevali u dubini vjekova odakle nemamo sigurnih izvora koji bi pokazali ko su bili i koje su pjesme spjevali, vještinom zapamćivanja tradicionalnih sadržaja i nadograđivanjem u tvorbi. U doba najobuhvatnijega pribiranja usmenoga stvaralaštva

pjevač-tvorac bio je izmješten iz prikupljačeva interesovanja u smislu da se njemu odavala posebna zahvalnost za donošenje usmenoga materijala, doživljavan je pukim donosiocem i informatorom, što je odgovaralo sasvim romantičarskoj poetici o kolektivnome stvaranju i stvaralaštvu, kad je bila u pitanju usmena književnost. „Od narodnog pjesnika se dakle zahtijevaju dvije na oko protivurječne stvari: on mora da bude jedna obdarena, stvaralačka, individualna ličnost, ali pri tome istovremeno smije da bude samo u tolikoj mjeri individualna da svojim umjetničkim htjenjem i svojim poznavanjem svijeta može da otjelovi ideale svoje zajednice: štaviše, on do određene mjere mora da bude egzemplaran, primjeren za svoju zajednicu“ (Gezeman 2003: 24/25). To mu ne oduzima mogućnost da svojom kreacijom do određene granice preoblikuje, promovise ili razvija ideale zajednice. „Prema već utvrđenoj tradiciji o drevnim vremenima, pa prema tome i prema starijim pesmama u kojima se ta tradicija čuva, pevač se odnosi sa izvesnim poštovanjem sadržine, namerno ništa bitno ne menja; ukoliko nešto bitnije menja, on to čini najčešće iz neznanja, a ne iz namere da menja. O novijim događajima, o kojima još nije iskristalisano opšte mišljenje, a naročito o savremenim događajima, o kojima svako sudi prema svojim shvatanjima, pevač može imati i svoje lično mišljenje te prema njemu menjati i doterivati pesmu“ (Latković 1967: 18/19). To znači da je svaka tvorevina pojedinca ulazila u kolektiv, tu ostajala ako je u sociološkoj, ideološkoj, političkoj ili misaonoj sferi odgovarala kolektivnome pamćenju, a Međedović je to nepogrješivo slijedio.

Izvedba je *smrt autora*, usmenoga pjevača, jer mu ne dopušta da formira pjesnički opus on ima samo *izvođačku karijeru* i trenutke *najbolje izvedbe*. Da nije bilo Perijeva posla Međedović danas ne bi imao oformljen svoj usmenoepski opus. Izvođačev talenat ne može biti doveden u pitanje time što raspolaže osnovnim motivima koje dobija iz tradicije, ali njegovo ime može jer odriče autorstvo i „sklon je da to negira, da tvrdi da prenosi onako kako je čuo“ (Kleut 2015: 14). Ličnost autora i saopšteno su u čvrstoj svezi jer autor „deluje posredstvom svoje ličnosti ili svog dela“ (Humbolt 1991: 161) i „usađuje sopstvenu ličnost u svoje delo i time produžava svoje bogatstvo daleko preko svog života“ (Humbolt 1991: 161). Usmeni tekst može da traje u kontinuitetu, iz interpretacije u interpretaciju, jer „sve pjesme nijesu odma (u prvom početku svome) postale onakve, kakve su, nego jedan počne i sastavi što, kako on zna, pa poslije idući od usta do usta raste i kiti se, a kašto se i umanjuje i kviri“ (Karadžić 1969: 537). Rijetki su slučajevi pjesme uhvaćene u njezinu prvome pjevanju. Takvi su pjevači rijetki, a i publika očekuje poznati sadržaj, tako da je sasvim nova pjesma pjevačev određeni rizik. Međutim, prilikom izvođenja po ranijemu sadržaju pjevač ima slobodu da oblikuje kako sam vidi jer publici je poznat siže a nadogradnje su estetski trenuci koji od-

vode u prostrana doživljajna polja, što je Međedović obilato koristio. Jasno je isticao od koga je koju pjesmu primio čime je potvrdio da su pjesme nastajale sukcesivno, jedan preuzme od autora prethodne tvorbe, a zatim je kroz svoju tvorbu predaje sljedećem. Dalje, spadao je u pjevače koji nikad pjesmu nije dvaput otpjevao na isti način, improvizovao je, ne izmišljao, slijedio osnovne elemente oblikovanja i unosio lični pečat. U novoj tvorbi imamo nove osećaje i tvorca i publike – drugačije ophođenje prema tekućem sadržaju. Međedović je pjesmu slušao i pamtio od najranijih dana, ovladavajući instrumentom i izvedbom, a onda i samom tvorbom, koje i nije morao biti svjestan, jer je smatrao da je vjerno prenosio čuveno.

Pjesnik-pjevač koji preuzme fiksirani tekst i unese ga u svoj repertoar prestaje biti tradicionalnim pjevačem, jer samo usmeno prenošenje ne podrazumijeva tradicionalnost. Ranije smo razmatrali Međedovićevu tradicionalnost i mišljenja smo da je nije sasvim napuštio, da je ostao pomeđu tradicionalnosti i post-tradicionalnosti. Međedovićev usmeni tekst dobija vremenom nove konotacije jer proces čitanja proizvodi distancu „od praktičnih funkcija i od izravnoga konteksta” (Bošković-Stulli 1983: 165), pa „pronalazimo u tekstovima neka dotle nezapažena značenja, dok nam nekdašnja značenja ostaju dijelom skrivena” (Bošković-Stulli 1983: 165). „Točno je da vjerni zapisi tekstova, kada se čitaju, djeluju katkad kao nedovršeni, iskvareni, fragmentarni pa i besmisleni” (Bošković-Stulli 1983: 142), što je sasvim prirodno i očekivano jer tekst u procesu fiksiranja gubi onu neizbrušenost kojom traje u svome usmenome obliku, i kao takav se pokazuje i predstavlja, ali i izvantekstovne okolnosti u procesu tvorbe, koje nijesu nimalo nevažne. Mnogi pjesnici-pjevači nijesu se umjeli oduprijeti dejstvu fiksiranoga teksta u toku tvorbe, postali su njegov nevoljni zatočenik bez obzira što su zadržavali svoje *predjele* u pjesmi. Fiksirani tekst nije djelovao na Međedovića direktno, bio je nepismen, ali indirektno donekle, koliko je to bilo moguće dejstvo čitanog mu teksta. Tehnički napredak koji je terenskim istraživačima omogućio snimanje pjesama ugrozio je tradicionalni okvir oko tvorbe pjesme, jer je izostavio publiku. Činjenica je da je u takvim okolnostima Međedović predavao svoju poeziju, nije snimana u živome izvođenju, na licu mjesta, pred publikom. Srećna je okolnost da Međedović nije ovladao pismenošću, jer bi to razdrobilo njegov nepatvoreni usmeni duh i pjesmu od koje ne bi ostalo traga. To tvrdimo jer znamo da onoga trenutka kad je neki pjevač ovladao pismenošću, postajao je izgubljen za usmenu pjesmu, jer usmenost je način života, shvatanja, razumijevanja i doživljavanja svijeta u svim njegovim sferama. Pjevači koji su učili pjesme iz zbirke ostajali su u svijetu usmenosti jer taj vid komunikacije s knjigom podrazumijevao je posrednika, pa se pjevač mogao i zaboraviti da je u procesu koji znači slušanje čitanja teksta već ga je mogao sasvim unijeti

u svoje polje, polje će je sve bilo samo usmena riječ i ono oko nje. Kad bi pjevač samostalno čitao i učio naštampanu pjesmu sasvim bi bio samo izvođač tuđega pjesničkoga nauma, bez ikakve mogućnosti da kresne ijedna iskra njegove tvoračke sposobnosti. Njegovo bi stvaralačko biće sasvim svenulo. Usmenoga pjesnika Čolaković je sreo na samome kraju XX vijeka. Riječ je o Muratagi Kurtagiću, čiju je jednu dominantnu crtu istakao spomenuti naučnik: „Svima nama treba da bude jasno da neopismenjeni pjevači Kurtagićeva kova predstavljaju gotovo nevjerovatni fenomen u današnjici: njihova je memorija toliko razvijena koliko je naša pismenošću upropaštena“ (Čolaković, Rojc-Čolaković 2004: 304). Ta je memorija čuvala istinitost i ljepotu pjesme kao stavke koje su pobjeđivale na svakome slušalačkom sudu.

Usmeni pjevači pokazali su da je „priroda učenja najvećim delom imitativna“ (Tomas, Ikson 2014: 63), kao i da „umetnici oponašaju svoje prethodnike na tek nešto više istančan način“ (Fraj 2007: 411), „proizvodeći tradiciju kulturnog *starenja*“ (Fraj 2007: 411), za koju Fraj kaže da „traje sve dok neka velika promena ne prekine taj proces i ponovo ga započne“ (Fraj 2007: 411), odnosno dok se ne završi jedan epski stvaralački ciklus. Posmatranje i razumijevanje usmene poezije odredio je Herder, koji je isticao „u svojim djelima narodnu poeziju, narodno pjesništvo, narodnu pjesmu“ (Bošković-Stulli 1983: 7). Posljedica toga bila je da Njegoš nije saopštavao od koga je bilježio pjesme, time je aspekt usmeni pjevač ostao po strani, jer je na usmeni tekst gledao kao na proizvod kolektiva, ne pojedinca. Kokjara, koji usputno pominje Vuka samouvjereno tvrdi da nije obraćao važniju pažnju na pjesnike-pjevače, povezujući ga s Grimovim gledanjem na usmenost kao proizvod kolektivnoga stvaranja. S Kokjarinim stavom se ne slažemo, Vuk je razumio ulogu individualnoga stvaranja ali je nije mogao promovisati jer bi se suprotstavio mišljenju tada vladajućih autoriteta od kojih je zavisila i promocija njegova rada. Vuk je svojim znanjima i zapažanjima dotakao mnoge teme usmene književnosti „o odnosu istorije i pesme, o slojevima u epskom pesništvu, i potiskivanju starih varijanti od strane novih, o udelu pojedinaca u prenošenju i stvaranju, o muslimanskoj epici, o stihu, o parodijama junačke epike, o prelaznim oblicima između narodne i pisane književnosti“ (Karadžić IV 1969: 291/292), ali nije iscrpno predstavio stanje oko usmene pjesme – pjevače i njihove biografije, pjevani repertoar, tvorbu pjesme, bez obzira što je bilježio mjesta ili krajeve odakle su poticali, mjesto će je od pjevača zapisivao pjesme, svoje usputne utiske o pjevačima.

Zaključak

Usmeni stvaralac je autor djela koje prenosi, tekst je fiksiran u određenom momentu svoga stanja, bez obzira na to koliko je dalje ostajao aktivan u usmenoj eksploataciji, potvrđujući da je „poezija angažovanje duše (Bašlar 2005: 11)“, bez obzira na tvoračku dramatičnost kroz koju prolazi. Da bismo naslutili i razumjeli dubine umjetničkog izražaja u pjesmi trebamo zaći u shvatanja i vrijednosne postulate zajednice iz koje je pjesma potekla i koja ju je istovremeno primila, usklađujući se s očekivanjima koja su „izražena preko umetnika (Burdije 2003: 291)“. Usmeni tvorac nije davao na važnosti da se njegovo ime pribilježi, dobrovoljno se odricao takvog uvažavanja, a zajednica je reagovala na način da „poštuje njegovu skromnost i nagrađuje njegovu zaslugu zadržavajući pesmu za sebe, pridružujući je drugim sličnim pesmama (Kokjara 1984: 111)“. Dok improvizuje u tvorbi ne razmišlja o posljedicama i zamkama toga čina i nastupa samouvjereno. Svoju kreaciju ne gleda kao umjetnost, već kao spontan izričaj nadahnuća i darovitosti, tvorbu ne sputava obrazovanje, teorije, tumačenja – pjevač je usmjeren samo slušaocu, jedinom i najispravnijem sudiji. Naglašavanje uloge kolektivnoga duha u tvorbi skrajnulo je pojedinca kao tvorca zadugo iz polja izučavanja usmene epike. Potrošen je XX vijek da se ta pjesnička nepravda otkloni i ustupi slava pojedincu koju zaslužuje. Novi pristup natuknuo je Vuk Karadžić, bilježeći na izgled usputne podatke o pjesnicima od kojih je preuzeo velike usmene pjesme. Gezeman je isticanjem Tešana Podrugovića i Starca Milije dao veliki impuls u gledanju na ulogu pojedinca u tvorbi usmenoga sadržaja, označivši ih kao pojedince koji proizvodu daju sopstveni pečat. I Nedić je u knjizi *Vukovi pevači* uradio portrete pjesnika-pjevača Vukove zbirke potvrđujući da je pojedinac tvorac, da materijal prolazeći kroz njegove ruke dobija svoju konačnost. Gledanje na pojedinca kao tvorca potvrdilo je Perijevo učenje. „Najočigledniji uzrok jednog umetničkog dela jeste njegov tvorac, autor (Velek, Voren 1985: 97)“, koji svoje stvaranje kreće iz tradicije ustanovljene generacijama unazad, u trenutku kad prepozna unutarnji izraz svojih duhovnih potreba i emocionalnih doživljaja, kojim nadrašta prosečni auditorijum čiji je pripadnik.

Literatura

- Abot, P. (2009). *Uvod u teoriju proze*. Beograd: Službeni glasnik.
- Bahtin, M. (2010). *Ka filozofiji postupka*. Beograd: Službeni glasnik.
- Barbije, F. (2009). *Istorija knjige*. Beograd: CLIO.
- Bart, R. (1975). *Zadovoljstvo u tekstu*. Beograd: Gradina.
- Bašlar, G. (2005). *Poetika prostora*. Čačak, Beograd: Branko Kukić i Umetničko društvo Gradac.
- Bošković-Stulli, M. (1983). *Usmena književnost nekad i danas*. Beograd: Prosveta.
- Božović, Ratko. (2006). *Leksikon kulturilogije*. Beograd: Agencija Matić.
- Braun, M. (2004). *Srpskohrvatska junačka pesma*. Beograd: ZUNS, Novi Sad: Matica srpska, Beograd: Vukova zadužbina.
- Burdije, P. (2003). *Pravila umetnosti*. Novi Sad: Svetovi.
- Buturović, Đ. (1995). *Usmena epika Bošnjaka*. Sarajevo: Preporod.
- Buturović, Đ. i Maglajić, M. (1998). *Bošnjačka književnost u književnoj kritici*. Sarajevo: Alef.
- Čogurić, A. (2018). *Avdo Međedović Ženidba Smailagić Meha – odraz orijentalno-islamskog kulturnog obrasca u Crnoj Gori*. Cetinje: FCJK.
- Čolaković, Z. (2007). *Epika Avda Međedovića (The epics of Avdo Međedović) I*. Podgorica: Almanah (Ženidba Smailagić Meha).
- Čolaković, Z. i Rojc-Čolaković, M. (2004). *Mrtva glava jezik progovara*. Podgorica: Almanah (Gavran harambaša i serdar Mujo, Katal ferman na Đerzelez Aliju).
- Delorko, O. (1971). *Narodne pjesme*. Zagreb: Zora.
- Diltaj, V. (1980). *Izgradnja istorijskog sveta u duhovnim naukama*. Beograd: BIGZ.
- Fraj, N. (2007). *Anatomija kritike*. Novi Sad: Orheus, Beograd: Nolit.
- Gezeman, G. (2003). *Crnogorski čovjek*. Podgorica: CID.
- Hauser, A. (1986). *Sociologija umjetnosti I*. Zagreb: Školska knjiga.
- Havelok, A. Erik. (1991). *Muza uči da piše*. Novi Sad: Svetovi.
- Humbolt, fon V. (1991). *Spisi iz antropologije i istorije*. Izdavačka knjižnica Zorana Stojanovića Sremski Karlovci, Novi Sad.
- Ingarden, R. (1975). *Doživljaj, umetničko delo i vrednost*. Beograd: Nolit.
- Karadžić, S. V. (1969). *Srpske narodne pjesme, sakupio ih i na svijet izdao Vuk Stef. Karadžić, knjiga prva, u kojoj su različne ženske pjesme, knjiga druga, u kojoj su pjesme junačke najstarije, knjiga treća, u kojoj su pjesme junačke srednjih vremena, knjiga četvrta, u kojoj su pjesme junačke novijih vremena o vojevanju za slobodu*. Priredio Vladan Nedić. Beograd: Prosveta.

- Kilibarda, N. (2012). *Usmena književnost (Istorija crnogorske književnosti – knjiga 1)*. Podgorica: Institut za crnogorski jezik i književnost.
- Kleut, M. (2015). *Narodna književnost – fragmenti skripti*. Novi Sad: Filozofski fakultet.
- Kokjara, Đ. (1984). *Istorija folklora u Evropi (I) i (II)*. Beograd: Prosveta.
- Latković, V. (1967). *Narodna književnost*. Beograd: Naučna knjiga.
- Maretić, T. (1966). *Naša narodna epika*. Beograd: Nolit.
- Nedić, V. (1972). *Narodna književnost*. Beograd: Nolit.
- Pavlović, A. (2014). *Epika i politika*. Beograd: Čigoja štampa.
- Said, E. (2002). *Kultura i imperijalizam*. Beograd: Beogradski krug.
- Serensen, A. (1999). *Prilog istoriji razvoja srpskog junačkog pesništva*. Beograd: ZUNS, Novi Sad: Matica srpska, Beograd: Vukova zadužbina.
- Škreb, Z. i Stamać, A. (1998). *Uvod u književnost – teorija, metodologija*. Zagreb: Nakladni zavod Globus.
- Solar, Milivoj. (2012). *Teorija književnosti sa rječnikom književnoga nazivlja*. Beograd: Službeni glasnik.
- Tomas, K. D. i Ikson, K. (2014). *Kulturna inteligencija*. Beograd: CLIO.
- Ulig, K. (2010). *Teorija književne istorije*. Beograd: Službeni glasnik.
- Velek, R. i Voren, O. (1985). *Teorija književnosti*. Beograd: Nolit.

THE INTELLECTUAL AND SPIRITUAL PORTRAIT OF THE CREATOR AND AUTHOR OF ORAL EPIC POETRY THROUGH THE POETIC FIGURE OF AVDO MEĐEDOVIĆ

The paper *The Intellectual and Spiritual Portrait of the Creator and Author of Oral Epic Poetry through the Poetic Figure of Avdo Međedović* examines the creator of oral epic poetry, Međedović, with whom the era of true oral epic poetry came to an end in a time of the growing dominance of written literature. He shaped his epic expression and remained within the sphere of orality due to the fact that he was untouched by writing. Understanding the principles of epic composition, he had a vision of the poem in every moment of creation. The recorded oral material of Međedović, like all previously transcribed texts, preserved the soul and meaning of the poetry, while also confirming that orality cannot transition into written form while fully retaining its inherent aura.

Međedović's presence confirmed that creation is an individual act and that a work belongs to the one who expresses it at the moment of its fixation. This recognition corrected an injustice done to all previous creators whose singing was shifted from individual to collective authorship. The individualism of each creator did not threaten poetic convention; on the contrary, it followed and reshaped traditional heritage through its mode of creation, establishing a distinct literary opus. Remembering oral traditions, creators like Međedović, as well as his predecessors, adapted them to their poetic expression without distancing them from their traditional form. Međedović's style diverged from the tradition through a specific technique by which he expanded his poetry, which he referred to as *embellishment*.

Keywords: *Međedović, oral creator, epic tradition*