

**DAN BEN-AMOS**

(Philadelphia, N. J.)

**NARODNA  
UMJETNOST**

1982

KNJIGA 19

izvorni znanstveni rad

## Posrednici folkloru u kulturi

U potrazi za definicijskim obilježjem folkloru autor preispituje još jednom povijest termina. Osvrćući se na raniji vlastiti prijedlog da se atribut tradicije zamjeni pojmom umjetničke komunikacije u malim grupama, ispituje osnovne kulturne pojmove koji posreduju između stvarnosti i kategorije umjetnosti: kontekst, izvedbu (performance), okvir i sistem. Analiza pokazuje da postoje podaci o postojanju umjetnosti u mnogim društvima, pa je tako i definicija koja ovisi o pojmu umjetnosti prihvatljiva. Iako je ideja o umjetnosti potencijalno univerzalna, ipak je njezina primjena ograničena sistemom komunikacije svakog pojedinog društva. To dovodi do teškoća u razlikovanju folkloru i drugih umjetničkih oblika. Industrijalizirana društva obnavljaju tradicije, ali iako su pjesme i priče po obliku iste, njihova je društvena osnova izmijenjena. Takve bi pojave morale postati predmetom folklorističkog istraživanja.

### A) Aktualna dilema

Kada je William Thoms skovao i definirao izraz »folklor«, on je i ne znajući otvorio Pandorinu kutiju koju ni on niti bilo tko drugi nije više mogao poklopiti. Od tog vremena neprestano naviru nove definicije folkloru (Ben-Amos 1971,3—9; Legros 1962). Thoms je naivno mislio da je tom gestom nacionalizma ponudio »dobru saksonsku složenicu« koja će nadomjestiti izraz »Popular Antiquities« (»narodne starine«), izveden iz latinskog. No zapravo, on je samo predložio ime za pojam koji još nije bio rođen ili je, što je još gore,

bio loše zamišljen. Logički ne mora postojati nikakva veza između »navika, običaja, obreda, vjerovanja, balada, poslovice, itd.« (1965, 5), koje, prema Thomsu, sačinjavaju jezgru folkloru. On ih je sve svrstao u istu kategoriju na osnovi triju faktora, a to su: pripisuje im se starost, opaža se da će uskoro nestati, te se kao cilj postavlja njihovo spasavanje od potpunog zaborava. Smatrao je da kulturni elementi koje je nabrojio pripadaju »davnim vremenima«, te je na osnovi toga izveo dva zaključka: »prvo, koliko je toga što je neobično i zanimljivo na tom području sada potpuno izgubljeno, i drugo, koliko bi se toga još moglo spasiti ako se na vrijeme nešto poduzme« (1965, 5).

Svaki taj faktor zasebno ne bi bio dovoljan kao definicijsko obilježje, no činilo se da sva tri faktora zajedno daju nužne granice folkloru kao zasebnoj kategoriji. Iako Thoms zapravo nije jasno odredio bilo koje od teorijskih pitanja, dao je osnovne principe na kojima se disciplina folkloru mogla razviti i na kojima će se i razvijati. Pripisivanje starosti, opažanje o skorom nestanku i cilj čuvanja od zaborava otada će se neprekidno iznova pojavljivati u raznim oblicima i kombinacijama u većini kasnijih definicija folkloru.

Nažalost, sve do sada uspjeh je izraza »folklor« bio obrnuto proporcionalan uspjelosti samoga pojma. Što se više taj izraz prihvaća, pojam folkloru postaje nejasniji. Za tu neizvjesnu situaciju postoji nekoliko razloga. Kao prvo, unutar svakog jezika »folklor« postaje višeznačan izraz čija se značenja šire. Na primjer, folklor u engleskom, između ostaloga, znači: »široko prihvaćena nepotkrijepljena naoko istinita ideja ili skup ideja« (Websterov rječnik). Konvergencija značenja koja povezuje neistinu s »pukom« (»folk«) odražava vrijednosno tumačenje vjerovanja nižih društvenih slojeva, kao i kvalitetu koja im se pridaje, te nema nikakve veze s onim što folklor zapravo jest.

Kao drugo, riječ »folklor« zajedno s riječima koje su joj srodne ili ekvivalentne, postala je u različitim jezicima izraz koji označava neki pojam unutar određenog sistema kulturnih kategorija. Budući da ne postoji savršeno semantičko podudaranje među jezicima, postoje znatne razlike između obilježja po kojima se folklor razlikuje od ostalih kategorija znanja. Nadalje, atributi i pobliže oznake koji izdvajaju folklor u odnosu prema ostalim područjima nužno su specifični za određenu kulturu. Na primjer, ideje o pučkom karakteru i tradiciji naglašenije su u francuskom izrazu **traditions populaires**, dok se čini da je ideja »naroda« najznačajnija semantička komponenta u ruskom izrazu **narodnaja poezija**. Uvrštavanje tekstova u kategoriju folkloru često ovisi o njihovom podudaranju s tim implicitnim kulturnim pretpostavkama. Posljedica je toga da različite teme i oblici folkloru izmiču pokušajima da se među njima odredi međusobno kulturno podudaranje.

Kao treće, narodne priče, narodne pjesme i narodni govor mijenjaju se kroz povijest. Klasična evropska priča, na primjer, nije više onako aktivan dio tradicionalnih evropskih i američkih repertoara kao što je nekoć bila. Drugi oblici i teme preuzimaju attribute seoskog života i »starinskih vremena« i postaju dio kategorije koju folklor predstavlja u modernom društvu. Čak kada bi kategorija folkloru i bila postojana, što teško da bi se moglo uopće pretpostaviti, njegova bi jezgra ipak bila podložna povijesnim promjenama. Kao

posljedica toga javlja se potreba za novim definicijama folkloru koje bi udovoljile kulturnim i povijesnim promjenama i prilagodile promjenljiva značenja samoj kovanici.

Svojim ranijim prijedlogom da se atribut tradicije kao primarni kriterij kojim se folklor definira zamijeni pojmom »umjetničke komunikacije u malim grupama« (Ben-Amos 1971, 13) pokušao sam olakšati neke probleme koje je Thoms na početku stvorio. Ta definicija u svojoj osnovi nudi kategoriju umjetnosti, modificiranu prema društvenim uvjetima, kao zamjenu za pripisivanje starosti, slučajno opažanje o skorom nestanku i cilj čuvanja od zaborava, koji su bili osnovne komponente Thomsove definicije. Tako shvaćen, folklor postaje neka vrsta umjetnosti prije negoli sastavni dio kategorija tradicije, religije ili znanja uopće.

No takva promjena nije potpuno bezazlena. Spašavajući pojam folkloru iz živog pjeska kultura i vremena, ona također čini njegovu definiciju ovisnom o ideji umjetnosti. No nadalje, umjetnost ne mora nužno sačinjavati zasebnu kategoriju u svim kulturama iako se umjetnički oblici i ponašanje javljaju u svakom društvu. Estetsko se uvažavanje često zasniva na procjeni tehničke vještine, i čini se da je pojam umijeća općenitije priznat negoli pojam umjetnosti. Dosljedno tome, čini se da moja definicija ne pridonosi folkloru, već ga odvlači unatrag. Jer ako je nemoguće utvrditi da je umjetnost univerzalna kategorija, ili kulturno polje univerzalne primjenljivosti, kako je onda moguće definirati folklor kao neku vrstu umjetnosti i očekivati da ćemo ga naći u svakom društvu?

Nužno je naći rješenje tog problema. Ako želimo da folklor bude disciplina koja se obraća osnovnim ljudskim pitanjima, a ne opisna i partikularistička povijest ovog ili onog društva, njegov predmet mora sačinjavati kategoriju koja je univerzalno poznata. Prema tome, bilo bi pogrešno formulirati njegovu definiciju ovisno o nekoj etnocentričkoj ideji, u najgorem slučaju, ili, u najboljem, o nekoj ideji koja je samo ograničeno primjenljiva. No prije no što odlučimo napustiti tu definiciju iz logičkih razloga, vrijedilo bi ponajprije ispitati prirodu etnografskih podataka koji se protive njezinu prihvaćanju, te zatim osnovne kulturne pojmove koji posreduju između stvarnosti i kategorije umjetnosti. Ako ispitivanje dovede do pozitivnih rezultata, to će nam omogućiti da ustvrdimo da ti kulturni posrednici pružaju definiciju umjetnosti, pa prema tome i folkloru, u društvu, te da predmet izučavanja folkloru ima stvarnu osnovu u kulturama naroda svijeta.

## B) Etnografski dokazi

U svome već klasičnom iskazu o »primitivnoj umjetnosti« Franz Boas (1927, 1955) uzeo je tehniku postizanja tipičnih formi kao osnovu za estetsko reagiranje. Prema njegovu mišljenju, postoji »tijesna veza između tehnike i osjećaja za ljepotu« (1955, 11). Ne osporavajući tu osnovnu vezu, kasnija su antropološka istraživanja i mišljenja otkrila da se kod sve većeg broja naroda

javlja kategorija umjetnosti prije negoli umijeća. Jasno je da ćemo, kao i kada su u pitanju drugi oblici kulture, na granicama te kategorije prije naići na različitost negoli na univerzalnu ujednačenost. Do toga se došlo ispitivanjem održivosti estetskog rječnika i hijerarhije normi (Thompson 1966, 1973; Warren i Andrews 1977), otkrićem improvizacije i inovacija umjetničkog stvaralaštva u tradicijskim društvima (Crowley 1966; d'Azevedo 1958; Hymes 1975), proučavanjem društvene uloge i položaja umjetnika (d'Azevedo 1973; Smith 1961) i analizom homoloških odnosa između umjetnosti, kozmologije i društvene strukture (Fernandez 1966; Gossen 1971; Levi-Strauss 1964-1971). Ukratko, nakon više od pedeset godina istraživanja nije više moguće, a niti je opravdano svoditi umjetnost na vještinu. Umjetničko se stvaralaštvo u različitim kulturama cijeni i procjenjuje, te mu se daje određeno mjesto u društvenom životu. Čak i bez jasne artikulacije riječima umjetnost postaje »skrovita kategorija« (Berlin, Breedlove i Raven 1968) kojoj pripadaju i ples, i pričanje, i rezbarenje i pjesma; ljudi o njima govore na sličan način i pripisuju im slično djelovanje (Armstrong 1971) i vrijednosti.

### C) Posrednici u kulturi

Sigurno je da je nedostatak artikulacije riječima metodološki problem s teoretskim implikacijama. Čak kada u nekom jeziku ne postoji riječ koja označava »umjetnost«, ljudi ipak mogu imati druge kulturne pojmove koji im omogućuju da neke aktivnosti kategoriziraju kao umjetničke i koji posreduju između stvarnosti i kategorije umjetnosti. To su društveni pojmovi koji omogućuju članovima društva da utvrde razlikovnost umjetnosti i folklora u odnosu prema drugim društvenim i verbalnim aktivnostima. Htio bih ukratko ispitati četiri takva kulturna posrednika o kojima se u novije vrijeme mnogo raspravljalo u folkloristici i srodnim znanostima, uz napomenu da ovdje ne dajem iscrpan prikaz te problematike.

**Kontekst.** Pojam konteksta ne bi se pojavio da se njemu suprotni pojam »izvan konteksta« nije toliko upotrebljavao u analizi i interpretaciji. Kao što je istakao John Dewey »u svakodnevnoj komunikaciji licem u lice kontekst možemo bez straha zanemariti jer — on je tu neopozivo prisutan. Kada prelazimo preko njega a da ga ne primjećujemo, mi ga ne poričemo, već ga uzimamo kao nešto što se samo po sebi razumije« (Dewey 1931, 206). Paradoksalno, kontekst je pojam koji postaje očigledan samo zahvaljujući svojoj suprotnosti. Ideja »izvan konteksta« pokazuje nedostatak neutralnosti samoga konteksta, kao i posredovanje značenja koje ona vrši.

Dvostruke perspektive konteksta možda zbunjuju. S jedne strane postoji etnološko i analitičko mišljenje, i ono zahtijeva udaljenog promatrača koji pokušava razumjeti neku interakciju. Povijest folklora i društvenih znanosti svjedoči o sve većem poznavanju analitičke vrijednosti konteksta iz tih perspektiva (Ben-Amos 1977, 48—51; Sakoff 1972). Za sada postoji općenita svijest o

tome da je »kontekst interakcije u određenoj mjeri oblikovan i organiziran kao sastavni dio te interakcije u obliku komunikacijskog susreta« (Giddens 1979, 83), iako se, za metaforičke svrhe, javlja tendencija da se upotrebljava termin tekst tamo gdje bi drugi upotrijebili termin »kontekst« (Geertz 1973; Lotman 1977). Takvo se gledište, za svrhu tumačenja, nužno razvija **a posteriori**, nakon završetka društvene akcije.

S druge strane, postoji participacijski pojam o kontekstu, pojam koji upravlja akcijama ljudi u društvenim situacijama i iz kojega proizlazi očekivanje o podudaranju među sastavnim dijelovima nekog događaja. Takav pojam konteksta pretpostavlja integraciju djela i riječi. U tom je smislu pojam konteksta neizrečena misao vodilja za djelovanje i govor u društvu. Takav pojam dakle može pružiti mogućnost pojavljivanja jasnih umjetničkih formi ponašanja, za koje bi se inače moglo reći da odstupaju od norme, no koje u potpunosti odgovaraju kontekstu određene situacije.

**Izvedba (Performance).** Izvedba je način prezentacije koji daje društveno dopuštenje za komunikaciju izuzetnih formi govorenja i djelovanja. Pripovjedači i muzičari, kao i rezbari i plesači prikazuju svoju umjetnost izvedbom. Taj način djelovanja omogućava manifestaciju umjetnosti u društvu. Pobijajući negativnu upotrebu tog izraza u lingvistici, Dell Hymes (1975, 13) tvrdi da je izvedba »realizacija poznatog tradicionalnog materijala — nešto što je stvaralačko, realizirano, postignuto i nešto što čak i nadilazi uobičajeni tok događaja«. Bauman predlaže da se izvedba opiše s obzirom na interakciju i ona je za njega:

»način govorne komunikacije riječima koja se sastoji od preuzimanja odgovornosti prema publici kako bi se prikazala komunikacijska kompetencija. Ta se kompetencija zasniva na znanju i sposobnosti da se govori na društveno podesan način. Izvedba za izvođača znači obavezu da preuzme odgovornost prema publici za način na koji se komunikacija provodi, iznad i onkraj referencijalnog sadržaja. Tako je s gledišta publike izvođačev ekspresivni čin označen kao podložan ocjeni za način na koji je izveden, za primijenjenu vještinu i uspješnost izvođačeva prikazivanja vlastite kompetencije« (Bauman 1977, 11).

No ipak, prema tim mišljenjima koja određuju izvedbu stvaralaštvo i društvena odgovornost rezultat su same komunikacijske snage tog načina govorenja: izvedba određuje umjetnost u društvu s obzirom na kulturu. Što god je umjetničko, mora se izvoditi, a što god se izvodi, predstavlja umjetničku izvedbu. Izvedba posreduje između tradicionalnog znanja i mašte, iskustva i umjetnosti.

**Okvir.** Umjetničke se izvedbe odvijaju unutar okvira koji imaju vremenske, prostorne i društvene granice. Svaki okvir ima svoju konstelaciju obilježja koja zajedno usađuju određena značenja u izvedbe. Okviri tako izražavaju smisao i simboličko značenje komunikacije, te pružaju ključeve za interpretaciju. Oni su kulturne kategorije koje se prihvaćaju **a priori**, čiji je smisao

poznat i koji prema tome mogu komunicirati značenja. Dok kontekst i izvedba posreduju između stvarnosti i pojma umjetnosti u društvu, okviri izvedbi prenose značenja pojedinih izvedbi. Kada poruke promijene okvir, dolazi do promjena u značenju; pripovijedanje se može pretvoriti u vlastitu parodiju ili, u drugom kontekstu, narodna popijevka može postati imitacijom narodnog pjevanja. Na taj način okviri i forme (koje su i same određena vrsta okvira) posreduju između značenja izvedbi. Istovremeno, zahvaljujući sposobnosti da mijenjaju prirodu komunikacije, oni mogu izmijeniti ono što nije umjetnost u umjetnost\* i tako prenositi ono što je umjetničko u društvu (vidi Bateson 1972; Goffman 1974; Smith 1978).

**Sistem.** Uslijed raznolikosti okvira izvedbe koncepcija sistema postaje osnovom za razumijevanje umjetničkog izraza u društvu. Sistemska kvaliteta kulture, društva i jezika važna je odskočna daska modernih proučavanja. No uspjeh te analitičke koncepcije ovisi velikim dijelom o njezinoj sposobnosti da vrati perspektivu koju ljudi imaju u određenim društvima. Pojam sistema održava svijest o redu, smislu i značenju koja je zajednička članovima pojedinog društva. Oni mogu uočavati odnose između okvira i izvedbi i upravljati tim odnosima kako bi postigli određenu svrhu. Koncepcija sistema omogućuje publici da prihvati kreativnost pripovjedača, a da odbaci pjevanje luđaka. Koliko god umjetnost bila na granici odstupanja od svakodnevnog života, ona ima pravilan principijelan standard devijacije koji artikulira sistem i njegove kategorije, kao i rukovanje njima.

#### D) Zaključci

Takvo kulturno posredovanje, kao i novi etnografski podaci koji su do sada sakupljeni ukazuju na postojanje umjetnosti u mnogim društvima. Na osnovi toga moguće je poći dalje i prihvatiti definiciju folkloru koja ovisi o pojmu umjetnosti, kao što je bio slučaj s mojom prijašnjom definicijom (Ben-Amos 1971). No ipak, dok je ideja o umjetnosti, a zajedno s njom i pojam folkloru, potencijalno univerzalna, njezina je primjena ograničena sistemom komunikacije svakog pojedinog društva. U tradicijskim društvima sve se umjetničko stvaralaštvo kao i umjetničke izvedbe pojavljuju unutar malih grupa, te prema tome, ako prihvatimo društveni modifikator u definiciji, sve umjetnosti pripadaju kategoriji folkloru. Nasuprot tome, u industrijaliziranim društvima, u kojima se umjetnička komunikacija odvija pomoću nekoliko društvenih kanala i medija, javljaju se mnoga obilježja koja sačinjavaju razliku između folkloru i drugih umjetničkih oblika. Bez sumnje, svi oni pripadaju kategoriji umjetnosti, no međusobno se razlikuju s obzirom na svoju društvenu osnovu i referencije. Promjenom te osnove mijenja se i odnos izvedbi prema pojmu folkloru.

\* Ali ne obratno, jer umjetnička forma već ima prihvaćeni oblik i značenje, i bilo koja promjena će u tom slučaju biti umjetničko poigravanje, kojim se nužno, premda ne i namjerno, aludira na izvorno poznatu formu.

**Bibliografija**

Robert Plant Armstrong,

**The Affecting Presence: An Essay in Humanistic Anthropology**, University of Illinois Press, Urbana 1963.

Gregory Bateson,

**A Theory of Play and Fantasy**, u: **Steps to an Ecology of Mind**, Ballantine Books, New York 1972, str. 177—193.

Richard Bauman,

**Verbal Art as Performance**, Newbury House Publishers, Rowley, Mass. 1977.

Dan Ben-Amos,

**Toward a Definition of Folklore in Context**, »Journal of American Folklore«, 84, 3—15, 1971.

Dan Ben-Amos,

**The Context of Folklore: Implications and Prospects**, u: **Frontiers of Folklore**, izd. William R. Bascom, AAAS Selected Symposium 5, Westview Press, Boulder, Colorado 1977, str. 36—53.

Brent Berlin, Dennis E. Breedlove i Peter H. Raven,

**Covert Categories and Folk Taxonomies**, »American Anthropologist«, 70, 1968, 290—299.

Franz Boas,

**Primitive Art**, Dover Publications, New York 1927; 1955.

Daniel J. Crowley,

**I Could Talk Old-Story Good: Creativity in Bahamian Folklore**, »Folklore Studies«, 17, University of California Press, Berkeley 1966.

Warren L. d'Azevedo,

**A Structural Approach to Esthetics: Toward a Definition of Art in Anthropology**, American Anthropology, »American Anthropologist«, 60, 1958, str. 702—714.

Warren L. d'Azevedo, izd.

**The Traditional Artist in African Societies**, Indiana University Press, Bloomington 1973.

John Dewey,

**Context and Thought**, »University of California Publications in Philosophy«, vol. 12, iii, str. 203—224.

James W. Fernandez,

**Principles of Opposition and Vitality in Fang Aesthetics**, »Journal of Aesthetics and Art Criticism«, 25, 1966, str. 53—64.

Clifford Geertz,

**The Interpretation of Cultures**, Basic Books, New York 1973.

Anthony Giddens,

**Central Problems in Social Theory: Action, Structure and Contradiction in Social Analysis**, University of California Press, Berkeley 1979.

Erving Goffman,

**Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience**, Harper & Row, New York 1974.

Gary Gossen,

**Chamula Genres of Verbal Behavior**, »Journal of American Folklore«, 84, 1971, str. 145—167.

Dell Hymes,

**Breakthrough into Performance**, u: **Folklore: Performance and Communication**, Dan Ben-Amos and Kenneth S. Goldstein (Eds.), *Approaches to Semiotics* 40, Mouton, The Hague 1975, str. 11—74.

Robin Lakoff,

**Language in Context**, »Language«, 48, 1972, str. 907—927.

Élisée Legros,

**Sur les noms et les tendances du folklore**. Musée Wallon, Liège 1962.

Claude Lévi-Strauss,

**Mythologiques**, 4 knjige, Plon, Paris 1964—1971.

Juri Lotman,

**The Structure of the Artistic Text**, translated by R. Vroon, »Michigan Slavic Contributions«, 7, Department of Slavic Languages and Literatures, The University of Michigan, Ann Arbor 1977.

Edward Shils,

**Tradition**, »Comparative Studies in Society and History«, 13, 1971, str. 122—159.

Barbara Herrnstein Smith,

**On the Margins of Discourse: The Relation of Literature to Language** University of Chicago Press, Chicago 1978.

Marian W. Smith, izd.,

**The Artist in Tribal Society: Proceedings of a Symposium Held At the Royal Anthropological Institute**, Routledge and Kegan Paul, London 1961.

Robert Farris Thompson,

**An Aesthetic of the Cool: West African Dance**, »African Forum«, 2, ii, 1966, str. 85—102.

Robert Farris Thompson,

**Yoruba Artistic Criticism**, u: **The Traditional Artist in African Societies**, edited by Warren L. Azevedo, Indiana University Press, Bloomington 1973.



William Thoms,

**Folklore**, »The Athenaeum« 982, 1846, str. 862—863. Novo izdanje: **The Study of Folklore**, edited by Alan Dundes, Prentice-Hall, Englewood Cliffs. N. J. 1965, str. 4—6.

D. M. Warren i J. Kweku Andrews,

**An Ethnoscience Approach to Akan Arts and Aesthetics**, »Working Papers in the Traditional Arts«, 3, Institute for the Study of Human Issues, Philadelphia 1977.