



Croatia XXIII/XXIV (1992/1993) – 37/38/39

Izvorni znanstveni članak

Renata Jambrešić

ODJECI PRAŠKE ŠKOLE U HRVATSKOJ FOLKLORISTICI

UDK 886.2:398 * 801:316



Autorica piše o hrvatskoj folkloristici kao disciplini koja se prvenstveno bavi usmenom književnošću i etnoteatologijom i razmatra izvore takve folkloristike u nekim koncepcijama praškoga lingvističkog kruga.

Maja Bošković-Stulli, utemeljiteljica hrvatske moderne folkloristike, nedvojbeno je pod utjecajem Jakobsona i Bogatirjova. Neki od pojmova predloženih u spomenutom članku omogućili su joj isticanje komunikacijskoga aspekta usmene književnosti kao »umjetnosti riječi«. Odjeci teza Mukašovskoga, Bahtina i suvremene semiotike mogu se pratiti u radu nove generacije hrvatskih folklorista (T. Perić-Polonijo, I. Lozica). Oni, prije svega, nastoje precizno odrediti polje istraživanja i izgraditi konzistentan sustav klasifikacije koji se suprotstavlja naslijeđenim klasifikacijama filološke provenijencije. Ista koncepcija dovedena je do krajnosti u radovima M. Velčić, u kontekstu najnovijih antropoloških i etnografskih istraživanja.

U ranom je devetnaestom stoljeću filološko izučavanje književnosti na slavenskom prostoru zadobilo status povlaštenoga društveno-humanističkog diskurza jer je bilo usko povezano s potrebom identificiranja i distingviranja pojedine nacionalne književnosti ne samo kao književnopovijesne, već i kao kulturnopolitičke »činjenice«. Dok se unutar kultura zapadnoga kruga zbivalo novo diskurzivno raslojavanje, slavenske nacionalne zajednice tek počinju prepoznavati sebe same kao zasebne, homogene kulturne i nacionalne entitete. Zato je interesna povezanost političkog i književnopovijesnog diskurza u njih izrazitija (v. Holquist, 1991), a poetički obrazac zakašnjelog romantizma preoznačen u pragmatičko-budničarskom smislu: uznašanje individualiteta spaja se s kolektivno-nacionalnim iskazivanjem domoljubnih osjećaja. A spomenuto teorijsko su(per)poniranje nacionalne umjetničke proizvodnje, osobito one na nacionalnom jeziku, ostalim »neautentičnim« društvenim praksama, postaje sastavnim dijelom društveno-političkog djelovanja...

Stopedeset godina kasnije, nakon dva svjetska rata i sloma komunizma, velika geopolitička preobrazba istočne i jugoistočne Europe, te novi integrativni procesi na Zapadu, samo svjedoče o *nesimultanosti* europske povijesti, njenim rukavcima i džepovima u kojima uvijek čuči neki opaki limeni lutak s ratnom trubljom. Na prostoru nekadašnje Jugoslavije on se ponovno oglasio, zovu se njegove trublje odazvalo više ljudi nego što se na domaku 21. stoljeća usuđujemo i povjerovati. Suvremena je znanstvena i politička zajednica brzo elaborirala uzroke i moguće posljedice prvih ratnih sukoba na europskom tlu nakon pola stoljeća mira, no surova je realnost osvajačkog rata Srbije za etnički čistu državu nadmašila i najcrnje procjene, ugrozila stabilnost čitavoga kontinenta i – još uvijek ostala samo nečija tuđa *druga* zbilja. Iako je srpska agresija danas teško usporediva s onima iz prijašnjih ratnih poglavlja, začudno je da i one jasno razaznatljive paralelizme zatečena Europa uglavnom ne imenuju pravim imenima i zazorno im ne pridjeljuje prava značenja. Možda to čini zato da bi osporila moć mitskog ulančavanja tzv. anakronih povijesnih pojava pridajući im zajedničko ime, a novovjekovnom osjećaju *progresivnog hoda* povijesti prikrila mitski karakter njegove proizvodnje jer, jednostavno, ne može nazvati europskim i najsuroviji ratni zločin protiv nekih njenih naroda i najplemenitiju projekciju novog ujedinjenja bez čvrstih granica među zemljama i narodima...

Dok su na *Zapadu* akteri postmodernističkoga teorijskog promišljanja dovodili u pitanje utemeljenost novovjekovnog sistema znanja i njegovu institucionalizaciju, postojanje spoznajnih, etičko-estetičkih i političkih polarizacija, jednonacionalnih i monokulturalnih društava, krvava je ratna hrvatska svakodnevnica zgromila svoje »postmoderniste«. U situaciji izmaknutog reda i životnoj opasnosti zajedno s nekoliko milijuna ljudi koji su »krivi« samo zato što pripadaju jednom narodu, zapitali su se je li moguće umaknuti govorenju iz prvog lica množine, govoriti i misliti *mi* kao »zamjenicu ponovno nađene autentičnosti« (Finkielkraut,

1992, 77) i kojom se to praksom negativiteta mogu suprotstaviti ovom krajnjem negiranju prava na život. I kada se zvuk sirena stišao, ponovno su potražili istinske vrijednosti, način da dođu u »posjed sebe samih« (ibid.). U svakodnevnoj praksi životnog i intelektualnog samoodržanja, ohrabrivale su ih i postmoderne spoznaje o krhkim granicama među tekstovima i žanrovima, a brinula njihova upozorenja da karakter diskurza ovisi o institucionaliziranim instancama moći koje ga oblikuju. Tako su na vlastitog koži/pismu osjetili kako je teško odijeliti apel od »ozbiljnog« znanstvenog iskaza, teoriju od ideologije, svoju osobu od »nepri-stranog« subjekta stručnog teksta, ali i da sudbina jedne vijesti, poruke više ovisi o snazi medijskog posrednika nego vjerodostojnosti sadržaja. S druge strane, neki od onih kojima je samorazumljiva praksa ideologiziranog posredovanja vrijednosti, nisu prezali od toga da efemerne tekstne priloge nekih novih *muza rata*, kao i novih *slavljenika slobode*, stavljaju na vrh ladice velikih djela nacionalne književnosti. A pražnjenje i preslagivanje ladica uvijek je institucionalni i vrijednosni čin. Postoji realna opasnost da i u ovom posljednjem preslagivanju usmena kazivanja, pripovijedanja, svjedočenja opet završe u nekoj sporednoj, jednoznačno etiketiranoj ladici. A ona pripadaju isto tako pravorijekim i autentičnim pripovjedačima i naslovljenicima povijesnoga nacionalnog trenutka. Njihova imena nećemo naći u čitankama ni novim historiografijama, ali senzacionalistički kontekst jednokratne medijske prezentacije selektiranog materijala ne bi smio biti jedina sudbina zapisa ove jedinstvene građe o životu i ratu, sadržaj kojih nadilazi poetičke i genološke obrasce znanosti o književnosti, interes službene historiografije ili selektivni pristup etnološke analize. Upravo sada uporabu teksta trebalo bi odmijeniti relevantno prepoznavanje onoga u tekstu ili tekstom dohvatljivoga.

I

Hrvatska je folkloristika,¹ čini nam se, spremnija od drugih srodnih humanističkih diskurza da mnogostrano i teorijski primjereno pristupa korpusu tradicijskih i recentnih usmenoknjiževnih i verbalnih žanrova. U tom nas uvjerenju podržava i ovdje razmotrena baština metodološko-

¹ U ovomu se radu želimo ograditi od mogućih terminoloških nesporazuma. Naime, termin *hrvatska folkloristika* nije jednoznačan ni općeprihvaćen. Opsegom on je veći od proučavanja usmene i pučke književnosti, ali se najčešće koristi upravo u tom značenju. Termin se izbjegava zato što podsjeća na starija filološka proučavanja usmene građe koja se često nazivaju i folklorističkima. Tako je danas naziv *usmena književnost* gotovo potpuno odmijenio stariji naziv *narodna književnost* kako bi se naglasio bitno drukčiji teorijsko-metodološki pristup proizvodima usmene komunikacije. Kako naziv »teorija usmene književnosti« nije uvriježen, a teorijski rad ovdje navedenih istraživača velikim dijelom i nadilazi proučavanje usmene književnosti u skladu s tendencijama suvremenih folklorističkih studija, naziv hrvatska folkloristika čini mi se najprimjerenijim.

-teorijske prakse Pražana od koje smo naslijedili potreban instrumentarij za detektiranje grube utilitarizacije artefakta kakva se često javlja uslijed radikalnih društveno-povijesnih promjena. Prije svega, mislimo na njihovo isticanje koegzistencije estetskih i neestetских funkcija u istom artefaktu ili performativnom činu i potrebu odmjeravanja književnog diskurza o druge diskurze kojima dotična kultura komunicira. Našem uvjerenju doprinosi i razvoj suvremene folkloristike koja je tridesetih godina stasala kao posljedica čvršćeg znanstvenog utemeljivanja humanističkih disciplina, ali i koja među prvima osvještava ograničenost strukturalističko-semiotičkih modela istraživanja »proizvoda« čovjekove komunikacijske djelatnosti otvarajući se esteticima, sociologiji i antropologiji kulture. Tako se interdisciplinarni poriv iz poetičkih i folklorističkih studija *Pražana* odrazio i na one koji su folkloristiku tretirali kao samosvojnu disciplinu i na one koji su priznavali znanosti o književnosti svoj subordinirani status.

Po svomu hipostaziranom radnom modelu, jezgra je strukturalističko-funkcionalističke poetike reduktibilna jer individualnost književnog fenomena svodi na kvalitete jezične strukture (različitih razina teksta) djela, sumjerljive s onima izdvojenim iz žanrovski srodnih djela u dijakronijskomu i sinkronijskomu nizu. Ovako je usmjerena poetika težila daljnjemu iznalaženju univerzalnih lingvističkih načela strukturiranja poetske poruke kao »semantizirane strukture«. Širenjem sintakto-semantičkih studija s razine rečenice na razinu cjelokupnog kazivanja tj. diskurza, *Pražani* prethode lingvistici teksta, a teorijskim zahvaćanjem i neverbalnih znakovnih sustava daju semiotici današnji oblik. Mukašovský unutar svoga semantičkog opisa djela definira niz pojmova (*značenjska kondenzacija, semantička gesta, konkretizacija*) da bi što egzaktnije objasnio dinamičke procese u semantičkoj postavi djela, njeno razumijevanje i tumačenje, te tradicionalne hermeneutičke pojmove »uvukao« u strukturalističku paradigmu.³ On tako, s jedne strane, daje nove zasade učenju o

² Jezgru praške škole *prve generacije* čini lingvistički krug koji su 1926. osnovali domaći lingvisti (V. Mathesius, B. Trnka, B. Havránek, J. Mukašovský) uz nekoliko slavni ruskih imigranata (R. Jakobson, S. Karcevski, N. Trubeckoj i Bogatirjo). Već 1929. godine prezentiraju svoj program – poznate teze *Travaux du Cercle linguistique de Prague* – koji uz neke programatske članke prvih ljudi kruga ima značaj i snagu manifesta te utječe na epistemološko (re)konstituiranje više humanističkih disciplina. Tada je svoje današnje obrise zadobila i znanost o književnosti praškim inkorporiranjem formalističkog nasljedstva u strukturalističku poetiku, opća lingvistika i semiotičko proučavanje umjetnosti. Praški krug obnavlja svoj rad 50-tih i 60-tih godina. Tada se oko nekadašnjih članova kruga Havráneka, Vachecka, Isačenka i dr. okupljaju brojni učenici od kojih su najpoznatiji M. Červenka, M. Jankovič, K. Hvatik, L. Doležel.

³ U okviru strukturalističkoga učenja, Mukašovský i Vodička definiraju razumijevanje djela kao pridruživanje danim označiteljima (sastavnicama djela) odgovarajućih označenih (značenja) na temelju zajedničkoga kulturnog *koda*. To će učenje o korespondenciji kodova pošiljatelja i primatelja nastaviti dalje npr. U. Eco i Tartuska semiotička škola. No, već kod *Pražana* temporalno i socijalno

interpretaciji i književnoj kritici, a s druge, nove smjernice za opis odnosa (ne)estetskog objekta i društva, autora i recipijenta, za buduću semiotiku kulture, teoriju recepcije i teoriju performancije.⁴

Kao što je to dobro uočio L. Doležel (1991, 191–225) u pokušajima praških znanstvenika da odrede specifičnost književne komunikacije, možemo razlikovati tri sloja: *lingvistički*, *sociološki* i *fenomenološki*. Izravnih utjecaja sociologije i njenih istraživačkih modela na praške lingviste, osobito Mukašovskog i Havraneka kao autora prvih sociolingvističkih studija u kojima se vrste jezika razlikuju prema tipu komunikacijskog kanala, ali i sudionicima verbalne interpersonalne razmjene, nema. U traženju lingvističkog rješenja pak, *Pražani* nedvojbeno polaze od de Saussureova učenja i *Organonmodela* K. Bühlera iz 1934. u kojemu su izdvojene tri osnovne funkcije jezika – ekspresivna (*Ausdruck*), konotativna (*Appell*) i referencijalna (*Darstellung*) – od kojih je jedna uvijek dominantna i karakterizira govorni događaj (*Spracherregnis*). Mukašovský je nedugo zatim nadopunio Bühlerov model četvrtom, estetskom funkcijom u središtu koje je postava lingvističkih znakova, dok su prve tri funkcije ekstralingvistički umjerene. Nama je definicija estetske kao poetske funkcije poznata iz Jakobsonove formulacije⁵ koja je nastala mnogo kasnije (60-tih) i u kojoj je Jakobson napravio pomak od pojmova *znaka* i *koda* na pojam *poruke*.

Da bi objasnio dijakronijsko »jačanje« ili »nestajanje« estetske funkcije kod artefakta koji nije doživio nikakve promjene u strukturi, Mu-

uvjetovana promjenljivost koda, kao i prijemor sastavnica unutrašnje strukture djela, utječu na nepredvidljivu raznolikost konkretizacija djela. Kasnije poststrukturalističke spoznaje o krajnje determiniranoj »slobodi« recipijenta i autora (i prije nego što započne pisati djelo), samo su rezultat ovoga smještanja problema u antropološku domenu. Ili kao što je to formulirao M. Červenka: »U procesu pak konstitucije estetskog objekta naglasak nije stavljen na njegov završetak, već na sam proces izrastanja i tvorbe smisla, na specifičnu kulturnu aktivnost u toku koje čovjek slobodno razvija i preobražava vrijednosne i znakovne sisteme, pri čemu se on javlja kao cjelovita, ni jednim funkcijskim horizontom omeđena ličnost koja uspostavlja odnos ne s nekom parcijalnom stvarnošću, već s univerzumom.« (Červenka, 1972, 112)

⁴ Ovu potonju uvlačenjem u analizu značenjske dinamike konteksta, isticanjem važnosti socijalnog profila publike u konkretnom povijesnom trenutku, uvažavanjem društvene namjene određenog (predstavljачkog, običajnog, obrednog) čina o kojemu ovisi njegov repertoar estetskih i neestetskih funkcija i, općenito, pristupom umjetnosti kao komunikacijskom procesu sa znakovnim sustavima kao njegovim proizvodima.

⁵ Popularnost Jakobsonova (1966) modela komunikacijskog čina sa šest izdvojenih funkcija i njegovo definiranje poetske funkcije kao autoreferencijalne, usmjerene na poruku radi nje same, uzrok je zanemarivanju prvobitnog određenja estetske funkcije u Mukašovskog koja ne predstavlja negiranje immanentne funkcionalnosti jezika kao sredstva za sporazumijevanje, već upravo svjedoči »o mnogostranosti i raznolikosti stvarnosti« koja može biti posredovana jezikom. Mukašovský citiran prema Doležel, 1991, 196.

kašovský u svojoj kasnijoj fazi poseže i za fenomenološkom teorijom. Tako estetsku funkciju veže za djelatnost subjekta, recipijenta a predlaže i novu podjelu funkcija na praktične i semiotičke (Doležel, 1991, 201). Sličnu će interpretaciju varijabilnosti estetske funkcije (uslijed promjene publike) u djelima o folklornom kazalištu usvojiti i Bogatirjo. Međutim, i Mukašovský i Bogatirjo stvaraju osobene teorijske sustave koji uspješno izbjegavaju i semiotički i fenomenološki determinizam – ni znakovno ustrojstvo djela ni subjekt u pojedinačnoj recepciji, nisu zalog estetičkog karaktera djela kojemu pridonosi i intencija autora tj. (ne)normiranost estetičkog unutar pojedine poetike.

Nas će prije svega zanimati oni aspekti teorijskog nasljeđa Praške škole preko kojih se ona izravno utiskuje u epistemološki profil novije hrvatske folkloristike. A ta je uglavnom preispitivala postavke radova onih autora koji su se izravno bavili problemima folkloristike i etnologije (Jakobson i Bogatirjov), ali i onih kojima je u središtu interesa bila problematika estetičkog vrednovanja⁶ i učenje o funkcijama (Mukašovský, Vođička). Zato ćemo o prihvaćanju, reinterpretacijama ili odmanjanju od glavnih postavki ovih autora govoriti u daljnjemu tekstu, u svezi sa svakim njihovim nasljedovateljem poimence.

II

Danas možemo sa sigurnošću ustvrditi da suvremena hrvatska folkloristika započinje znanstvenim radom Maje Bošković-Stulli. Njen izniman i u širim znanstvenim krugovima zapažen opus (17 knjiga i oko 140 rasprava), rezultat je ustrajnoga samoprijegornog rada koji se profilirao od trenutka kada se autorica upozнала sa programatskim člankom Jakobsona i Bogatirjova *Folklor kao osobit oblik stvaralaštva*.⁷ Spoznaje iznesene u tom radu o tome kako distinktivna obilježja folklorne književnosti proizlaze iz prirode usmenog medija u kojemu se ona ostvaruje i prenosi, predstavljaju čvrsto polazište za autoričin daljnji istraživačko-teorijski razvoj. Međutim, postavke o mogućim usmjerenjima interdisciplinarnog proučavanja složenih folklorističkih fenomena, pretežito metodom sinkronijske lingvistike, autorica podvrgava sumnji. Tako ona ne

⁶ Kao što je istaknuo Zdenko Škreb, promotor Praške škole u hrvatskoj književnoteorijskoj javnosti, pojam estetičke vrijednosti u Mukašovskog poprima novu dimenziju uvažavanjem njene dinamičke prirode: »No ako Mukašovský (...) uči da je estetička vrijednost na svim svojim stupnjevima promjenljiva, da promjenljivost estetičke vrijednosti nije tek sekundarna pojava, nego da proistječe iz biti estetičke vrijednosti koja je proces, a nije stanje, onda se u tom učenju radi o vrednovanju, a ne o vrijednosti.« (1976, 91) Problem estetičkog vrednovanja nagao je autora da razradi učenje o funkcijama tj. međuodnos estetičke vrijednosti prema izvanestetičkim društvenim vrijednostima.

⁷ Ovaj je rad prvi puta objavljen na njemačkom jeziku 1929. u *Donum Natalicium Schrijnen*, Nijmegen-Utrecht, pod nasovom *Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens*. Prijevod vidi u: *Usmena književnost*, prir. Maja Bošković-Stulli, Zagreb 1971, str. 17–30.

zadržava središnji termin *folkloristika* koji za Jakobsona i Bogatirjova (v. 1971) označava disciplinu koja proučava sve folklorne manifestacije kojima je zajedničko prenošenje usmenom komunikacijom jer s pravom smatra da je ovaj sporni termin širi od proučavanja same usmene književnosti. Maja Bošković-Stulli se opredjeljuje za termin *usmena književnost*,⁸ ali ne uspostavlja posebnu teoriju usmene književnosti (kao nužno interdisciplinarnu praksu) pojmovni aparat koje bi bio primjeren svome predmetu istraživanja i predstavljao više od sukcesivnog »zbrajanja« različitih aspekata iz kojih se fenomen usmene književnosti može promatrati.⁹

Ovdje se krije nerazrješivo dvojtvo teorijskog diskurza autorice; ona slijedi sve one recentne (folklorističke, pragmalingvističke, semiotičke) teorije koje ističu singularnost, kontekstualnost, komunikacijske strategije – kreativno međuodnošenje izvođača/autora i publike tokom izvedbe kao društveno kodiranog događanja – da bi obranila specifičnost usmenoknjiževnih fenomena kao zasebnoga predmetnog područja, a s druge strane, autorica često ističe književne, stilske odlike i visok književnoumjetnički doseg pojedinih djela kako bi legitimirala svoje (skupljačke i teorijske) napore oko usmene književnosti. Međutim, tako nehotimice korpus usmene produkcije reducira na estetski reprezentativna djela, a proučavanje folklorne izvedbe na tekst.¹⁰ Ova dvostruka redukcija postaje

⁸ O opravdanosti svog izbora autorica argumentirano govori u članku *O pojmovima usmena i pučka književnost i njihovim nazivima* (1983, 5–114) i zaključuje: »Iz rečenoga je vidljivo da mi se termin *usmena književnost* čini najpodesnijim za našu opću upotrebu, ali da su u određenim situacijama mogući i nazivi *folklorna književnost*, *književni folklor*, *folklorna usmena književnost*, *tradicijska usmena književnost*.« (105)

⁹ Mogući su aspekti, prema autorici, folkloristički, književnoteorijski i književnopovijesni: »Iz aspekta folklorne usmena književnost je umjetnička komunikacija u verbalnome mediju promatrana na razini teksta i onog dijela tekture koji se odnosi na stih ili rečenicu (posredno se pri tom očituje dramaturgija tekture i razina konteksta, odnosno izvantekstovnih elemenata). Iz aspekta književnosti, usmena književnost je estetska (književna) obavijest proizišla iz prirodne (kontaktne) komunikacije – odvojena od životnog konteksta, ali svjedočeći posredno o njemu. Iz aspekta književnopovijesnog pojma »narodno pjesništvo«, usmena književnost se orijentira prema autentično snimljenim (zapisanim) oblicima tradicijskog usmenog književnog izražavanja.« (1983, 52)

¹⁰ Autorica je morala često pisati *prolegomene* za autonomiju usmene književnosti kako bi utjecala na domaće znanstveno mnijenje. Brojni su bili književni znalci (npr. Z. Đukat, S. Petrović), kao i pobornici filološki usmjerene folkloristike (J. Kekez, T. Čubelić), koji su dovodili u pitanje isticanje specifične usmenoknjiževne komunikacije pred, po njima relevantnijom, estetskom jednakopravnošću djela usmene i pisane književnosti. No, i unutar teorijskog diskurza autorice nailazimo na dvije, već spomenute, suprotstavljene tendencije koje ilustriraju sljedeći navodi: »Folklor će biti shvaćen kao slojevit proces, ali će kut promatranja pripadati prije svega njegovim književnim očitovanjima u tekstu.« (1978, 17) »Rekli smo, također, da su za usmenu književnost značajne i izvanknjiževne funkcije, ali da je, s gledišta književnosti, bitno njezino pripadanje području jezičnih umjetnina, njezina stvaralačka upotreba jezika.« (1978, 45)

prezentna kada autorica napusti tlo (odličnih) rasprava o načelnim problemima situiranja usmene književnosti, o obostranim utjecajima usmene i pisane literature i zamijeni ih problemima genologije, povijesne poetike ili estetike usmene književnosti, područja na kojima potpuno uvažava autoritet znanosti o književnosti i njenih metodologija. Tako ova problematika unutar hrvatske folkloristike još uvijek čeka samosvojne teorijske zahvate koji zahtijevaju postuliranje modela primjerenih proučavanju (ne samo) usmene i pisane književnosti, već i žanrova novih medija...

Tako Maju Bošković-Stulli možemo prepoznati i kao izdanak Zagrebačke stilističke škole pripadnike koje obilježuje estetička ideologija sklona tronizaciji umjetničkog djela kao »umjetnosti riječi« sa svjetotvornom funkcijom kao najistaknutijom, a nesklona problematiziranju estetskoga i spoznajnoga kao takvog. Nakon razdoblja naglašavanja komunikacijske prirode folklor, autorica prihvaća performativnu teoriju folklor kao izvedbe, događaja i Dundesovo razlikovanje *teksta*, *teksture* i *konteksta* (1964, 251–265) koja u potpunosti negira važnost estetskog odabira. Nepostojanje jedinstvenih kriterija za razlikovanje estetičkih od neestetičkih obilježja svih sastavnica i sudionika sinkretičke usmenoknjiževne izvedbe, vezanih za ove teorije, autorica nadomješta nekim poznatim rješenjima strukturalističko-semiotičke provenijencije – Jakobsonovom autoreferencijalnom poetskom porukom, Lotmanovim razlikovanjem estetike istovjetnosti i estetike suprotstavljenosti. Međutim, oni su utemeljeni na potpuno drugačijim pretpostavkama tj. folklorni događaj zahvaćaju parametrima znakovnog sustava ili postave znakova te usuglašavanjem kodova pošiljatelja i primatelja. Zato je autorica u vječnoj potrazi za očistem iz kojeg bi se usmenoknjiževni fenomeni ravnomjerno ocrtavali i kao »umjetnost riječi« i kao izvedba svoje vrste, prisiljena na neprestane ustupke i eklektičko mirenje nepomirljivog. Da bi npr. objasnila relativnu stabilnost osnovnih sintakto-semantičkih obilježja usmenih žanrova usprkos radikalnoj transformaciji, kako njihovih strukturalnih odlika tako i funkcije u novim civilizacijskim okolnostima, autorica se priklanja rješenjima psiholingvističkog tipa za koje prioritet imaju »neverbalni modeli u svijesti i podsvijesti pojedinca«, iako se izrijeком ograđuje od fenomenoloških i spekulativnih objasnidbenih modela jednog Rankea ili Jollesa koji ontološke i antropološke konstante žanra traže u svijesti čovjeka.¹¹

¹¹ Ovaj nam prostor ne dozvoljava da tražimo uzroke teorijskog »zaokreta« autorice od strukturalističkih premisa koje smatraju da je jezik garancija uspostavljene veze čovjeka sa svijetom, da upravo jezičnom djelatnošću čovjek sebi stvara svrhovit svijet (Biti, 1981, 38), prema poststrukturalističkom favoriziranju predjezičnih procesa tj. fenomenologije percepcije. Maja Bošković-Stulli tako pokušava na nov način objasniti niz pojava na razini ontogeneze, ali i filogeneze. Tako o »životu« pojedinih žanrova usmene književnosti kaže: »Temelj takvu životu jesu, u jednu ruku, usmene izvedbe pri kojima se kazivači i slušatelji uzajamno prilagođuju i utječu jedni na druge prema obostranim kulturom uvjeto-

Nerješavanje nekih načelnih problema, nastalih na eklektičkim »šavovima« različitih teorijsko-metodoloških sustava, odrazilo se i na druge hrvatske istraživače folklorista koji u djelu Maje Bošković-Stulli pronalaze svoj čvrsti oslonac. Mnogi su tako bili prisiljeni redefinirati svoje teorijsko-metodološke pretpostavke, što svakako ima i svojih prednosti. Jer svaki je izbor metodološke orijentacije ujedno i izbor »drugačijeg« predmeta proučavanja po kojem se npr. bitno razlikuju Čistovljevo viđenje folklorista kao posebnog tipa primarne, »kontaktne« verbalne komunikacije i Lotmanovo viđenje folklorista kao književnog, modelativnojezičnog fenomena s različitim suodnosom tekstovnih i netekstovnih elemenata.

III

Na tragu povezivanja strukturalističke metode s tradicionalnom estetičkom problematikom u Mukašovskoga, nastavlja se teorijska praksa nove generacije hrvatskih folklorista koji konfrontiraju teorije Mukašovskog, Bogatirjova, Bahtina, suvremenih semiotičara i antropologa da bi rasvijetlili svoje noetičko ishodište i epistemološko polje u kojemu se kreću, tj. da bi jasno označili svoj predmet i disciplinu kojoj bi on pripadao. Tanji Perić-Polonijo je omeđivanje vlastitoga teorijskog polazišta nužan preduvjet za definiranje usmene (lirske) pjesme i klasifikaciju usmene poezije na jedinstvenim načelima nasuprot tradicionalnim folklorističko-filološkim i poetičkim kriterijima. Ivanu Lozici je ovaj epistemološki »imperativ« poticaj za uspostavljanje *etnoteatologije* kao posebne folklorističke discipline i vrste teatroloških studija; Đivni Zečević za znanstveno utemeljeno razgraničenje usmene i pučke književnosti; Vilku Endstrasseru za proučavanje poslovice unutar nove tipologije jednostavnih i složenih verbalnih oblika. Mirni Velčić etnografski materijal pomaže razumijevanju novog diskurzivnog prepletanja, ali i otvara mogućnost novog subordiniranja folkloristike *etnografijama* anglosaksonskog tipa i antropologiji kao nužnom kontekstu u kojem se reflektiraju svi proizvodi čovjekove jezične i performativne djelatnosti.

Tanja Perić-Polonijo je zaokupljena teorijskim aspektima folkloristike koje smatra najvažnijima i uglavnom ne zadire u metateorijsku problematiku.¹² Ona predlaže klasifikacijski sustav podjele usmenih pjesama

vanim očekivanjima i idealima, a u drugu ruku temelj su *neverbalni modeli u svijesti i podsvijesti* pojedinaca između dvaju činova komunikacije.« (1978, 43; istaknula R. J.). Isto tako govoreći o nepostojanju potrebe da se »objektivno izmjere« razlike među pojedinim varijantama, autorica se također poziva na predjezičnu svijest: »*Neverbalni modeli*, kao latentna, još neostvorena i neobličena baza *budućeg priopćenja*, čine takva razgraničenja elastičnim i relativnim.« (1978, 44; istaknula R. J.)

¹² Razlikovanje prakse, teorije i metateorije u folkloristici predložio je I. Lozica (1979, 33–55). »Metateorija raspravlja o temeljnim pojmovima same folkloristike, teorija se bavi metodama terenskog rada, klasificiranja, analize, komparacije, kao i otkrivanjem zakonitosti unutar folklornog procesa itd... Glavni je zadatak folklorističke prakse zapisivanje (fiksiranje) folklornog umjetničkog teksta (književnog, glazbenog, plesnog, kazališnog, likovnog)...« (1990, 289)

koji svojom preglednošću i dosljednošću, uz poštivanje različitih razina opisa i različitih pristupa (književnoteorijskog, folklorističkog, etnomuzikološkog), omogućuje praktičnu primjenu u kompjutorskoj katalogizaciji, ali i otvara daljnje rasprave o pristupu folklornim tvorevinama.

Kao i Ivan Lozica, autorica polazi od neprimjerenog miješanja pojmova *funkcija*, *namjena*, *svrha*, *upotreba*, *uloga* u starijoj folkloristici i etnologiji.¹³ Funkcionalni pristup smatra najprimjerenijim za razumijevanje folkloru kao procesa:

»Stoga je folklor kao pojava u procesu svakako mjesto gdje se funkcija javlja iz specifičnih odlika značenja. Značenje funkcija ne određuje samo jednokratno pojavljivanje aktivnosti, postupka, uloge i sl. već višekratno pojavljivanje i ponavljanje koje izaziva i promjene varijantnosti kao rezultat izmjena jednih folklornih pojava u zavisnosti od promjena drugih.« (1989, 180)

Uočivši da je »linearna hijerarhizacija« razlučivih funkcija i analiza njihovih transformacija u Bogatirjova bez jasno definiranih kriterija, autorica se priklanja konceptu polifunkcionalnosti folklornih pojava (u smislu V. Guseva) i pojmu *snop funkcija*. Polifunkcionalnost i sinkretičnost folkloru, kao teško raskidivo jedinstvo različitih unutrašnjih i vanjskih odnosa (žanrovskih, sižejnih, običajnih, socijalnih, povijesnih), autorica naziva dominantnim obilježjima usmene književnosti koja priječe immanentnu klasifikaciju usmenoknjiževnih pojava. Prepreka je ovoj klasifikaciji i činjenica da možemo klasificirati samo korpus zapisane, ili na drugi način zabilježene, građe koja je upravo činjenicom intendiranog bilježnja zadobila književnumjetnički referentni okvir.

Autorica u svom prijedlogu klasifikacije usmene poezije predlaže dvojbenu razlikovanje termina *usmenoknjiževna* lirski pjesma i *folklorna* pjesma na temelju načina fiksiranja folklorne izvedbe. Prvi »za pjesme koje 'žive' poput pjesama pisane književnosti u zapisima koji traju već stoljećima«, a drugi »za one pjesme koje su zapisane suvremenim sredstvima koja pokazuju njihova bitna izvedbena folklorna obilježja.« (1989, 178) I dok lirsku pjesmu kao nadređeni pojam definira unutar fenomenološko-strukturalističke teorijske prakse, razvijajući problem estetičnosti *folklorne* pjesme kao proizvoda usmene komunikacije, ona pomiče akcent na izvedbeni element – kreaciju i interpretaciju. Namjena i

¹³ Tako usvaja relacijsku definiciju *funkcije Mukašovskog* (»funkcija je dakle relacija činjenica koje su uključene u tekst i teksta samog kao činjenice u sustavu ljudske kulture.« Perić-Polonijo 1989, 103); upotrebu (use) definira, prema muzikologu A. P. Merriamu, kao ulogu koju nosioci neposredno pridaju nekoj folklornoj činjenici, a *namjenu* određenim načinom upotrebe koji je tek pretpostavka za razlikovanje određene funkcije kao svrhe o kojoj je postignut »socijalni konsenzus.« Lozica, u istom smislu, luči pojmove funkcija i svrha: »Konkretna upotreba neke stvari (djelatnosti, izvedbe) mogla bi se nazvati svrhom – nasuprot tome funkcija nije svaka svrha, nego ona koja je uobičajena (i koja pretpostavlja ponavljaju upotrebu i suglasnost grupe ili društva).« (1990, 72)

kontekst izvedbe su upravo ti koji estetsku funkciju teksta najčešće podređuju ostalima (pragmatičnoj, magijskoj, obrednoj) i koji rezultiraju time da većina sastavljača antologija usmene lirike izostavlja velik dio materijala koji ne podliježe njihovim subjektivnim književnim mjerilima vrednovanja.¹⁴

Podjela prema funkcionalnom kriteriju znači prije svega razabiranje funkcije koju pjesme imaju unutar običaja i obreda. Pristupajući klasifikaciji, autorica izdvaja dvostruku usmjerenost estetske funkcije lirske usmene pjesme, s obzirom na to je li dominantan tekst ili napjev i glazbeni ritam – *poetsku* i *glazbenu* estetsku funkciju.¹⁵ Na prvoj razini za pisa verbalnog (i glazbenog) izričaja, pjesme klasificira s obzirom na strukturalne odlike tj. prema temi i načinu obrade teme; a na drugoj razini primjene prema namjeni folklornih pjesama (običajne i neobičajne) i prema načinu izvođenja, tipu interpretacije (interpretiranje glasom, interpretiranje glasom uz instrumentalnu pratnju, interpretiranje glasom uz ples, interpretiranje s obzirom na različite prezentacije). Teško je ovakvom shemom zahvatiti folklornu pojavu jer se slojevi pojedinih razina nužno prepleću, mnoge odlike konteksta zanemaruju, a autorica braneći analitičku čistoću svoje klasifikacije nalaže nam kako trebamo »... lučiti poetski kriterij od kriterija životne primjene, odnosno izvedbenih kriterija. Valja odvajati navedene razine i u postupku klasifikacije dosljedno ostati na jednoj razini i unutar nje...«. (1983, 108)

Autorica svojim pionirskim, ali pragmatično usmjerenim naporima oko klasifikacije poetskih folklornih žanrova, upućuje na nužna daljnja istraživanja usmene poetske kreacije i folklorne izvedbe u široj antropološkoj perspektivi, na istraživanje: »pjesme i pjevanja kao ponašanja (...) s obzirom na druge načine ponašanja: komunikativno, izražajno, evokativno i proizvodno.« (1989, 176)

Ivan Lozica, kao istraživač svekolike predstavljачke djelatnosti »izvan teatra« – u situacijama svakodnevnog, običajnog ili obrednog, individualnog ili kolektivnog predstavljanja, jedinstvena je pojava hrvatske znanstvene scene. Svoje istraživanje folklornog predstavljanja započinje inspiriran radom Bogatirjova¹⁶ o *folklornom kazalištu* (ovaj termin još

¹⁴ Zato autorica promišlja svoju klasifikaciju usmene lirike ne samo kao razvrstavanje tekstova (zapisa), već kao pokušaj zahvaćanja cjelovite folklorne izvedbe pjesme tj. kao »klasifikaciju skupine komunikacijskih sustava (dakle, sustav sustava)« (1983, 106). Ali svjesna je da to znači pomiriti nepomirljivo – dosljednost i sustavnost analitičkih kategorija klasifikacije i sinkretičku prirodu »višeslojne usmenoknjiževne tvorevine«.

¹⁵ Ovdje treba naglasiti da je spomenuta doktorska radnja prvi pokušaj da se verbalnom tekstu i napjevu, tj. muzikološkim obrascima pjesme, pristupa istovremeno i podjednako meritorno. Da bi naglasila objedinjenost verbalnih i glazbenih elemenata usmene lirske pjesme, autorica koristi termin »folklorni tekst«.

¹⁶ Prije svega člancima: *Prispevek k strukturálni etnografii*, Slovenská Mislcelanda, 1931.; *Funkčneštruktúrál ní metoda a jiné metody etnografie a folkloris-*

uvijek promiče većina hrvatskih istraživača folklor) i o preobrazbi, transformaciji (*perevoploščenie*) kao zajedničkom teatarskom obilježju umjetničkih i neumjetničkih predstavljачkih oblika. Iako znanstveno-istraživačko usmjerenje I. Lozice ubrzo nadilazi okvire strukturalističke etnografije Bogatirjova i uže teatroloških studija, nadovezujući se na recentnu teoriju performancije, ono uspješno spaja spomenute naznake novih etnoteatroloških studija u Bogatirjova s učenjem E. Goffmana npr. Dok je za Goffmana središnji pojam predstava (performance), Lozica ističe predstavljanje kao specifičnu sferu ljudske djelatnosti unutar koje nalazimo kazalište samo kao jedan od institucionaliziranih tipova predstavljanja.¹⁷ Predstavljanje je pojam kojim možemo objediniti istaknute odlike svake folklorne izvedbe (pripovijedanje, ples, izvedbe običajnog i obrednog karaktera) pa je u tom smislu značajan metodološki pomak autorovo isticanje interdiskurzivne sličnosti usmenoknjiževnog djela i kazališne predstave, zapisa usmene književnosti i dramskoga kazališnog teksta. Zapis nam ne može zamijeniti situaciju folklorne izvedbe, kao ni dramski predložak (koji ne mora biti fiksiran) predstavu, ali on je jedino što nam iz prošlosti ostaje kao sjedočanstvo o živom procesu (Lozica; Perić-Polonijo 1986, 82).

No, iako naglašava potrebu širenja predmetnog područja na cjelokupnu govornu djelatnost (1990, 50–56)¹⁸ i predstavljanje kao takvo, Lozica ne razrađuje pretpostavke za neku teoriju antropološke provenijencije, nazivajući svoju studiju etnoteatrološkom. Unutar nje upotrebljava

tičky, Slovenské Pohľady, 1935. *Magičeskie dejstvija, obrjady i verovanija Zakarpattja*, *Voprosy teorii narodnogo iskuštva*, Moskva 1971, str. 167–226. Lozica uvažava Bogatirjevljevo razlikovanje estetske od neestetskih funkcija u predstavljачkoj formi i tezu o njenoj višestrukoj varijabilnosti – estetska se funkcija mijenja uslijed promjene elemenata u strukturi predstave ili uslijed promjene publike. Ali opovrgava mogućnost kvantitativne hijerarhizacije unutar koje se (najčešće nedominatnu) estetsku funkciju precizno locira na drugo, treće ili npr. peto mjesto.

¹⁷ »Bit kazališnog umijeća jest predstavljanje, a predstavljanje bismo uvjetno mogli definirati kao pokazivanje izmišljene zbilje, ponekad s umjetničkom tendencijom. Predstavljanje, međutim, nije uvijek cjelovito umjetničko djelo, ono postoji kao vrsta ljudske prakse u raznim sferama života. Predstavljanje kao specifični aspekt ljudskog djelovanja objedinjuje različite klase pojava, različite žanrove.« (Lozica, 1990, 59) Lozica s pravom smatra da je za kazalište kao instituciju estetska funkcija dominantna i da sve one performativne oblike kod kojih je to sporno ne možemo zvati kazalištem bez obzira na specifikaciju (narodno, folklorno) i dramska obilježja predložka koji je dio usmene ili literarne tradicije.

¹⁸ Lozica razlikuje cjelokupnu usmenu verbalnu djelatnost koju naziva usmena tradicija od usmenoknjiževne tradicije prema već poznatom estetskom kriteriju imaginarnog referenta: »... književni karakter usmenoknjiževnih žanrova (bez obzira na njihovu eventualnu jednostavnost) pretpostavlja gubitak izravne veze sa zbiljom i realnim, uobičajenim iskazima.« (1990, 55) Iako smatra da je predmet folkloristike zapravo usmena tradicija, ipak semiotičko se razlikovanje virtualnih i »zbiljskih« referenata kosi sa prihvaćenim modelom teorije performancije.

metodologiju i terminologiju teatrologije i folkloristike, funkcionalnog strukturalizma, Lotmanove semiotike,¹⁹ Bahtinove teorije govornih žanrova, Dundesovo učenje o tekstu, teksturi i kontekstu, teoriju performancije, a etnografskom materijalu pristupa unutar predložene tipologije folklornog predstavljanja – *teatralno* predstavljanje pojedinca, *teatrabilno* predstavljanje grupe i »prava« *teatarska* predstava. Ove predstavljачke žanrove autor specificira na sve tri razine analize (teksturi, tekstu, kontekstu), od kojih je kontekst najvažniji jer je

»... kontekst isto tako pomalo i dio predstave same, jer predstava jest uvijek predstava u kontekstu. Folklorno je kazalište neodvojivo od konteksta, ono je kazalište u kontekstu. Funkcija predstavljanja u kontekstu presudna je za razlikovanje teatrabilnih i teatarskih pojava (...) Pojam konteksta uključuje i pojam tradicije, a ne samo društvene situacije u trenutku predstavljanja.« (1990, 80)

Teatralne žanrove određuje teatralnost ponašanja tj. predstavljanje isključivo na razini tekture (znakovi gestikulacije, mimike, govora, kostima), teatrabilne žanrove karakterizira teatrabilno ponašanje kao predstavljanje podjednako na razinama teksta i teksture, ali ne i na razini konteksta, i na kraju, kazališna predstava jest »predstavljanje na svim trima razinama, ona je na razini konteksta shvaćena kao predstavljanje, kao pokazivanje izmišljene zbilje koja nije u efektivnom odnosu s 'pravom zbiljom'«. (1990, 81)

Možemo zaključiti da je autor svjestan ambivalentne pozicije folkloristike koja traga za imanentnim pristupom predmetu, ali koja se ne smije zadovoljiti »... samo imanentnim pristupom onoj izvedbi koju pratimo [er – op. R. J.] moramo ući u trag značenjima prošlih izvedbi, ali se isto tako moramo čuvati rekonstrukcije tzv. izvornih značenja.« (1990, 286) U današnjoj praksi posvemašnje polilogične interdisciplinarnosti kada se zanemaruju krhke, ali metodološki bitno drugačije postavljene granice koje dijele npr. pragmatlingvistički pristup konkretnoj situaciji verbalne komunikacije i folklorističko tretiranje usmene tradicije, ovakvo je jasno postavljanje vlastitih ciljeva i dosega hvalevrijedno.

IV

Mirna Velčić, možemo reći predstavnik treće generacije hrvatske folkloristike (po svom izričito interdisciplinarno usmjerenom znanstvenom interesu), u svojoj drugoj knjizi *Otisak priče*, studijama o problemu

¹⁹ Značajan je, i nažalost osamljen, autorov napor da hermeneutičku tradiciju približi semiotičkoj, međutim »prevodenje« pojma *smisao* pojmom *funkcija* ili zanemarivanje razlike između pojmova značenje i smisao ne ide u prilog ovoj komparaciji koja, mislimo, ipak ne zahtijeva uspostavljanje posebne filozofije: »Precizno razlučivanje tih pojmova moglo bi se provesti samo unutar jednog koherentnog filozofskog sustava.« (1990, 287)

autobiografskog diskurza, dosljedno slijedi postavku o procesualnom karakteru usmenoknjiževne komunikacije, začetak koje nalazimo i u spomenutom članku Jakobsona i Bogatirjova (1971),²⁰ i dovodi je do njenih krajnjih granica. Tako u središtu autoričina interesa više nije priča kao tekst, već (autobiografsko) pripovijedanje kao intertekst, kao čin pripovjedne proizvodnje:²¹

»... nije presudno je li nešto književnost ili svakodnevni iskaz, usmeni ili pisani tekst, dijaloška ili monološka forma jer pitajući o autobiografskom, sad ne mislimo isključivo na obilježja konkretnih tekstova, nego prvenstveno na proizvodnju pripovjednog čina.« (1991, 32)

Njena teza glasi – žanrovsko-disciplinarne granice su uvjetovane različitom početnom situacijom proizvodnje pripovjednog čina (»igra znanja i moći« unutar postojećih društvenih odnosa) i zato ih treba tu i odčitavati, na razini koja nadvisuje konkretnost prezentnih tekstova. Umjesto jedne jedinstvene metode autorica podastire mogućnost čitanja (analize) svakog (humanističkog) diskurza kao autobiografskog. A autobiografsko pismo ima poseban status jer je ono prostor intertekstualne dijalogičnosti u kojem se prepliću i fikcija i teorija i svakodnevni govor. Prirodno je stoga da je autorica posegnula i za etnografskim diskurzom »koji je pozvan da se bavi drugim« (1991, 186); u kojem znanje i osobno iskustvo koegzistiraju. Ovaj diskurs ima sve predispozicije da bude povlašteniji od drugih humanističkih diskurza koji pretendiraju na obradu i prenošenje »legitimnog znanja«. On je svjesniji svoje raznorodnosti, podvojenosti deskriptivne građe (tekstovi kulture) i interpretativnog teksta, on se sve više trudi da alteritetu *Drugog* osigura ravnopravan položaj. Ali sve to nije dovoljno ako se ovaj diskurs i dalje ostvaruje uz pomoć mita »o mirnom suživotu krajnje suprotnih kvaliteta iskustva« (1991, 168) i ako ne problematizira način društvene ovjere nezamjenjivih uloga svojih aktera (istraživač-ispitanik) i svojih »rezultata«...

²⁰ Mirna Velčić svoje istraživanje usmjerava na traženje zajedničkih, općejezičnih zakonitosti funkcioniranja razgovornog i pripovjednog diskurza. U tome slijedi najnovija američka sociolingvistička istraživanja prema kojima je govorna komunikacija (osobito adolescentskih grupa) neprestana borba za pravo na riječ, dinamika stjecanja i gubljenja razgovornih identiteta, pokušaj nadomještanja konteksta i kontekstualnog (pred)znanja. Autorica prihvaća i generalizira ove postavke – one određuju svaki pripovjedni oblik, a (auto)biografski diskurs posebice jer je za nj presudno upravo ovo stjecanje prava na pripovijedanje. Da bi se priča iz osobnog života plasirala među legitimne »verzije za javnost«, koje smo naučeni prepoznavati kao »modele na cijeni«, potrebno je da se autobiograf izbori za svoju »popularnost« na *simboličkom tržištu*.

²¹ Autoričino traganje slijedi Bahtinov koncept dijalogičnosti koji je prisutan već i kod Ivana Lozice u trenutku kada zapauza da »određivanje funkcije neke folklorne izvedbe zapravo je dijalog istraživača i istraživanih (...) istraživači postaju istraživani, istraživanje djeluje na predstavljanje i obrnuto.« (1990, 74)

Pokušaj razlikovanja pripovjednih tekstova prema tipu intertekstualne dijalogičnosti autorice nije mogao izmaći problemu estetičkog vrednovanja. Njeno osnovno razlikovanje *radikalnih* autobiografija²² i onih koje to nisu (bez obzira pripadaju li književnom, povijesnom, znanstvenom ili etnografskom tipu diskurza), također uključuje estetsko vrednovanje tj. nužno pribjegava čvršćim kategorijama npr. semantike književnog teksta unatoč »privilegiranju« njegova *transtekstualnog* djelovanja. I bez obzira na to što autorica teži estetičku problematiku zamijeniti spoznajnom, a modele teorije recepcije sociološko-ekonomskim konceptom *simboličkog tržišta*²³ na kojem se stječu i gube identitet autora i identitet recipijenta. Autorica tako odmiče od retorike teksta (usmenog kazivanja, književnog ili znanstvenog diskurza) i uvriježenog razlikovanja teksta, teksture, konteksta, ali tekst u metodološkom smislu ipak ne napušta, jer je on ono mjesto gdje se oblikuju razgovijetni identiteti glasove kojih razaznaje u dijalogu i koji joj svjedoče o bitnom odnosu unutar svake zajednice, društva ili kulture – odnosu prema zrcalnoj slici sebe kao autobiografa svoje (fiktionalne) povijesti i identiteta...

Napokon, u autoričinom osobenom teorijskom diskurzu razaznajemo sve metodološki supostavljene glasove postmodernističke episteme u njhovoju punoj snazi, jednako kao i samosvijest o neušutkanim nedoumicama prošlih. A da se ovakve nedoumice mogu riješiti uz pomoć ili uprkos naslijeđenih i recentnih teorijskih usmjerenja, nadamo se da je pokazao i ovaj kratki nacrtak hrvatske folkloristike koji upozorava da pravi dijalog hrvatske etnološko-folklorističke scene s njenim svjetskim kontekstom tek započinje.

²² *Radikalne* autobiografije (naziv je prvi upotrijebio P. Sloterdijk) autorica uvodi kao »filozofsko, a ne žanrovsko rješenje«. One, prema autoričinom određenju, ruše iluziju da je ljudski život koherentna i zaokružena cjelina, tj. eksplicite problematiziraju tegobu i nemoć izricanja sebe i o sebi nadajući nam tako osjećaj tragičnosti i tjeskobe zbog nemogućnosti izlaženja izvan pripovjednih i jezičnih kategorija uopće. Radikalnim autobiografijama mogu pripadati i književni i etnografski i historiografski tekstovi – historiografski ako pripovijedanje pretvaraju »u pripovijest o vlastitoj egzistenciji« (1992, 128), a autobiografski pišući »pripovijest o pripovijedanju povijesti općenito« (ibid.) U oba slučaja tekstovi ruše *mit* da se pismom može doseći predmet (pripovijedanja): povijest ili ljudski život, tematizirajući metanarativne otiske autorove upitnosti o vlastitom »proizvodnom« položaju.

²³ Ovo *tržište* u svakom vremenu iznova, konstruira identitet autora prema različitim »modelima za javnost«, pridajući mu jednu od unaprijed označenih etiketa – ispovjedatelj, književnik, autobiograf, znanstvenik, filozof, informant. Autorica slijedi Pierrea Bourdieua koji smatra da je u poznatoj trijadi *autor-djelo-recipijent*, presudno namjensko ustrojstvo »proizvoda« tj. u kojoj je mjeri priča adekvatna za recipijenta na kojeg »cilja« i hoće li uspjeti pribaviti svoje mjesto i određenu cijenu na tržištu. Za razliku od teorije recepcije, ova teorija i recipijenta doživljava kao člana kojeg također muči problem adekvatnosti tj. da li je dio one publike koja je pozvana da procjenjuje, a time i zadobiva povlašteniji položaj s kojeg će samostalno utjecati na »raspodjelu vrijednosti što ih proizvode naše govorne tvorevine.« (1992, 73)

LITERATURA

- Bošković-Stulli, Maja, *Usmena književnost*, Zagreb 1978, str. 7–353, *Povijest hrvatske književnosti; knj. 1*, 641–651 1983 *O pojmovima usmena i pučka književnost i njihovim nazivima*, Usmena književnost nekad i danas, Beograd, str. 5–114.
- Biti, Vladimir, *Bajka i predaja, Povijest i pripovijedanje*, Zagreb 1981.
- Červenka, Miroslav, *Temeljne kategorije praškog književnoznanstvenog strukturalizma*, Umjetnost riječi, Zagreb 1972, XVI, 2–3, str. 95–119.
- Doležal, Lubomír, *Semiotička poetika, Model praške škole*, Poetike zapada, Sarajevo 1991, str. 191–225.
- Dundes, Alan, *Texture, Text and Context*, Southern Folklore Quarterly, 20, 1964 str. 251–265.
- Alain Finkielkraut, *Poraz mišljenja*, Zagreb 1992.
- Holquist, Michael, *East European Criticism*, Comparative Literature, 43, 1, 1991, str. 60–71.
- Jakobson, Roman, *Lingvistika i poetika*, Beograd. 1966
- Jakobson, Roman; Bogatirjov, Pjotr, *Folklor kao naročit oblik stvaralaštva, Usmena književnost*, prir. Maja Bošković-Stulli, Zagreb 1971, str. 17–30.
- Lozica, Ivan, *Metateorija u folkloristici i filozofija umjetnosti*, Narodna umjetnost, Zagreb 1979, 16, str. 33–55. 1990
- Lozica, Ivan, *Izvan teatra*, Zagreb 1990.
- Lozica, Ivan, Tanja Perić-Polonijo, *Pisani dijalog o usmenosti*, Narodno stvaralaštvo – Folklor, Beograd 1986, XXV, 1–4, str. 71–86.
- Mukařovský, Jan, *Struktura pesničkog jezika*, Beograd 1986.
- Perić-Polonijo, Tanja, *O klasifikaciji usmene lirске poezije*, Croatica, Zagreb 1983, 19, str. 99–111.
- Perić-Polonijo, Tanja, *Književnoteorijski problemi klasifikacije usmenih lirskih pjesama, Pristup sa obzirom na zapis i izvedbu pjesme*, (doktorska disertacija), rkp. IEF 1348.
- Škreb, Zdenko, *Studij književnosti*, Zagreb 1976
- Velčić, Mirna, *Otisak priče, Intertekstualno proučavanje autobiografije*, Zagreb 1991.

SUMMARY

THE REVERBERATION OF THE PRAGUE LINGUISTIC CIRCLE ON CROATIAN FOLKLORISTICS

This paper deals with Croatian folkloristics as a discipline primarily concerned with oral literature and ethnotheatrology having its roots in some of concepts of the Prague Linguistic Circle. The »functional structuralism« of R. Jakobson represented a turning point in linguistics, poetics and folkloristics – term proposed by R. Jakobson. The autonomy of this discipline has been further advocated by P. Bogatyrëv and R. Jakobson as well in their notable programmatic article, originally published in German in 1929, *Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens*.

M. Bošković-Stulli, the founder of Croatian modern folkloristics, has been essentially influenced by them. Some notions as those proposed in that article, enabled her to point out a specific communicational aspect of oral literature as »art of words«. The oral aspect of folklore phenomena has been reflected in specific role of its language; its existence through multiple variants; typological durability of folklore genres, etc.

As J. Mukařovský made possible a fusion of structuralistic approach and traditional aesthetic categories, the similar connection of theories of M. Bakhtin, J. Mukařovský and contemporary semiotics can be traced in the work of the new generation of Croatian folkloristics (T. Perić-Polonijo, I. Lozica). They, first of all, endeavour to define precisely their field of research and to build up a consistent system of classification which will oppose the inherited classifications of philological tradition.

I. Lozica, for instance, proposes ethnotheatrology as a part of folkloristics and as a type of teatrology. Following P. Bogatyrev and J. Mukařovský he discusses a relationship between aesthetic function and other functions of representations.

I. Lozica considers in some of his works the folklore performance as a »dialogue between the explorer and the explored«. The same notion has been brought to an extreme range by M. Velčić in the context of recent anthropological and ethnographic studies.