

Roger D. Abrahams, Maria Bożenna Fedewicz

Złożone relacje prostych form

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 70/2, 321-342

1979

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

ROGER D. ABRAHAMS

ZŁOŻONE RELACJE PROSTYCH FORM

Można się zgodzić z wypowiedzią Northropa Frye'a o zastosowaniu krytyki genologicznej, nie przyjmując jednocześnie jego definicji gatunku:

Celem krytyki operującej pojęciem gatunku jest nie tyle klasyfikacja, ile wyjaśnienie (...) tradycji i pokrewieństw, a tym samym wykazanie szeregu zależności literackich, które nie zostałyby zauważone tak długo, jak długo nie ustalono by ich kontekstu¹.

Frye wskazuje na operacyjną podstawę tego podejścia krytycznego, gdy zauważa, iż

krytyka genologiczna (...) jest retoryczna w tym sensie, że gatunek określony jest przez warunki ustalone między poetą a jego odbiorcami².

Użyteczność pojęcia gatunku polega jednak nie tylko na tym, iż umożliwi nam ono skoncentrowanie się na stosunku pomiędzy wykonawcą a publicznością; gatunki to także nazwy nadawane tym tradycyjnym postawom i tradycyjnym strategiom, którymi może posługiwać się wykonawca, usiłując komunikować się z publicznością i oddziaływać na nią.

Krytyka genologiczna zajmuje się klasyfikowaniem zwyczajów i efektów ekspresji; bierze pod uwagę treść i strukturę samej wypowiedzi, jak również stosunek zarówno twórcy, jak i odbiorców do danej jednostki stylowej. Wskazujemy na gatunki, gdyż nadając nazwy pewnym wzorom ekspresji, możemy mówić o tradycyjnych formach i konwencjonalnych treściach artystycznego przedstawienia, a także o wzorach oczekiwań, jakie zarówno artysta, jak i publiczność wnoszą w to współdziałanie estetyczne. To właśnie akcentowanie tradycyjnych (czy

[Roger D. A b r a h a m s — amerykański teoretyk folkloru, profesor University of Texas w Austin.

Przekład według wyd.: R. D. A b r a h a m s, *The Complex Relations of Simple Forms*. „Genre”, t. II, nr 2 (czerwiec 1969), s. 106—128.]

¹ N. F r y e, *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton 1957, s. 247—248.

² *Ibidem*, s. 247.

oczekiwanych) elementów w dziełach sztuki sprawia, iż krytyka genologiczna jest tą dziedziną, gdzie zbiegają się zainteresowania teoretyka literatury i teoretyka folkloru.

Z drugiej jednak strony akcentowanie konwencji i wskazówek pozwalających obserwatorowi rozpoznać formy, z jakimi ma do czynienia, jest tą właśnie cechą krytyki genologicznej, do której krytyk literacki często ustosunkowuje się negatywnie. Podkreślanie znaczenia konwencji jakiegoś gatunku w literaturze pięknej to w pewnej mierze podawanie w wątpliwość oryginalności tego przedmiotu sztuki, który krytyk analizuje właśnie w kategoriach jego wyjątkowości. Stąd też tak mało inteligentnych komentarzy na temat gatunkowego porozumienia literackiego, jakie autor wprowadza w doświadczenie twórcze, oraz środków, dzięki którym udaje mu się wywołać ten sam ciąg oczekiwań ze strony jego czytelników.

Folklorysta nie ma takich problemów, gdyż zdaje sobie sprawę, że ma do czynienia z konwencjonalnymi przedmiotami sztuki. Wie, że każda pozycja literatury ustnej musi dostarczać bardzo oczywistych wskazówek tej konwencjonalności, w przeciwnym bowiem wypadku wykonawca zostanie błędnie zrozumiany przez swą publiczność. Opowiadający czy pieśniarz musi nie tylko przedstawić pozycję, która odpowiada rozpoznawanemu natychmiast i akceptowanemu typowi; musi także robić to tak, by każda część tego przedstawienia zgodna była z zakresem oczekiwań związanych z danym gatunkiem. Ma on jednak do dyspozycji pewien wachlarz tego, co można by nazwać kliszami [*clichés*], które na początku i w pewnych decydujących odstępach czasu sygnalizują publiczności, z jakim typem wypowiedzi ma do czynienia. Rozpoznawanie gatunków jest więc ogromnie ważne dla rozumienia komunikacji o charakterze obrzędowym w małych grupach.

Zastosowanie krytyki genologicznej w badaniach kultury ekspresyjnej może być dwojakiego rodzaju. Można, jak to robią etnografowie (zwłaszcza ostatnio), śledzić, jakie typologiczne rozróżnienia gatunków stosowane są przez uczestników danej kultury³. Analiza taka pozwala nam zrozumieć, jak członkowie tej grupy organizują się dla celów towarzyskich i retorycznych oraz jak te organizacje towarzyskie i estetyczne wzajemnie się wspomagają. Przy takim podejściu w centrum zaintere-

³ Pouczające pod tym względem są badania przeprowadzone przez etnografów, szczególnie na terenie Afryki. Niektóre reprezentatywne prace z tej dziedziny to: M. J. i F. S. Herskovits, *Dahomean Narrative: A Cross-Cultural Analysis*. Evanston, Ill., 1958. — D. W. Arnett, *Proverbial Lore and Word-Play of the Fulari*. „Afrika” 27 (1957), s. 379—396. — J. Blacking, *The Social Value of Venda Riddles*. „African Studies” 20 (1961), s. 1—32. — E. M. Albert, „Rhetoric”, „Logic” and „Poetics” in Burundi: *Culture Patterning of Speech Behavior*. „American Anthropologist” 66 (1964), nr 6, s. 34—54.

sowania badacza znajdują się genologiczne klasyfikacje stosowane przez grupę jako jeden z aspektów jej kultury.

Podęjście to ma jednak ograniczone zastosowanie dla przedstawiciela folklorystyki porównawczej, który zajmuje się przede wszystkim analizą pozycji wchodzących w skład tradycyjnej ekspresji, jakie pojawiają się w repertuarze różnych grup. Aby krytyka genologiczna była użyteczna dla takich folklorystów, trzeba by najpierw dokonać przeglądu typów ekspresji, które występują w wielu grupach i w których istnieje tendencja do powtarzania się tych samych pozycji. Niestety jednak podęjście to skłania się ku etnocentryzmowi, gdyż badacz często wywodzi typologię gatunków z kategorii swego własnego języka i tradycji. Jednakże zarówno etnografowie, jak i przedstawiciele folklorystyki porównawczej powinni zdawać sobie sprawę, że najważniejszy dla analizy jest nie stworzony system typologiczny, lecz system metodologiczny stosowany dla rozróżniania i opisywania gatunków. Aczkolwiek krytyka genologiczna jest niewątpliwie pomocna we wskazywaniu konwencjonalnych elementów formy, treści i stosowania, niezależnie od tego, czy występują one w jednym środowisku, czy w wielu kulturach, nie to jednak decyduje głównie o jej użyteczności. Najważniejsze jest to, iż analiza genologiczna dostarcza wspólnego układu odniesienia dla takich konwencji formy i użycia, umożliwiając ich porównywanie i pozwalając jednemu gatunkowi — lub grupie gatunków — rzucać światło na inny, czy to w obrębie jednej grupy, czy też w przekroju kulturowym.

Jeśli terminy określające typy folklorystyczne mają być użyteczne, konieczne wydaje się opisywanie każdego gatunku jako należącego do jakiejś klasy pokrewnych pozycji, a jednocześnie w specyficzny i dostrzegalny sposób odmiennego od innych gatunków tej klasy. Innymi słowy, powinno się umieć nie tylko wskazać klasę takich gatunków, jak przysłowia i zagadki, lecz także wykazać, jak różnią się one między sobą, i jak gry różnią się od rytuałów, a mity od *Märchen*. Ustalenie przynależności każdego gatunku do jakiejś klasy przedmiotów może stać się ważną podstawą porównywania gatunków.

I

Terminem folklor obejmujemy tradycyjne wypowiedzi przekazujące jakąś wiedzę, które pojawiają się w częstych odtwarzaniach. Pojęcie folkloru jest niemożliwe bez tych kompozycji, gdyż to one właśnie są kanałami przekazywania mądrości i rozrywki; dla istnienia folkloru nieodzowne jest jednak jego odtwarzanie. Aby folklor działał skutecznie w trakcie wykonania, musi zatem istnieć zgodność między powstałą sytuacją, pozycją, do której się odwołano, i jej odtworzeniem. Wykonawca musi rozpoznać powstałą sytuację, znać odpowiednie tradycje i umieć skutecznie przedstawić wybraną pozycję. Tak jak we wszelkich bezpo-

średnich kontaktach międzyludzkich, odtworzenie musi świadczyć o rozumieniu *decorum* obowiązującego w układzie społecznym, którym objęty jest zarówno wykonawca, jak i jego występ.

Te wymogi stosowności można uznać za krępujące, a jednocześnie za pozwalające na pewną swobodę. Wykonawca musi wybrać taką pozycję, która nie tylko dotyczy właściwego tematu, wymaga odpowiedniego stylu i której przesłanie jest stosowne do danej sytuacji, ale która posiada także wewnętrzne cechy składające się na odpowiedni — a przy tym rozsądny i oszczędny — komentarz do tej sytuacji.

Sądząc z powyższego opisu, mogłoby się wydawać, że wypowiedź folklorystyczna stawia wykonawcy subtelne i trudne wymagania, w praktyce jednak tak nie jest. Konwencje obowiązujące w danej grupie wiążą pewne zespoły problemów z zespołami form ekspresji — gatunkiem lub gatunkami. W rzeczywistości sytuacja często wymaga określonego wystąpienia, lapidarnie ujmuje problem i proponuje rozwiązanie. Tę niemal odruchową reakcję obserwujemy w funkcjonowaniu takich środków, jak przysłowia i przesady: te krótkie tradycyjne wypowiedzi odnoszą się do oczywistych problemów, jakie pojawiły się w trakcie rozmowy. Jednakże stwierdzenie o kulturowo uwarunkowanej stosowności okazji jest równie prawdziwe w odniesieniu do większych form, takich jak obrzędy i święta związane z porami roku, gdzie w centrum zainteresowania znajdują się dokuczliwe, przejściowe okresy roku wymagające tradycyjnego odłożenia na bok okazji do uroczystych wystąpień.

Większość gatunków tradycyjnych bierze swe nazwy z połączenia wzorów formy, treści i kontekstu. Wzory treści i formy rozpoznawalne są w obrębie samych wypowiedzi i gatunków, wzory stosowania natomiast są wobec nich zewnętrzne. Tradycyjny związek pomiędzy poszczególną wypowiedzią a określoną sytuacją lub pomiędzy gatunkiem a pewnym wachlarzem sytuacji może być w danej społeczności ustanowiony zwyczajowo. Ta sama pozycja lub ten sam gatunek może być jednak stosowany w zupełnie innych kontekstach w innej grupie bądź też reakcją na te same sytuacje mogą być zupełnie inne pozycje. Niemniej jednak pewne elementy struktury lub treści sprawiają, iż dane gatunki są nad wyraz użyteczne w poszczególnych typach powtarzających się sytuacji, co w rezultacie prowadzi do częstego i podobnego stosowania tych samych typów w różnych kulturach. Mimo to folklorysta nie może nigdy z góry zakładać tego międzykulturowego sięgania po określone gatunki.

Stosowność danego gatunku w konkretnej sytuacji określają różne elementy, z których najbardziej oczywistym jest treść tematyczna. Temat przysłowia, przesady czy „opowieści przykładowej” musi przystawać do problemu, który się właśnie wyłonił. Niektóre różnice treściowe są nieco subtelniejsze, a co za tym idzie, ich konkretne zastosowanie jest trudniejsze do rozpoznania. Np. tematy zarówno przysłów, jak i docinków [*taunts*] są jawnie etyczne; atakują powtarzające się problemy ludz-

kiego zachowania za pomocą podobnych oszczędnych środków perswazji. Różnią się jednak znacznie stylem, jaki stosują. Docinki cechuje podejście bezpośrednie, zwykle używa się tu zaimków „ty” i „ja” lub innych zwrotów charakterystycznych dla kontaktów między konkretnymi osobami. Przysłowia natomiast są bardziej powściągliwe, stosują podejście bezosobowe i styl emocjonalnie wyciszony. Jawnie agresywna treść docinków sprawia, iż jest to forma niestosowna („nietaktowna”, jak mówimy) dla większości problemów tego typu.

Jeśli elementy treści są najbardziej oczywistym czynnikiem oceny stosowności, to równie istotną rolę w wyborze danej pozycji mogą grać jej cechy strukturalne, takie jak objętość czy czas trwania. Np. zarówno przysłowia, jak i opowieści moralistyczne (takie jak bajki) atakują problemy międzyludzkie związane z powszechną sprzecznością pomiędzy potrzebami jednostki a przymusem społecznym. Z powodu długości bajki jej przydatność zależy od czasu, jaki słuchacze skłonni są poświęcić wykonawcy. Ponieważ większość takich problemów etycznych pojawia się w rozmowie między równymi sobie, w wielu kulturach wahano by się przedstawić bajkę, gdyż dobre obyczaje konwersacji nieczęsto pozwalają na przyznanie jednemu mówcy prawa do tak długiego zajmowania uwagi innych. Dlatego też związość przysłów zwiększa ich użyteczność. W takich systemach wypowiedzenia bajki mogą więc być zastrzeżone przede wszystkim dla ludzi starszych w ich rozmowach z młodszymi, gdyż osobie starszej przysługuje zarówno odpowiednio długi czas, jak i sposobność do opowiadania bajek. Praktyka grupy pozwala ludziom starszym na większą swobodę w rozwijaniu problemów etycznych, a hierarchia oparta na wieku przewiduje użycie tego rodzaju środków wychowawczych.

Inną ważną rolę kontekstualną odgrywać może również efekt zależności pomiędzy składowymi częściami kompozycji. Pouczające pod tym względem są różnice między zagadką a przysłowiem⁴. W obu przypadkach mamy do czynienia z oszczędnym opisem o dwu lub więcej elementach. W przysłowiaach elementy te przystają do siebie, tworząc jasny obraz dający się odczytać w określony sposób. W przypadku zagadek elementy opisu zdają się pozostawać w sprzeczności, powodując niepewność, przynajmniej dopóki nie zostanie podane rozwiązanie. Dlatego też przysłowie jest pomocne w sytuacjach wymagających wyjaśnienia, podczas gdy zagadki są bardziej przydatne w sytuacjach rywalizacji (jak „*riddle-sessions*”), gdzie dopuszczalna jest pewna agresja. Podstawą różniczenia między przysłowiem a zagadką nie są jednak wyłącznie różne

⁴ Szersze omówienie tych różnic znajdzie czytelnik w moich *Introductory Remarks to a Rhetorical Theory of Folklore* („*Journal of American Folklore*” 86 (1968), s. 143—158).

sposoby wiązania występujących w nich elementów; o odmienności gatunku decydują również istotne różnice treści i użycia.

II

W formach folklorystycznych możemy rozróżnić trzy ważne poziomy strukturalne: strukturę materiałów, strukturę dramatyczną i strukturę kontekstu. Pierwszy obejmuje wzajemne relacje między materiałami, z jakich buduje się pozycje folkloru — słowami, działaniami, dźwiękami (drewnem i kamieniem). Na tym poziomie zajmujemy się zarówno fizyczną właściwością materiału, jak i zorganizowaną relacją między poszczególnymi komponentami każdej pozycji. Takie wzory powtórzeń sugerują przewidywanie i rozpoznawanie różnych gatunków. Rozróżnienia te opierają się na stylizacjach pewnych materiałów. Np. ludy wielu kultur rozróżniają wiersz (tj. język uporządkowany przez narzucenie metrum, długości wersu i poczucia równowagi wewnątrz wersu lub między wersami) i prozę (stosunkowo spontaniczne i przypadkowe użycie języka). Podobnie wyróżniamy gatunki, które stylizują słowa (literatura), dźwięki (muzyka), ruchy (taniec), kolory i kształty dwuwymiarowe (malarstwo), kształty trójwymiarowe (rzeźba) itd.

Drugim, i równie ważnym dla rozróżniania gatunków, poziomem struktury jest *struktura dramatyczna*. Płaszczyzna ta istotna jest jedynie w tych gatunkach, w których istnieje zawikłanie dramatyczne — tj. w tych, które przedstawiają konflikt postaci i zawierają rozwiązanie tego konfliktu. Istnieją np. różne typy literackie, których odmienność polega na kierunku, w jakim rozwija się dramat — tak więc rozróżniamy komedię (rozwój w kierunku małżeństwa lub połączenia bohaterów przeciwnej płci), tragedię (rozwój w kierunku śmierci bohatera jako reprezentanta grupy, prowadzącej do odrodzenia grupy) i romans (kolejne konflikty bohatera prowadzące do zdobycia przez niego źródła siły). Podobnie rozróżniamy opowieści bohaterskie, które ustanawiają wzory rywalizacji, opowieści ku przestrodze, opisujące działania, jakich należy unikać. Nieodzowny dla tego rodzaju rozróżnień ton może wprowadzić nadawać treść, zazwyczaj wystąpi jednak jakiś rozwój dramatyczny (zwycięstwo wytrwałości bohatera, klęska łajdaka, zdemaskowanie głupca), decydujący o punkcie widzenia i dydaktycznym celu utworu.

Trzeci — i najbardziej nas tu interesujący — poziom struktury to *struktura kontekstu*. Jest to ta płaszczyna struktury, gdzie w grę wchodzi wzory stosunków pomiędzy uczestnikami współdziałania estetycznego, a więc wzajemne relacje aktorów i publiczności oraz wpływ sytuacji bądź okoliczności na te relacje.

Podstawą wielu rozróżnień genologicznych są głównie czynniki występujące na poziomie tych wzorów sytuacyjnych. Niektóre gatunki np.

biorą swe nazwy od okoliczności, w jakich powstają — kolędy bożonarodzeniowe, gry towarzyskie, itd. O innych decyduje miejsce — sztuki sceniczne, opowieści przy kominku, na dobranoc. Jednakże w centrum struktury kontekstu znajdują się relacje między wykonawcą a odbiorcą. Na tym poziomie właśnie możemy np. ustalić różnice między głównymi gatunkami folkloru: mitem, legendą i opowieścią ludową, gdyż różnice między tymi formami fikcji to różnice poziomu wiary. Wiąże się to z tym, jak publiczność rozumie ton wykonawcy i interpretuje jego intencję; interpretacja taka jest nader istotna, ponieważ od niej z kolei zależy, jak członkowie grupy będą interpretować działania i rozróżniać te motywy, które należy naśladować bądź których należy unikać, i te, które po prostu tłumaczą, usprawiedliwiają bądź też pozwalają na fantazjowanie.

Jeden z głównych błędów pojęciowych popełnianych przez folklorystów w przeszłości wziął się stąd, iż w mitach, legendach i opowieściach ludowych nie rozróżniali oni struktury kontekstu od struktury dramatycznej. Wprawdzie zgadzano się powszechnie, że główne różnice między tymi gatunkami leżą w poziomie wiary, lecz nawet wtedy, gdy sklasyfikowano już motywy dramatyczne, w klasyfikacjach tych nadal stosowano podział na gatunki. W rezultacie mamy osobne wykazy typów i motywów opowieści ludowych oraz typów i motywów legend, chociaż ich linia dramatyczna jest taka sama lub podobna i w istocie te same historie często powtarzają się w różnych sytuacyjnych strukturach wiary.

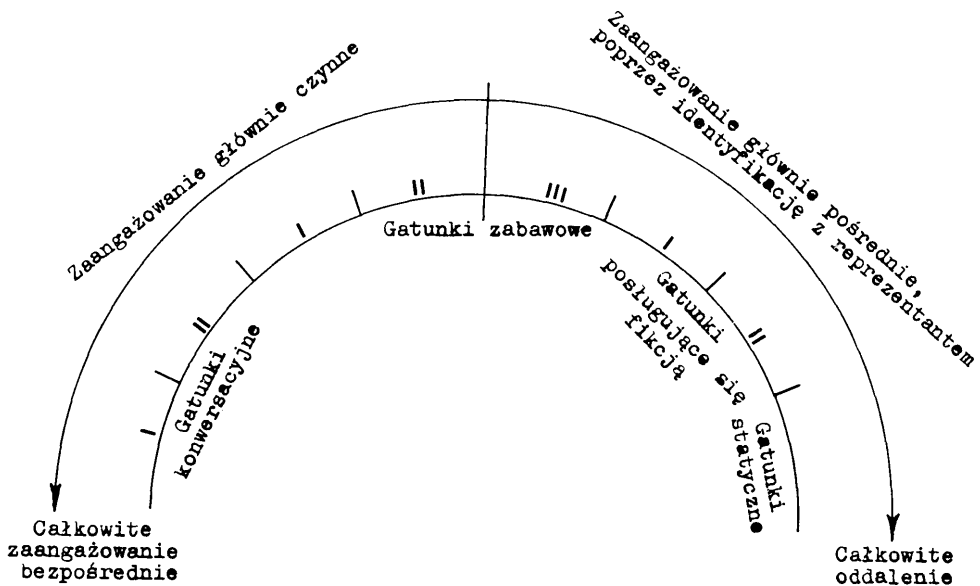
III

Struktura kontekstu może stanowić pewien układ odniesienia dla analizy porównawczej gatunków tradycyjnych. Istnieje istotna różnica pomiędzy przysłowiem a *Märchen*, a polega ona głównie (pomijając oczywiście rozmiary tych form) na odmiennym stosunku między wypowiadającym przysłowia lub narratorem opowieści a ich słuchaczami. Przysłowie bowiem pojawia się na ogół w zwyczajnej rozmowie i stanowi bezpośredni komentarz do danej sytuacji.

Wypowiadający przysłowie odwołuje się, bezpośrednio bądź przez analogię, do aprobowanego trybu postępowania skutecznego w przeszłości, po to, by rozwiązać aktualny problem i wpłynąć na przyszłe postawy czy działania. Opowiadający jakąś historię stosuje techniki werbalne i pouczające oraz wprowadza wymiar przyjemności estetycznej, którego brak w konwersacyjnej sytuacji przysłowia. Sięga on często do wysoce stylizowanego języka i działań wymagających wyodrębnionego czasu i miejsca, by móc stworzyć wymaginowany świat przy aprobacie (czy wręcz zachęcie) swych słuchaczy. Wprawdzie on także próbuje przekonać o czymś swą publiczność, lecz jego strategia ma na celu efekt

mniej bezpośredni. Krótko mówiąc, opowiadanie związane jest z psychicznym odseparowaniem wykonawcy od publiczności, czego nie obserwujemy przy przysłowiaach.

Techniki wykonania przysłowia i opowieści ludowej nie wyczerpują wszystkich możliwych stosunków między mówiącym a słuchaczem. W rzeczywistości gama relacji wykonawca—publiczność przechodzi od osobistego zaangażowania w rozmowę do całkowitego oddalenia czy „odsunięcia” wykonawcy od odbiorców przy prezentacji przedmiotów sztuki, np. malarstwa ludowego. W schemacie, w jaki układają się gatunki folkloru na podstawie dających się opisać cech wykonania, pomiędzy tymi biegunami bezpośredniego zaangażowania a całkowitego oddalenia możemy wyodrębnić cztery człony: gatunki konwersacyjne, gatunki zabawowe, gatunki posługujące się fikcją i gatunki statyczne. Posuwając się od bieguna bezpośredniego zaangażowania w kierunku bieguna całkowitego oddalenia, przechodzimy od mniejszych i bardziej intymnych form, przywoływanych jako część bezpośredniego i spontanicznego dyskursu, do większych i bardziej symbolicznych gatunków, wymagających głębokiego poczucia psychicznego dystansu pomiędzy wykonawcą a publicznością. Krótsze formy stosują strategie dość bezpośrednie, starając się osiągnąć swój cel za pomocą intensywności, barwności i zwięzłości. Chociaż wszelkie formy folkloru wymagają związku emocjonalnego pomiędzy obiektem formalnym (pozycją folkloru) a odbiorcami, gatunki dłuższe uciekają się w tym celu do zaangażowania nie tyle bezpośredniego, ile pośredniego.



Płaszczyzna wzajemnego oddziaływania pomiędzy wykonawcą a odbiorcą

Konwersacyjne I	Zabawowe I	Posługujące się fikcją I
Żargon	Zagadki	<i>Cante Fables</i>
Slang	Dowcipy	(większość)
Język potoczny	Zawody słowne	<i>Catch Tales</i>
Języki specjalne	Nieprogramowe	Solista — Odpowiedź
Intensyfikatory	Gry i Tańce	Pieśni
Konwersacyjne II	Zabawowe II	Posługujące się fikcją II
Przysłowia	Sporty widowiskowe	Epika
Przesady	Tradycyjne spory i za-	Ballada
Zakłęcia	wody	Liryka
Przekleństwa		Panegiryk i Hymn
Uroki	Zabawowe III	Legenda
Utwory mnemotechnicz-	Zabawy ludowe	Anegdota
ne	Rytuał (łącznie z różno-	Inne formy narracyjne
Modlitwy	rodnymi praktykami	
Docinki (<i>Taunts</i>)	religijnymi)	
Tradycyjne riposty	Dramat ludowy	Statyczne
		Malarstwo ludowe
		Rzeźba ludowa
		Wzornictwo ludowe

Gatunki konwersacyjne

W gatunkach konwersacyjnych jedna osoba kieruje swą wypowiedź bezpośrednio do ograniczonej ilości osób jako część codziennego mówienia. Mówiący nie musi w tym celu przyjmować roli żadnej postaci; bierze on udział w spontanicznej komunikacji, w której zwykle nadarza się okazja, by wprowadzić tradycyjne środki perswazji. Prawie każdy członek grupy posługuje się — i to dosyć często — tymi formami. W grupie tej mieszczą się wszelkie klisze i banały codziennej rozmowy.

Możemy tu wyróżnić dwie grupy gatunków. Pierwsza obejmuje najmniejsze elementy ekspresji, która budowana jest według określonych wzorów i jest wspólna całej grupie, takie jak: lokalne imiona i nazwy ludzi, miejsc, ziół i kwiatów, ptaków, itd.; żargon, slang, wyrażenia potoczne i języki specjalne; intensyfikujący i hiperbolizujący opis. Wszystkie one używane są w kontekście konwersacyjnym w celu dodania smaku i zintensyfikowania mowy. Żargon, wyrażenia potoczne, slang i języki specjalne (takie jak sztuczny język używany przez dzieci — „*Pig Latin*”) i lokalne nazwy to specjalne wewnątrzgrupowe słownictwo służące określeniu przynależności do grupy. Intensyfikatory funkcjonują przymiotnikowo i często nazywa się je „przysłowiowymi”, gdyż wchodzi tu w grę jednostki kompozycji większe niż pojedyncze słowo. Brak im jednak, podobnie jak przysłowiom, samodzielnej linii rozumowania i stanowią jedynie część strategii większego wywodu. Grupa ta obejmuje tradycyjne porównania, np. „zielony jak trawa”, „rusza się jak mucha

w smole”, również wyrażenia w rodzaju: „jak po ogień” czy „jak śliwka w kompot”. Są to przykłady najpospolitszych form intensyfikacji: inne, o bardziej złożonej konstrukcji, takie jak „jest tak głupi, że nie wiedziałby, jak wylać siuski z buta, nawet gdyby miał instrukcje wydrukowane na podeszwie”, czy „jest tak brzydka, że zatrzymałaby zegarek” — to jedynie symboliczne rozszerzenie tych form.

Druga grupa konwersacyjna obejmuje formalne konwencje zwracania się do kogoś, prośby i znieważania, a więc przysłowia, przesady, utwory mnemotechniczne, uroki, przekleństwa, modlitwy, docinki i zaklęcia. W przypadku przysłów, przesądów, i utworów mnemotechnicznych mamy do czynienia z komunikowaniem różnych rodzajów wiedzy. Przysłowia zawierają mądrość społeczną i mówią o relacjach człowieka z innymi ludźmi, gdy tymczasem przesady i utwory mnemotechniczne zajmują się relacją: człowiek a siły natury („Jeśli w Świątki pada, wielką biedę zapowiada”), lub: człowiek a siły nadprzyrodzone („Psy wyją w dół na czyjąś śmierć”). Próbuje one zmniejszyć wstrząs przy zetknięciu z tymi siłami zewnętrznymi wobec nas przez sformułowanie tradycyjnej przepowiedni, wyjaśnienia lub sposobów przeciwdziałania. Natomiast przekleństwa, uroki i docinki usiłują wpłynąć na zjawiska społeczne, naturalne i nadprzyrodzone samą potęgą wypowiedzianego słowa ⁵.

Gatunki zabawowe

Gdy idzie o takie formy jak zaklęcia i docinki, odbiegamy trochę od rozmowy codziennej w specjalny rodzaj dyskursu, choć jest on również oparty na modelu konwersacyjnym wahadłowym [*back-and-forth*] i stosuje podobne środki perswazji. Wypowiedź taka na ogół nie wymaga wprawdzie żadnej maski czy roli, wymaga natomiast specjalnej okazji, aby mogła się pojawić, dlatego też w naszym schemacie zbliża się do gatunków zabawowych. Wyraźniej jeszcze widać to przy pewnym pospolitym typie rozmowy, który można by nazwać „konwersacyjnym ripostowaniem”, w rodzaju: „Do zobaczenia, aligatorze!” — „Cześć krokodylu!” Z racji okoliczności, w jakich się pojawia, jest to wyraźnie jeden z gatunków konwersacyjnych, lecz ta wymiana zdań, przebiegająca według z góry określonego wzoru, bliższa jest dramatowi ludowemu. Jeszcze bliższe takim „zabawowym” formom są dłuższe, zwyczajowo ustalone ciągi ripost, takie jak „To okropne. Co jest okropne? Życie. Co to jest życie? Gazeta. Gdzie ją można dostać? Na rogu. Za ile? 10 centów. Mam tylko 5. To okropne. Co jest okropne?”

⁵ Pełniejszą analizę środków perswazji stosowanych w tych formach konwersacyjnych znajdzie czytelnik w moim studium *A Rhetoric of Everyday Life: Traditional Conversational Genres* („Southern Folklore Quarterly” 32 (1968), s. 44—59).

Takie tradycyjne ciągi ripost niewiele się różnią od najprostszych gatunków zabawowych, takich jak zagadki czy gry typu „berek”, gdyż te ostatnie również opierają się na „wahadłowym” [od jednej osoby do drugiej i z powrotem] modelu komunikacji międzysobowej. Jednakże zagadki pojawiają się najczęściej na tzw. *riddling sessions* [spotkaniach, na których zebrani bawią się w rozwiązywanie zagadek], a więc przy specjalnych okazjach do wypowiedzi nieco oddalonych od przypadkowej, zwykłej rozmowy i operujących zawartym *implicite* zespołem reguł i ograniczeń. Co więcej, okazja taka wymaga przywdziewania pewnych masek (zadający zagadkę i zgadujący), które możemy od siebie odróżnić na podstawie samej sytuacji współzawodnictwa oraz miejsca, jakie uczestnik zabawy zajmuje w niej w danym momencie. Chwilowo przywdziewanych masek możemy się również dopatrywać w tradycyjnym ripostowaniu, nie można ich jednak tak łatwo od siebie odróżnić. Ponadto — granie ról w zgadywankach i innych formach zabawowych różni się zasadniczo od tego, z jakim mamy do czynienia w życiu codziennym, mniej natomiast od tego, jakie występuje w tradycyjnym ripostowaniu. Role grane w gatunkach zabawowych są tak tradycyjne jak same zabawy i równie stylizowane. Aby role te stały się znaczące i symboliczne, a także po to, by zaznaczyć różnicę pomiędzy zabawą a innymi sferami działalności, tworzy się stylizowany świat zabawy, bardzo podobny do świata realnego, lecz psychologicznie (a często i fizycznie) oddalony od niego w czasie i przestrzeni.

Różnica między gatunkami konwersacyjnymi a zabawowymi najłatwiej może daje się opisać w kategoriach rozróżnienia wprowadzonego przez socjologów między rolami partykularystycznymi a uniwersalistycznymi. Biorąc udział w zwykłej rozmowie, wchodzi się w rolę partykularystyczną, rolę określoną swą pozycją społeczną w stosunku do pozostałych rozmówców. Jest to więc rola związana ze statusem, przyjęta przez mówiącego i uznana przez jego słuchaczy. Po prostu rozmówcy znają się nawzajem w kategoriach ciągłych stosunków społecznych i ich środki konwersacyjne będą w znacznej mierze uwarunkowane tym społecznym usytuowaniem. Natomiast wchodząc w rolę, która jest nazwana, a zatem może być grana przez dowolną ilość osób, gra się rolę bardziej uniwersalistyczną. Jest to różnica między kimś, kto jest „moim ojcem”, a kimś, o kim mówimy „ojciec”, nawet jeśli przypadkiem jest to ta sama osoba. W sytuacji roli uniwersalistycznej funkcjonuje więcej reguł i konwencji działania stylizowanego.

Zabawa, z samej swej definicji, pojawia się w atmosferze, która — choć kontrolowana — wywołuje złudzenie ekspresji swobodnej i nie sterowanej. Efekt oddalenia od świata realnego w świat stylizowany sprawia, iż dzięki sile identyfikacji tworzy się napięcie, gdy jednocześnie poprzez kreację świata stylizowanego i przedstawienie zgodne z określoną manierą tworzy się dystans psychiczny. Pozwala to na

katharsis — na taką reakcję, która jest jednocześnie utożsamianiem się i oddaleniem. Możemy identyfikować się z najbardziej nawet niepokojącą sytuacją, jeśli dzieje się to w kontrolowanym środowisku świata zabawy.

Innymi słowy, w świecie zabawy panuje duch swobody, pozwalający na „wygranie” tych motywów, na które nie pozwalamy sobie w warunkach realnego życia. Areną zabawy może stać się każde miejsce, a okazją każdy moment, jednakże w bardziej skomplikowanych gatunkach zabawowych czas i miejsce są często tak tradycyjne jak gry w nich prowadzone. Proste gry mogą pojawić się w każdym miejscu, lecz bardziej złożone działania zabawowe wymagają boiska, sceny lub miejsca poświęconego o wyraźnych granicach, jako uzupełnienia reguł i konwencji zabawy.

Podobnie jak w przypadku gatunków konwersacyjnych — także grupa zabawowa dzieli się na gatunki o większym zaangażowaniu bezpośrednim i gatunki bardziej złożone, charakteryzujące się większym dystansem, w grupie tej możemy jednak wyróżnić aż trzy podgrupy. Pierwsza z nich odznacza się mniejszym stopniem psychicznego oddalenia i odgrywania ról niż pozostałe i dlatego też gatunki wchodzące w jej skład występują częściej i bardziej spontanicznie. Typy należące do drugiej kategorii cechuje zwykle bardziej formalne przedstawienie i dlatego wymagają one więcej zawczasu poczynionych przygotowań. Pierwsza podgrupa obejmuje większość gier, zagadek, dowcipów i innych tradycyjnych form rywalizacji słownej oraz nieprogramowe tańce ludowe. W drugiej podgrupie znajdują się sporty widowiskowe oraz tradycyjne spory i konkursy, takie jak konkursy poprawnej pisowni. Trzecia obejmuje gry i tańce o ustalonym przebiegu (jak opowiadanie) oraz tradycyjne odgrywanie ról, rytuały i sztuki ludowe.

Pierwsza podgrupa, jak już zauważyliśmy, ma pewne cechy wspólne z gatunkami konwersacyjnymi, takie jak akcent padający na wahadłowy rytm rozmowy, ścisła identyfikacja wykonawcy z rolą i niezbyt skomplikowany zespół reguł, granic i konwencji kontrolujących przebieg zabawy. W zgadywankach czy grach typu „berek” ogólny wzór zabawy jest wprawdzie z góry ustalony, nie dotyczy to jednak kierunku, w jakim potoczy się zabawa. Tą właśnie dramatyczną konfrontacją bez ustalonego z góry rozwiązania charakteryzują się wszystkie gatunki w dwóch pierwszych grupach form zabawowych.

W gatunkach bardziej bezpośrednich gracze są nawzajem swoimi słuchaczami i nie ma tu właściwie miejsca dla widzów, gdyż każdy z obecnych jest potencjalnie uczestnikiem tej zabawy. Natomiast w II grupie gatunków zabawowych zaznacza się różnica między uczestnikami a widownią, a dystans ten zwiększa się jeszcze w grupie III, gdzie poczucie oddalenia jest całkowite. W grupie II oddziaływanie wciąż jeszcze uważane jest za oddziaływanie bezpośrednie, między jednostkami, podczas

gdy w III grupie element jednostkowy zostaje poświęcony dla ogólnego wrażenia odgrywania ról i dlatego też widownia skupia swą uwagę przede wszystkim na odtwarzanych motywach symbolicznych. Poczucie oddalenia występujące w bardziej bezpośrednich formach zabawowych jest, podobnie jak rozmowa, spontaniczne i chwilowe, natomiast w gatunkach zabawowych grupy II to poczucie spontaniczności jest już znacznie słabsze, grupa zaś III charakteryzuje się wysokim stopniem sformalizowania i konwencjonalności. W tej ostatniej grupie występuje większe poczucie sztuczności dramatycznego zawikłania, gdyż rozwiązanie konfliktu jest z góry ustalone.

Różnica między takimi grammi jak „berek” w grupie I a sportami widowiskowymi w grupie II sięga głębiej niż to wzrastające poczucie oddalenia przez wprowadzenie publiczności. W gatunkach grupy I mamy zazwyczaj do czynienia z dwiema tylko odrębnymi rolami — takimi jak „zając i psy”, „policjanci i złodzieje” (tj. goniący i goniony) lub zadający zagadkę i zgadujący. Kiedy w strukturze kontekstu pojawiają się widzowie, potrzebują oni jakiegoś reprezentanta, który gwarantowałby zachowanie reguł i granic. Tak więc w grupie II mamy dalszą odrębną rolę, jedną osobę na scenie lub na boisku, która zaczyna i kończy imprezę i której zadaniem jest przestrzegać poszanowania reguł (takie role pełnią chronometrażysta, arbiter, osoba prowadząca zapis w grze, sędzia). Im większe jest wśród widowni poczucie oddalenia, tym większa jest liczba reprezentantów znajdujących się na miejscu.

W gatunkach zabawowych grupy III dochodzi co najmniej jeszcze jedna odrębna rola. Zmianę tę wygodnie jest ujmować jako rozszczepienie roli reprezentanta z grupy II na tego, który otwiera i zamyka imprezę, bezpośrednio zwracając się do publiczności, i tego, którego zadaniem jest posuwanie akcji naprzód bądź jej wznawianie (postać hamująca, postać ożywiająca, rozjemca). Formy grupy III charakteryzują się więc tym, że występują w nich zazwyczaj co najmniej cztery odrębne role.

Gatunki posługujące się fikcją

W bardziej aktywnych gatunkach zabawowych grupy III, takich jak dramat ludowy, kontakt między wykonawcami a publicznością zostaje niemal całkowicie zerwany — to właśnie rozumiemy przez termin „dystans psychiczny”. Identyfikacja z konfliktem dokonuje się poprzez osoby zastępców, a nie poprzez współuczestnictwo, jak to ma miejsce w grze. Zamiast kierować swe działania do siebie nawzajem, tak jak to się dzieje w takich zabawach, jak zabawa „w chowanego”, aktorzy w sztuce ludowej koordynują swe działania dla ogólnego efektu obliczonego na widzów przyglądających się z oddalonych miejsc. Aczkolwiek aktor może utożsamiać się ze swą rolą i czerpać z jej odegrania korzyść dla swego

„ego”, to aby sztuka mogła spełnić swe zadanie, musi on przede wszystkim kierować swą energią na efekt ogólny utworu. To zaangażowanie publiczności poprzez osoby zastępców jest integralną częścią techniki wszystkich gatunków znajdujących się po tej stronie naszego schematu — a więc gatunków zabawowych grupy III, gatunków posługujących się fikcją i gatunków statycznych — narzucając ich określoną organizację i wpływając na strategię wszystkich pozycji w obrębie tych gatunków.

Grupa gatunków posługujących się fikcją obejmuje te gatunki, które większość folklorystów nazwałaby głównymi typami (a wielu uznałoby za jedyne gatunki folkloru). Występuje tu jeszcze większy dystans pomiędzy tym, który mówi, a tymi, do których mówi; wszystkie działania i motywy przedstawione są fikcyjnie, tj. poprzez sugestywny opis w słowach i gestach. Podobnie jak w gatunkach zabawowych mamy tu do czynienia z symbolicznym odgrywaniem ról w czasie i miejscu oddalonych od realnego życia, lecz całość rozwoju dramatycznego musi być ujrzana oczyma duszy. Na ogół jeden wykonawca używa swego głosu wszystkim postaciom, chociaż w pewnych przypadkach w wykonaniu bierze udział grupa ludzi działająca bądź to antyfonalnie, bądź to w zgodnym chórze.

Podobnie jak w innych grupach naszego schematu i tu również możemy wyróżnić gatunki bardziej bezpośrednie i gatunki bardziej oddalone. Wśród tych pierwszych znajdują się takie formy, w których publiczność (lub jej część) bierze udział w przedstawieniu. Podgrupa ta obejmowałaby wszystkie pozycje o wzorze antyfonalnym (typu solista — odpowiedź) czy te, w których występuje chór dodanych głosów; tu zatem mieściłaby się większość pieśni śpiewanych przy pracy i przy kieliszku, *cante-fables*, w których powtarzającą się piosenkę śpiewa publiczność, tradycyjne kazania przeplatane reakcjami słuchaczy oraz *catch-tales*. Gatunki drugiej podgrupy to te, które mają charakter całkowicie monologowy, tu znalazłaby się więc większość form narracyjnych: epika, ballada, opowieść ludowa, mit, legenda, anegdota i większość dowcipów. (Osobny problem stanowią dowcipy opowiadające jakąś historię, gdyż w pewnych sytuacjach funkcjonują one tak jak zagadki, tzn. podkreślają triumf bystrego umysłu.) Do tej podgrupy należałoby również zaliczyć szereg form lirycznych, takich jak lamenty, lirykę miłosną i utwory dla uczczenia czegoś, np. kolędy, jeśli są one wykonywane indywidualnie.

Gatunki statyczne

W ostatniej grupie, którą nazwałem gatunkami statycznymi, mieszczą się te typy, gdzie wykonawca wyraża się w formie konkretnej, która pozostaje po wykonaniu. Wykonawszy swe dzieło, arty-

sta wycofuje się i pozwala temu dziełu „mówić za siebie”; tworzy coś, co uniezależnia się od niego. Podobnie jak gatunki posługujące się fikcją, wypowiedzi statyczne odwołują się do wyobraźni. Dotyczy to szczególnie tych obrazów, rzeźb i form wzornictwa, które opowiadają jakąś historię. Istnieją także wypowiedzi statyczne, które portretują jakąś postać z utworów narracyjnych popularnych w danej grupie, nie nawiązując jednak do żadnej konkretnej historii czy nawet sceny: będąc prostymi formami uczczenia zdolności czy cech charakterystycznych postaci przedstawionej, w pewnym sensie zakładają wiedzę o tym, skąd się one wzięły. Sztuka ludowa tego rodzaju jest zatem bliska tym gatunkom fikcji, których celem jest uczczenie czegoś; różni się od nich jednak relacją wykonawca—publiczność, gdyż wykonawca jest tu całkowicie oddalony od dzieła po jego wykonaniu — stworzył coś, co się od niego uniezależnia.

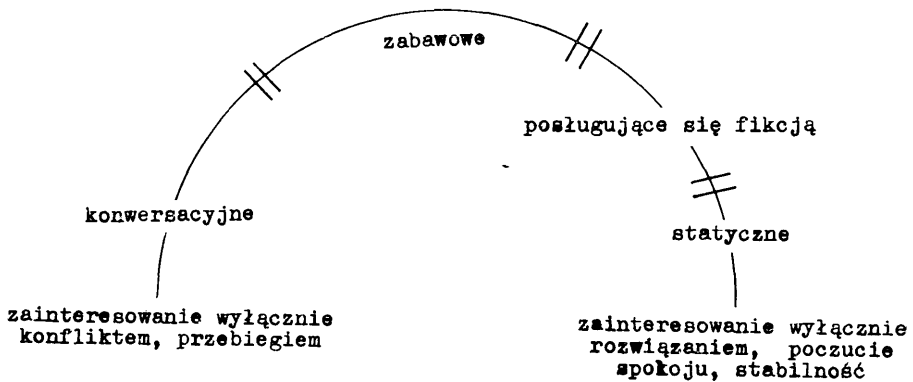
IV

Wypracowanie tego *continuum* pozwoliło na przegląd tradycyjnych sposobów ekspresji w kategoriach relacji wykonawca—publiczność. Model ten może również rzucić światło na inne aspekty tradycyjnej techniki estetycznej; rozpatrując kolejno człony naszego schematu, możemy obserwować, jak przesuwają się akcent dramatyczny.

Zajmując się relacją między wykonawcami a publicznością, rozpatrywaliśmy gatunki jako zespoły wypowiedzi, jakimi wykonawcy posługują się w celu oddziaływania na publiczność, poruszania jej. Oddziaływanie to jest możliwe dzięki włączeniu odbiorców w konstrukcję wypowiedzi. Każda pozycja będzie usiłowała wpłynąć na przyszłe działania poprzez odwoływanie się do doświadczeń przeszłości; nie oznacza to jednak, by we wszystkich pozycjach akcent jednakowo padał na przeszłość. Niektóre ujmują sytuację teraźniejszą w kategoriach bezpośrednich konsekwencji i w związku z tym akcent pada w nich na najbliższą przyszłość. Inne przyjmują dalszą perspektywę, szukając repertuaru anegdot, które rzuciłyby światło na teraźniejszość i wpływając na postawę, wpłynęłyby również na działania. Tak więc formy konwersacyjne kładą nacisk na potencjalne możliwości tkwiące w sytuacji teraźniejszej, natomiast w miarę wydłużania się form strategia perswazji coraz bardziej wymaga ponownego odtworzenia bądź opisu działań już dokonanych.

Wszystkie gatunki posługują się strategią wyartykułowania konfliktu, co ma na celu wciągnięcie publiczności w przebieg danej pozycji. Nie we wszystkich gatunkach jednak akcent zostaje równomiernie rozłożony na konflikt i rozwiązanie. W rzeczywistości, w miarę jak przesuwamy się w naszym *continuum* od bieguna bezpośredniego zaangażowania w kierunku bieguna całkowitego oddalenia, odtworzenie przebiegu

danej pozycji staje się coraz bardziej formalne i zorientowane na wykonawcę, w coraz większym stopniu odwołuje się do symbolu, wyobraźni i pośredniego zaangażowania publiczności. Ponadto akcent przesuwa się coraz bardziej z wyartykułowania konfliktu na przedstawienie dramatycznego rozwiązania. Podczas gdy w krótkich gatunkach akcent dramatyczny pada niemal wyłącznie na konflikt, w fikcji i gatunkach statycznych kładzie się nacisk niemal wyłącznie na rozwiązanie. W formach zabawowych III i w formach posługujących się fikcją interesuje nas struktura dramatyczna, tj. artykulacja modelu projekcji dramatycznego konfliktu i rozwiązania. Model ten nie znajduje jednak zastosowania w gatunkach konwersacyjnych, ponieważ projekcja taka tam nie występuje. Nie jest on również przydatny, gdy chodzi o gatunki statyczne.



Gatunki konwersacyjne akcentują i wzmagają konflikt tkwiący w powtarzającej się sytuacji, która od niego bierze swą nazwę. Nie widzimy jednak żadnego rozwiązania z wyjątkiem implikowanego bądź proponowanego. Gatunki te usiłują nie tyle wyraźnie przedstawiać jakieś działanie, ile do niego zachęcać. W zagadkach i innych bezpośrednich gatunkach zabawowych również silniej akcentowany jest konflikt niż rozwiązanie. Każdy z poszczególnych punktów, które składają się na całość takiej zabawy, zbudowany jest według małego modelu dramatycznego, tak iż następują tu jedynie małe rozwiązania: np. za każdym razem, gdy ktoś zostanie dotknięty w grze „w berka” lub gdy zostanie podane rozwiązanie zagadki, mamy do czynienia z rozwiązaniem bezpośrednio poprzedzającego konfliktu, a nie całości. Innymi słowy, mamy tu serię kolejnych konfliktów, bez żadnego poczucia ostatecznego i całkowitego rozwiązania. Tak jak nikt nie wygrywa naprawdę w grze „w berka”, tak też nie ogłasza się zwykle najlepszego w zgadywaniu zagadek. Ponieważ nie obserwujemy żadnego prawdziwego rozwiązania, nie można tu dostrzec struktury dramatycznej, lecz jedynie akcent dramatyczny.

Przy bardziej oddalonych rodzajach działań zabawowych akcent zaczyna się przesuwac na rozwiązanie; odnosi się to bardziej np. do rytuałów niż do zabaw ludowych i bardziej do sztuk ludowych niż do większości tańców ludowych. Ilekroć w grę wchodzi narracja, to, co wynika z danej historii, odgrywa ważną rolę w strategii utworu — w istocie równie ważną jak wyjściowa sytuacja konfliktu. Tradycyjne opowieści są na ogół tak dobrze znane publiczności i tak stereotypowe w konstrukcji, że ich wykonanie zawiera rozwiązanie od pierwszego słowa lub gestu. Rezultat tej tendencji staje się wyraźnie widoczny, gdy dochodzimy do utworów lirycznych i utworów dla uczczenia czegoś: lament czy utwór liryczny to przedstawienie stosunkowo statyczne, w którym wszelka fabuła związana z utworem albo zostaje przedstawiona jako coś, co zdarzyło się wcześniej, w przeszłości, albo też wykonawca przyjmuje, iż publiczność zna bieg wypadków. Akcja zostaje zatrzymana na rzecz sytuacji emocjonalnej, opisywana scena jest na ogół przedstawiana jako rozgrywająca się po zakończeniu akcji. Utwory takie zakładają, iż publiczność posiada pewną wiedzę o poprzedzających wypadkach. Tym można wytłumaczyć silne uczucie retrospekcji i aluzyjności towarzyszące takim gatunkom. W gatunkach statycznych wreszcie mamy do czynienia z *fait accompli* [faktem dokonanym], z przedstawionym rozwiązaniem i w wielu wypadkach musimy sobie dopiero wyobrazić i zrekonstruować poprzedzające je konflikty. W miarę jak posuwamy się dalej w kierunku bieguna całkowitego oddalenia, coraz bardziej interesuje nas budowa wypowiedzi, mniej zaś sytuacje, jakie artykułują. To przesunięcie akcentu na styl i konstrukcję stwarza zwykle uczucie potencjalnego spokoju, wynikające prawdopodobnie z większego poczucia oddalenia publiczności od przedstawienia.

Strategie wszystkich gatunków mają na celu wywarcie wpływu na przyszłe działania poprzez odwoływanie się do doświadczeń przeszłości. Gatunki konwersacyjne apelują bezpośrednio do przyjęcia postawy, która prowadzi do działania w bliskiej przyszłości. Chociaż np. przesąd z góry zakłada, że pewna postawa czy pewne praktyki były skuteczne w przeszłości, jego działanie retoryczne polega na akcentowaniu właśnie zaistniałej sytuacji oraz działań, jakie mogą być podjęte w celu rozwiązania tego problemu. W gatunkach zabawowych natomiast akcent retoryczny ulega przesunięciu z przyszłego działania na obecne odtworzenie. W grze „w chowanego” czy nawet w zabawie w wojnę, takiej jak zabawa w „Maurów i chrześcijan”, istnieje wyraźne poczucie „tu i teraz”. Wprawdzie reguły zabawy pochodzą z przeszłości i ustanawiają wzory, które mogą być stosowane w przyszłości, niemniej jednak powodzenie zabawy polega na jej „tu i teraz”. Zarówno gatunki posługujące się fikcją, jak i gatunki statyczne opisują wydarzenia i działania, które dokonały się w przeszłości, bądź też do nich nawiązują. W przypadku mitu lub *Märchen* zostaje to wyraźnie zaznaczone przez umiejscowienie

historii w dalekiej przeszłości — przez rozpoczynanie od słów „Na początku...” w przypadku mitu lub „Dawno, dawno temu...” w przypadku *Märchen*. A mimo to gatunki te, przez sam fakt opowiadania o działaniach, w znacznie większym stopniu niż utwór liryczny czy hymn stwarzają wrażenie chwili obecnej, chociaż historia opowiadana jest w czasie przeszłym. Liryka prawie wcale nie stwarza wrażenia odtwarzania.

Ta zmiana akcentu i techniki retorycznej daje się zauważyć nawet w obrębie różnych typów narracji. Na przykład większość *Märchen* to opowieści o cudownej fabule, w których słyszymy o zdumiewających przemianach: głupi Jaś wygrywa pieniądze i córkę króla; pomywaczka zostaje księżną, zwyciężając złą macochę. Z drugiej jednak strony, w pewnych formach narracyjnych, takich jak podania o duchach, akcent pada bardziej na liryczną emocję i historia opowiadana jest tak, iż wywołuje znacznie silniejsze wrażenie akcji odtwarzanej retrospektywnie. Opowieści te, często wyjaśniające pochodzenie typowych zjawisk lokalnych, podkreślają emocjonalny wymiar sytuacji obecnej (zazwyczaj długotrwałej) i jedynie bardzo skrótowo opisują akcję, która dokonała się w przeszłości. Taką historią jest *La Llorona* (*Placząca*), bardzo popularna i opowiadana powszechnie w społecznościach posługujących się językiem hiszpańskim w Ameryce Północnej⁶. Opowieść zaczyna się zwykle od opisu upiornych dźwięków i pojawienia się zjawy kobiety, która — jak to zostaje później wyjaśnione — zabiła swoje dzieci (bądź też zginęły one wskutek jej zaniedbania czy po prostu nieobecności) i która skazana jest na wieczne ich szukanie. Chociaż zostaje nam tu przedstawiony zarówno konflikt, jak i rozwiązanie, zakończenie akcentowane jest o wiele silniej, ponieważ otwiera ono i zamyka opowieść i ponieważ rozwiązanie to z natury swej nigdy rozwiązaniem nie będzie.

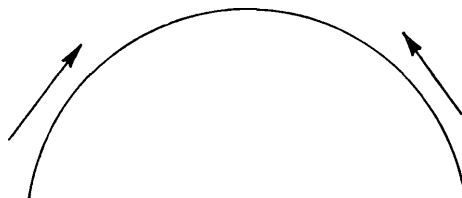
V

Wobec takich przesunięć orientacji narracyjnej relacje pomiędzy technikami i strategiami różnych gatunków i grup gatunków stają się wyraźniejsze. Już to samo stanowiłoby wystarczające uzasadnienie konstrukcji takiego schematu. Należy jednak pamiętać, że schemat ten to nie tyle sformułowanie typologiczne, ile arbitralnie przyjęty układ odniesienia, który może ułatwić badaczowi pełniejsze zrozumienie wachlarza technik używanych w tradycyjnych formach ekspresji. Powinien on pozwolić na pełniejsze zrozumienie zarówno tego, co może być wspólne różnym kulturom, jak i tego, co stanowi o ich wyjątkowości.

Tak więc schemat ten może się okazać pomocny dla etnografa, gdyż

⁶ Najnowsze omówienie tej historii i jej niektórych wersji można znaleźć w artykule: B. L. Hawes, *La Llorona in Juvenile Hall*. „Western Folklore” 27 (1968), s. 153—170.

pokaże mu, że w grupach, które go najbardziej interesują, występuje przewaga jednej grupy gatunków nad innymi. Bądź też, jak to się zdarzyło w przypadku autora, schemat ten może wskazać, iż grupa, którą się zajmuje, ciąży ku jednemu jego członowi. Np. w grupach murzyńskich Nowego Świata mamy do czynienia z silnym ciążeniem (czy tropizmem) ku gatunkom zabawowym. Inaczej mówiąc, zarówno gatunki konwersacyjne, jak i gatunki oparte na fikcji ciążą ku centralnej części naszego schematu.



Oznacza to, że istnieje dostrzegalna tendencja obracania konwersacji w okazy do tradycyjnego ripostowania lub nawet więcej — w tradycyjne zawody słowne, jak np. młodzieżowej *playing the dozen* [gra w tuziny]. Z drugiej strony oznacza to, że wykonawca opowieści i pieśni ludowych oczekuje tak silnego zaangażowania publiczności, że weźmie ona udział w wykonaniu, głośnymi komentarzami i okrzykami zmuszając go do odpowiedniej reakcji. Z najjaskrawszym tego przykładem spotykamy się w niektórych społecznościach Indii Zachodnich, gdzie jedna lub więcej osób spośród widzów nie tylko śpiewa z narratorem przy wykonywaniu *cante-fable*, lecz także przejmuje rolę jednej z postaci w scenach dialogowych. W przeciwieństwie do tego tropizmu, jaki cechuje grupy afroamerykańskie, w białych społecznościach wiejskich w Ameryce śpiewak, narrator czy wykonawca jakiejś roli usiłuje zazwyczaj stworzyć poczucie możliwie największego oddalenia⁷.

Przedstawiony powyżej schemat gatunków może być także przydatny w ustalaniu granic wyznaczających zakres samego terminu folklor. Ten hipotetyczny układ kilkakrotnie w ciągu ostatnich lat przedstawiano różnym audytoriom i prawie nieodmiennie spotykał się on z niejakim sprzeciwem, gdy dochodziło do opisu gatunków znajdujących się blisko bieguna całkowitego oddalenia. Pewien wybitny etnograf duński stwierdził, że mógłby zaakceptować schemat całkowicie, gdybym wyeliminowa-

⁷ Omówienie tych technik estetycznych w odniesieniu do tradycji anglo-amerykańskiej znajdzie czytelnik w moich *Patterns of Structure and Role Relationships in the Child Ballads in the United States* („Journal of American Folklore” 79 (1966), s. 448—462). Wzory występujące w Indiach Zachodnich zostały opisane w *The Shaping of Folklore Traditions in the British West Indies* („Journal of Inter-American Studies” 9 (1967), s. 456—480) oraz w *Public Value and Common Values in Two Carrobean Islands* („Trans-Action” 5, nr 8 (lipiec—sierpień 1968), s. 62—71).

wał człon statyczny. Reakcja taka świadczy o pewnej obawie podobnej tej, jaką zdradza większość folklorystów w zetknięciu z tradycyjnymi gatunkami, które zostały zarejestrowane, zwłaszcza gdy chodzi o zapis pismny. Szczególnie wyraźnie występuje to w badaniach nad pieśnią ludową, gdy tylko pojawia się problem wydania tradycyjnych pieśni drukiem. Podobną niechęć wywołało ostatnio używanie fonografu jako pewnego narzędzia badania folkloru⁸. Zjawiska tego rodzaju łatwo jednak zrozumieć i opisać w kategoriach naszego schematu — są to pozycje, które na skutek technik wykonania prowadzących do powiększenia liczebności publiczności stały się pozycjami bardziej oddalonymi i z form posługujących się fikcją zmieniły się w formę statyczną.

Bardziej jeszcze może kłopotliwy pod tym względem jest szereg tradycyjnych form ekspresji, których początek i właściwa forma wiążą się z pismem. Do tych „pogranicznych” gatunków folkloru zaliczają się takie wypowiedzi, jak wiersze wpisywane do albumów, *latrinalia* i *grafiti*, listy łańcuszkowe, epitafia, przestrogi i dedykacje w książkach oraz związane drukowane wywieszki w rodzaju tych, jakie znajdują się w barach i restauracjach. Wszystkie one występują zazwyczaj w formie zapisanej; na ogół są one jednak przekazywane zasadniczo w ten sam sposób co inne gatunki folkloru, tzn. przechowywane w pamięci tych, którzy podtrzymują tradycję, i spisywane przez nich na odpowiednie okazje. Ponieważ wykonawca, sporządziwszy zapis, oddala się od swego dzieła, można je uważać za gatunki statyczne. Mamy tu bowiem do czynienia z jedną stałą cechą retoryczną form statycznych: w procesie oddalania przywracają one ponownie podejście bezpośrednie — zwracają się do każdego z odbiorców z osobna, mówiąc w pierwszej osobie. Szczególnie wyraźne staje się to w epitafiach, np.:

*Remember me as you pass by;
As you are now so once was I.
As I am now, so you must be,
Therefore prepare to follow me.*

[Przechodniu, pomnij na mnie; / Jak ty teraz i ja niegdyś byłem. / Jak ja teraz i ty kiedyś być musisz, / Gotuj się więc do pójścia za mną.]

Równie wyraźnie widać to w wierszach wpisywanych do albumów: każdy z nich pozornie adresowany jest do właściciela albumu, chociaż czytać go będą oczywiście także inni.

Wywód ten można by rozszerzyć na inne gatunki ekspresji, które posiadają wiele elementów tradycyjnych i które również można by umieścić w tym schemacie, lecz których nikt nie nazwałby folklorem. Inaczej mówiąc, to *continuum* wykonawca—publiczność jest w rzeczy-

⁸ Sytuacja ta często poruszana jest w pracach D. K. Wilgusa; zob. np. jego *The Rationalist Approach. W: A Good Tale and A Bonnie Tune*. Dallas, Texas, 1964, s. 227—237.

wistości częścią większego układu, w którym mieściłyby się wszystkie gatunki ekspresji, zarówno te tradycyjne, jak i wszystkie inne. Różnica między folklorem a innymi zjawiskami ekspresji polega na wachlarzu możliwych relacji przy ich wykonaniu. Zasadniczo odróżniamy folklor od „kultury popularnej” na podstawie metod rozpowszechniania (wykonania); mówimy, że folklor może istnieć jedynie w spotkaniu twarzą w twarz, co prowadzi do wyłącznie ustnego przekazu. Odnosi się to także — tylko w jeszcze większym stopniu — do rozróżnienia pomiędzy folklorem a sztuką wysoką czy literaturą piękną. Nie różnią się one tak bardzo możliwościami ekspresji, sztuką czy nawet występowaniem tradycyjnych elementów kompozycji; lecz wraz z rozwojem technik reprodukcji przedmiotów sztuki (druk, nagrania, litografia itd.) staje się możliwe postępujące oddalanie wykonawcy od publiczności, co z kolei pozwala na rozwijanie sztuk popularnych i wysokich, odmiennych od sztuk ludowych.

W tym ujęciu folklor to termin, którym obejmujemy takie formy ekspresji, gdzie relacje pomiędzy wykonawcą a publicznością odznaczają się pewną dozą bezpośredniości. Gdy wykonawca wyzbywa się tego podejścia bezpośredniego, ale wciąż usiłuje bawić szerokie masy (tzn. publicznie czegoś dowodzi, wykorzystując w tym celu wartości powszechne), wystąpienie jego nazywamy popularnym. Gdy ogranicza swą publiczność i przystosowuje swe wartości do grupy wykształconych i wtajemniczonych, wkraczamy w sferę sztuki wysokiej. Wszystkie jednak formy ekspresji można porównywać o tyle, że wszystkie wykorzystują tradycyjne konwencje i gatunki.

Przy takim ujmowaniu kultury ekspresyjnej staje się jasne, że w pewnym arbitralnie wyznaczonym punkcie tego nie wyartykułowanego, lecz podświadomie wyczuwanego schematu relacji wykonawca—publiczność folklorysta decyduje, iż dystans pomiędzy wykonawcą a jego publicznością jest zbyt wielki, by wypowiedź taką można było uznać za folklor. (Folklorysty nie są jednak zgodni co do tego, gdzie leży ten punkt graniczny). Podobne, i równie arbitralne, rozgraniczenia obserwujemy w dziedzinie folkloru materialnego. W tym jednak wypadku zajmujemy się stosunkiem między twórcą a użytkownikiem, a nie między wykonawcą a publicznością. W pewnym punkcie schematu relacji twórca—użytkownik oddalenie między nimi staje się tak wyraźne, że mówimy o produkcie techniki, a nie o folklorze materialnym.

Dzięki stworzeniu tego rodzaju *continuum* można skonstruować taki układ odniesienia, który umożliwiłby porównywanie gatunków ekspresyjnych i materialnych wytworów kultury. W rezultacie prowadzi to jednak do niejakego zakwestionowania ścisłego rozróżnienia pomiędzy folklorem a środkami tzw. kultur nietradycyjnych. Niewątpliwie wygodnie jest odróżniać poziomy wzajemnych relacji pomiędzy wytwórcami (wykonawcami i twórcami) a odbiorcami (publicznością i użytkownika-

mi), należy przy tym jednak pamiętać, że jest to wprowadzanie jedynie relatywnych rozróżnień, a nie zamkniętych kategorii. Nie byłoby to tak istotne, gdyby badacze kultury — folklorysty i inni — nie obstawali przy tych rozróżnieniach jako sposobach definiowania swych dyscyplin naukowych. Kiedy terminologia służy tak ścisłemu rozgraniczaniu zjawisk, często staje się przeszkodą w ich rozumieniu.

Wreszcie — ekspresja artystyczna, zarówno tradycyjna, jak i nie-tradycyjna, powstaje na skutek tych samych bodźców i spełnia wiele tych samych funkcji w każdym rodzaju kultury. Ponadto każdy artysta do pewnego stopnia przedziera się przez konwencje; działalność artystyczną określa jednak wybór kulturowy, na jaki pozwala sobie wykonawca, oraz umiejętność, z jaką artysta wyzyskuje ten wybór. Istnienie tradycji czy tradycyjnych gatunków nie powinno nam przesłaniać faktu, że stylizowane formy ekspresji na każdym poziomie ożywają jedynie przez wykonanie. Wykonawca jest równie istotny jak tradycja⁹.

Przełożyła *Maria Bożenna Fedewicz*

⁹ Chciałbym w tym miejscu wyrazić swą wdzięczność wielu studentom i kolegom, którzy dyskutowali ze mną nad wcześniejszymi szkicami tego eseju, proponując istotne zmiany; szczególnie chciałbym tu podziękować prof. Francisowi Lee Utlejowi, Richardowi M. Dorsonowi, Alanowi Dundesowi, Lindzie Dégh, Edowi Crayowi i Américo Paradesowi. Ogromnie zobowiązany jestem również redaktorowi tego zeszytu pisma „Genre”, Danowi Ben-Amosowi, za jego sugestie daleko idących poprawek, które w moim odczuciu przyczyniły się do większej zwięzłości wywodu. Pierwszy szkic tego eseju powstał w czasie, kiedy korzystałem ze stypendium Fundacji Simona Guggenheima, i został przedstawiony na 37 Kongresie Amerykanistów w Mar del Plata, w Argentynie, we wrześniu 1966.