

Марина Симић

Факултет политичких наука – Универзитет у Београду

marina.simic@fpn.bg.ac.rs

Даница Јовић

Филолошки факултет – Универзитет у Београду

danicajjovic@gmail.com

Антропологија и фолклористика: проблем тумачења фолклорног дела и теорија Алфреда Гела¹

У овом раду бавимо се односом антропологије и фолклористике. При томе нас пре свега занимају теоријске и методолошке сличности и разлике између ове две дисциплине, а мање институционална (политичка) решења која су произвела одређене форме знања. Чини се да је разлика између фолклористике и антропологије пре свега у томе што се антропологија фокусира на социјални и културни „контекст” процеса, појава и артефаката, док се фолклористика, у својим почецима, бавила проучавањем фолклорних уметничких форми. Антрополошки приступ у фолклористици допринео је да се фолклор посматра у конкретној комуникативној ситуацији, те да се фолклорне форме сагледају у друштвеном и културном контексту у којем настају, чиме се проширују границе проучавања и шири опсег самог појма фолклора. Антропологија би из фолклористике могла да преузме разумевање фолклора као „естетске интервенције” у култури/друштву и питањима фолклора приступи ван социолошких парадигми „друштвене функције”. У том смислу, предлагемо употребу теорије уметности Алфреда Гела, као експериментални покушај проширивања простора за сусрет ове две дисциплине.

Кључне речи: антропологија, фолклористика, социјални и културни контекст, теорија уметности Алфреда Гела

Anthropology and Folkloristics: Alfred Gell's Theory of Art and Understanding of Folklore

This paper investigates the relationship between anthropology and folkloristics. We are interested in theoretical and methodological similarities and differences between these

¹ Овај текст је настао као резултат истраживања на пројекту бр. 177026 „Културно наслеђе и идентитет”, који у целости финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

disciplines, rather than in institutional (political) solutions that differentiated the two and produced certain forms of knowledge. It seems that the main difference between folkloristics and anthropology lays in anthropological focus on social and cultural *context* and processes, while traditional folkloristics focus on folklore forms as such. Contemporary folklore studies remake anthropological idea that “folklore” is a form of communication that has to be understood in its social and cultural context. However, we believe that anthropology has still to expand its view of folklore in order to go beyond its traditional paradigms of social contextualisation that basically interpret all social phenomena in structural functionalist paradigm. In that sense, we suggest Alfred Gell’s theory of art as an experimental attempt for building of a new theoretical foundation for both disciplines.

Key words: anthropology, folkloristics, social and cultural contexts, Alfred Gell’s theory

Увод

У овом раду бавимо се односом антропологије и фолклористике. Иако њихова историјска дивергенција није скорашња, њихова институционализација и историја промена теоријских парадигми у различитим академским срединама показују значајан међусобни утицај, што омогућава паралелни приказ њиховог развоја и међусобног утицаја. При томе нас пре свега занимају теоријске и методолошке сличности и разлике између антропологије и фолклористике, а мање институционална (политичка) решења која су произвела одређене форме знања (али истовремено била и њихова последица). Стога је наш рад и прегледни, али и експериментални позив за увођење нових теорија, пре свега теорије уметности Алфреда Гела, за коју нам се чини да би могла допринети плодотворном сусрету ових двеју дисциплина. При томе ћемо посебну пажњу посветити проблему „контекста“ тумачења фолклорног дела, које је било од кључне важности и за разумевање фолклора и за дефинисање фолклористике као дисциплине.

У својим почецима фолклористичка проучавања била су усмерена на уметничку форму/дело као такво, те на компаративно изучавање тема и мотива, усмеравајући се, кад је у питању усмена књижевност, на текст и поетичке и стилске особине текста оствареног у виду жанра. У антропологији су пак уметничке форме посматране као „културни” артефакти, или као „друштвене чињенице”, чије значење се ишчитава у односу на друге друштвене чињенице, у склопу различито замишљених целина културе и/или друштва. Од краја шездесетих година двадесетог века и утицаја антрополошких студија развија се контекстуални приступ у проучавању фолклора. Промена теоријско-методолошке парадигме донела је низ студија које су се бавиле перформансом, али и друштвеним и културним контекстом у оквиру кога се посматра фолклорно дело. Разматрајући питање контекста у фолклористици и антропологији, сматрамо да је разумевање контекста као оквира тумачења и дефинисања фолклора један од важнијих теоријских проблема обе дисциплине, због чега му посвећујемо пажњу у даљем тексту. Покушаћемо притом да понудимо иновацију (експеримент) у тумачењу

фолклора, која би се ослањала на теорију Алфреда Гела, чији рад означава прекретницу у савременој антропологији уметности и који би могао послужити као инспирација за реиноваацију обе дисциплине. Гелова теорија изазвала је читаву малу револуцију у антропологији уметности, учинивши антропологију уметности истински релевантном за савремену историју уметности и археологију као академске дисциплине (в. нпр. Osborne and Tanner 2007a; van Eck 2015; Chua and Elliot 2013). Гелова теорија односи се пре свега на ликовне уметности и материјални фолклор, и наше питање је како се неке од њених теоријских консеквенци могу применити и на друге форме (фолклорне) уметности². Притом наш предлог није да Гелову теорију понудимо као свеобухватну парадигму за тумачење фолклора, већ пре да укажемо на њене могућности у овој области, које нам се не чине довољно истраженим.

Кратка историја сусрета: фолклористичка перспектива

Однос фолклористике и антропологије више пута је био предмет расправа у којима су проучаваоци пажњу посвећивали управо начину на који су се ове две дисциплине односиле према самом предмету њиховог проучавања – фолклору. Тако се у раду Вилијама Баскома из средине прошлог века, који сумира однос између фолклора и антропологије, говори о „литерарном и антрополошком приступу“, који су „комплементарни“. Међутим, како овај аутор наводи, „две групе фолклориста радије су радиле одвојено него заједно на заједничком пољу интересовања“ (Bascom 1953, 283)³. Антропологија се у САД и Британији етаблирала као засебна академска дисциплина почетком двадестог века, док је фолклористика и даље била неинституционализована, аматерска област (в. Bennett 1997; Wood 2015). Тако је у својим почецима фолклористика била фокусирана првенствено на прикупљање оног сегмента фолклора који зовемо усменом/народном књижевношћу. Прикупљање, архивирање и класификација у фолклористици поступци су који су се развили под утицајем „деветнаестовековне позитивистичке реакције на неке више спекулативне идеје о фолклору које су у то време превладале“ (Ben-Amos 1971, 15). Фолклористика је тако себи створила одређена ограничења која су била и последица фокусирања на фолклорне предмете (усмене или материјалне) као на независне чињенице. Драгана Антонијевић сматра да је овај, „први правац“ (Antonijević 2010, 8) у

² Гелова теорија уметности је доследно „антисемиотичка“ и изграђена на разумевању материјалне културе, па ћемо се стога посебно осврнути на проблем примене ове теорије на језичка (уметничка) фолклорна дела. Иако језик има „значења“ која материјална дела немају, сматрамо да се лингвистичко-семантичка тумачења могу допунити Геловом теоријом „агенсности“ – „чињења“ (*doing*). У том смислу, антрополошка теорија уметности замишљена је као теорија агенсности, при чему је за разумевање уметничког дела кључна идеја „контекста“, којој ћемо посветити посебну пажњу.

³ В. Баском у свом чланку указује на приступ фолклору две организације: Modern Language Association и American Anthropological Association (Bascom 1953).

проучавању фолклора тако припао филолозима јер су се они бавили усменом књижевношћу, проучавањем порекла и старине приповедака и песама, ослањајући се на методе које су примарно биле антрополошке, попут културног еволуционизма, а које је антропологија већ на почетку двадесетог века одбацила (в. Bascom 1953). Као што објашњава Драгана Антонијевић,

„ovaj komparativni i evolutivno-difuzionistički pristup, nastao u poslednjoj četvrtini XIX veka, bio je, uz etnološke i poneke funkcionalističke interpretacije, praktično jedini analitički model korišćen u međunarodnoj folkloristici sve do sredine XX veka, a i duže u nekim naučnim sredinama koje su se sporo menjale i teško oslobađale ovih uhodanih pristupa čiji su krajnji interpretativni dometi ipak bili ograničeni, a istraživanja pre svega usmerena na sakupljanje i arhiviranje građe, proučavanje motiva i tipova priča, njihovih varijanti, međusobnih uticaja kroz difuziju, te umetničkih i stilskih osobina folklornih žanrova” (Antonijević 2010, 9).

Фолклористика је тако била утемељена у књижевности и филологији и усредсређена на објекат, текст приче, песме, пословице или чак изоловану реч (Ben-Amos 1971, 15), док су друге дисциплине „укључиле фолклор у своје проучавање само као рефлексију или пројекцију других феномена” (Ben-Amos 1971, 15).

У то време британска и америчка антропологија заснивале су се на проучавању „удаљених других” и њиховог начина живота⁴, посматрајући, између осталог, фолклор као важан али не и једини део проучаване културе. Баском истиче да би етнографске студије давале непотпуне описе уколико би изоставиле приче, митове, предања, загонетке и друге фолклорне форме (Bascom 1953, 284), али су оне имале истраживачки значај само као део „културне целине”. Тако је „фолклор проучаван у антропологији јер је део културе. Он је део човекове научене традиције и обичаја, део друштвеног наслеђа. Он може бити анализиран на исти начин и као други обичаји и традиције, у погледу форме и функције, или у смислу односа са другим аспектима културе” (Bascom 1953, 286).

Овај фокус на културу, као на оквир тумачења фолклорног дела постаће важна тачка сусрета антропологије и фолклористике од средине двадесетог века, када у фолклористици долази до такозваног „заокрета” од проучавања фолклорног текста ка проучавању контекста у коме се фолклорни процес одвија. Дан Бен-Амос, један од родоначелника контекстуалне фолклористике, указао је на то да је неопходно променити начин посматрања фолклора. Уместо да се фолклор посматра као „скупина ствари”, која укључује „приче, музику, веровања и материјалне предмете” (Ben-Amos 1971, 9), треба се фокусирати на саму природу фолклора и „проучавати појаве онако како постоје” у контексту културе (Ben-Amos 1971, 9).

⁴ На сличан начин, европска етнологија заснивала се на проучавању „народа” – руралног становништва, унутрашњих, „класних” других. Не улазећи у природу и значај ове разлике, важно је истаћи да у разумевању фолклора није било много разлике (в. Antonijević 2010).

Идеја контекста у фолклору није била нова, а за њено интересовање међу фолклористима заслужан је Б. Малиновски, који је нагласио значај перформанса и социјалних околности прозних наратива (в. Bascom 1983, 164; Ben-Amos 1993, 209–210). „Текст је, наравно, екстремно важан, али без контекста он је беживотан” (Малиновски у Bascom 1983, 164). Имајући у виду рад Малиновског, 1954. године Вилијам Баском указује на важност бележења „социјалног контекста фолклора, који подразумева време и место причања одређених облика, идентитет приповедача и структуру публике, везу између приповедача и текста, коришћење драмских и реторичких делова у извођењу, учествовање публике, народну класификацију традиционалних жанрова и ставове људи који се у њима рефлектују” (Ben-Amos 1993, 209).

Фолклор можемо посматрати као корпус знања, начин мишљења или врсту уметности, при чему ове три категорије нису међусобно искључиве. У раду „Према дефиницији фолклора у контексту” (1971) (“Toward a Definition of Folklore in Context”) Бен Амос се пре свега фокусира на фолклор као уметнички процес. Фолклор је тако „комуникативни процес”, уметничка интеракција у малим групама, која се може одвијати у сваком комуникацијском медију – језичком, музичком, драмском... Уместо да се фолклорно дело, било да се ради о делу материјалне или духовне културе, посматра као реликт из прошлости који треба сакупити и сачувати⁵, потребно је посматрати га у контексту у коме настаје, занемарујући старију дихотомију процес : производ. „Причање је прича; стога су приповедач, његова прича и његова публика повезани једно с другим као делови једног континуума, који је комуникативни догађај” (Ben-Amos 1971, 10).

Анализа перформанса и контекстуална анализа, међутим, показале су своје недостатке почетком осамдесетих година двадесетог века (в. Antonijević 2010, 12–13; уп. Kovačević 2009), јер се „усмеравањем на опис „извођачког догађаја” и социјалног окружења губе границе између етнологије и фолклористике, чиме се девалвира сам текст и нуде партикуларизоване слике” (Jones/ Џонс у Ђорђевић Белић 2017, 20; види и Bošković Stulli 1983, 134–150; Милошевић Ђорђевић 1988, 558)⁶. Новије контекстуално усмерене студије

⁵ На сликовит начин Дандис објашњава како су се у почетку фолклористи односили према предмету свог проучавања: „Фолклорна дела су третирана као ретка егзотика, метафорички говорећи, игле су пробадане кроз њих и излагани су у витрине тако да је скоро немогуће замислити да су фолклорна дела икада била жива (тј. извођена)” (Dundes 2005, 388). Слична ситуација постојала је и у раној антропологији, поготово оној музејској. Међутим, то се променило са развојем идеје теренског рада из којег израста савремена идеја контекста проучаваних појава.

⁶ У том смислу, структуралне анализе фолклорних текстова које се ослањају на рад Владимира Пропа (у нашој средини в. Милошевић Ђорђевић 2000, Антонијевић 2010) и Леви-Строса (в. нпр. Антонијевић 1991, Samardžija 1987) имају за циљ откривање дубљих културних значења и неуралгичних тачака друштва у којем настају. Посебно је Леви-Стросов структурализам био значајан за проучавање фолклорних усмених творевина, јер је омогућавао не само формално рашчлањивање фолклорне форме већ и разумевање „дубоких структура“, које су откривале универзалност људског ума, али и специфичности

фолклора предност дају, на пример, улози „конкретног комуникативног контекста ситуације извођења у текстуализацији песме“ (Ђорђевић 2010, 147), у коме се креирају или потврђују социјалне улоге певача или приповедача у друштву. Да бисмо добро разумели фолклор, његово значење и значај за средину у којој настаје, неопходно је имати у виду да „фолклорни текстови немају јединствена значења“, да свака употреба фолклорног текста „конотира претходни контекст као интегрални део његовог сета значења“ (Ben-Amos 1993, 211). Фолклорни текст функционише и унутар других текстова (етнографских, литерарних, публицистичких, у оквиру мемоарско-биографских текстова итд.), што значи да његове семантичке и стилске карактеристике варирају, а значење није непроменљиво.

Сматрамо да фолклор треба посматрати као комуникацијски процес у којем настаје (уметничко), фолклорно дело. Фолклорна комуникација је уједно и уметничка комуникација, чије је главно обележје „*zbivanje u kontekstu*“ (Lozica 2010, 176), које најчешће фолклористи бележе и чувају, издвајајући га из оригиналног контекста с циљем трајног очувања у датој форми, која самим извођачима фолклорног дела не мора бити важна. С тим у вези, истраживачи фолклора напомињу да практичне улоге фолклора могу бити израженије од његове естетске улоге, те да је „*svjesna estetska funkcija strana folklornom procesu*“, премда она може постојати, нпр. код добрих приповедача или певача, премда ни код њих неће постојати потреба за чувањем дела (Lozica 2010, 177). Водећи се том логиком, неким фолклорним облицима, као што су нпр. усмена предања, одузимана је уметничка вредност, а наглашавана експликаторна улога у заједници⁷. Међутим, овакво схватање естетског сувише је уско и недвосмислено евроцентрично (о чему ће бити речи даље у раду) и сматрамо да се о фолклорним облицима, било да се ради о делима материјалне или духовне културе, може говорити као о естетским делима. Односу фолклора и уметности потребно је посветити посебну пажњу, а на овом месту важно је указати на неопходност посматрања фолклорног процеса као уметничког. Покушали смо да укажемо на то да је фолклорно

појединачних друштава и култура. Тако, у структуралној анализи српских бајки Д. Антонијевић (1991) узима у обзир српску традиционалну културу, поглед на свет, веровања и норме који се на симболичком нивоу откривају у фолклорном тексту.

⁷ Предања (*Sagen*), још од времена Браће Грим, посматрана су као приче које су више историчне и са практичном улогом, за разлику од бајки (*Märchen*), које су поетичније (о односу бајка и предања види нпр. Biti 1981). Слично је предања посматрао Вук Стефановић Караџић, који их је издвојио од осталих приповедака и дао им посебно место у *Животу и обичајима народа српског* (*Вјеровање ствари којијех нема, Постање гдјекојих ствари, Јунаци и коњи њихови*). С обзиром на то да је указивано на везу предања са народним веровањем и историјом, истицана је њихова практична намена у колективу, а одузимана им је естетска вредност, због чега нису посматрана као део усмене прозе. Проучаваоци су указивали на то да предања, а нарочито митолошко-демонолошка, немају естетску функцију, да је њихова улога да илуструју одређено веровање у заједници, због чега често није ни бележен цео текст предања (Adonyeva, Olson 2011, 134–135). Овакав поступак прикупљања био је карактеристичан за деветнаести век и у нашој научној средини, што је свакако значило и да су основни подаци о контексту изостајали из теренских записа.

дело увек „дело у контексту“, које су различити истраживачи означавали као перформанс, друштвену ситуацију или пак културу. Питање контекста посебно је значајно за тумачење фолклорног дела, јер оно одређује теоријски метаоквир његовог тумачења. У наредном одељку фокусираћемо се на теорију уметности Алфреда Гела и покушати да установимо на које начине би се ова теорија могла применити на фолклор уопште.

Тумачење „контекста“ уметничког дела и теорија Алфреда Гела

Традиционални антрополошки оквир за тумачење уметности, па и оне фолклорне била је „култура“. Тако Родерик Урвик Сајс (Sayce 1956), стручњак за „примитивну уметност“ у свом пленарном говору на скупу британског Друштва фолклориста, наводи да су методолошке основе антропологије и фолклора исте („теренски рад“), али да је разлика између ове две дисциплине у томе што антропологија проучава фолклор „других“, а фолклористика онај „домаћи“⁸. Контекст за тумачење „фолклора“ за Сајса је „култура“, коју, следећи Тејлорову традиционалну дефиницију⁹, схвата као „живу, органску целину“, која укључује све „људске активности“ и „результате тих активности“ (ibid, 66). Овако широко схваћена идеја културе, остаће мање-више доминантан, иако често имплицитан оквир тумачења уметности у антропологији, поготово британској. Тако, на пример, за Џеремија Кутија, једног од најзначајнијих антрополога уметности, антропологија уметности треба да се бави разумевањем „формалних квалитета који се као такви препознају и вреднују унутар неког друштва, као и репертоаром визуелених вештина кроз које се остварују“ (наведено према Tanner and Osborne 2007b, 6). Гелов приговор је да овакви покушаји апстраховања специфичних „културних естетика“ усвајају савремене кантовске концепте безинтересног свиђања и изостављају друштвену основу концепта естетског. У том смислу, за Гела култура није адекватан контекст тумачења уметности, с обзиром на то да је култура апстракција, антрополошко херуистичко оруђе (уп. Simić 2010), док је прави оквир тумачења „динамика социјалних интеракција, стварни процеси који се одвијају у времену“ (Gell 1998, 10, уп. Osborne and Tanner 2007b). Стога „естетски предмет“ мора бити виђен као посредујући елемент у социјалној пракси, а социјална пракса као контекст антрополошке анализе

⁸ Ово је, наравно, веома специфична подела, која није важила ван англофоног академског света, али је за нас важна због разумевања *контекста* тумачења уметничких појава и теоријских последица таквог оквира, а не због институционалних разлика између различитих академија. О конституисању антропологије и фолклористике већ је било речи у уводном делу рада. В. и. фусноте 4 и 5.

⁹ Тејлор је дао једну од првих свеобухватних дефиниција културе, коју је дефинисао као „комплексну целину која укључује знање, веровање, уметност, морал, право, обичаје и све друге способности и навике које човек стиче као члан друштва“ (Taylor 1871, 1). Важност ове дефиниције није само у изједначавању културе и цивилизације, већ и у њеном „етнографском карактеру“, који је омогућио развој и фолклористике и антропологије какве данас познајемо.

уметничког предмета¹⁰. У том смислу, контекст тумачења фолклора мора се тражити унутар мреже социјалних односа у оквиру које се естетско производи, а који су, с друге стране, одређени/произведени естетским (фолклорним) чином, као што је причање приче или израда штита папуанских ратника. Важно је, међутим, истаћи да социјални процеси и интеракције на који Гел мисли као на „контекст” уметничког дела нису исто што и „(фолклорни) контекст” у делу Дела Хајмза (Hymes 1972, уп. Antonijević 2010). За Хајмза „govorni čin” је оквир тумачења фолклора, а перформанс његова „jedinica analize” која омогућује „proučavanje komunikacijskog ponašanja” у његовој „ekspresivnoj, estetskoj i stilskoj dimenziji” (Antonijević 2010, 10). У Геловој анализи, перформанс не означава говорни чин, већ је перформанс пре резултат „перформативних квалитета” самог уметничког предмета. Иако је за Гела естетика од интереса само у смислу њене (социјалне) моћи делања (енг. *agency*), његово дело на парадоксалан начин враћа „уметнички предмет” у средиште теоријског промишљања. Гел посматра уметност као „систем деловања који има интенцију да промени свет, а не да кодира симболички текст о том свету” (Gell 1998, 6), док се (социјална) моћ делања остварује посредством предмета, које Гел означава као „секундарне делатнике” (*secondary agents*). Тако је за Гела антропологија уметности конструисана као теорија моћи делања, или медијација ове моћи. Моћ делања је процес који укључује индексе и ефекте, а под индексима се подразумевају „материјални ентитети који мотивишу закључивање, одговоре и интерпретације” (Thomas, 1998, ix). Као што објашњава Гел:

„артефакте описујем као 'социјалне делатнике' не зато што желим да пропагирам неку форму материјално-културног мистицизма, већ само у светлу чињенице да објектификација у форми артефакта јесте начин на који се друштвена моћ делања манифестује и остварује – преко пролиферације фрагмената 'примарних' интентивних делатника у њиховој 'секундарној' артефицијелној форми” (Gell 1998, 21).

Нпр. војник је војник захваљујући оружју које остварује „његове капацитете за насиље”, а „уметност се разликује од других предмета (нпр. нагазних мина) у односу на своју моћ делања” (Gell 1998, 21). Говорећи о артефактима као „секундарним делатницима”, Гел говори о „чињеници да извор и манифестација моћи делања настаје у окружењу које се састоји (највећим делом) од артефакта”; делатници нису само они који артефакте

¹⁰ Гелеова теорија уметничке праксе, заснива се на сличној критици аутономије уметности, коју је у социологији понудио Пјер Бурдије (Bourdieu 2013) у својим „елементима вулгарне критике чистих критика”, која представља анализу класних основа кантовске идеје лепог као безинтересног свиђања. Гелова теорија би се могла посматрати као „антрополошки одговор” бурдијеовском принципу деконструкције, у којој се предметима враћа централно место, и њихово тумачење даје из сета социјалних релација у којем се предмет налази.

користе и преко њих се повезују са другима, већ су то и сами артефакти (Gell 1998, 21)¹¹.

Гелова теорија уметности као моћи делања заснива се на неколико основних појмова: индекс, прототип, уметник и рецепијент, од којих сваки може бити пацијенс или агент. За Гела уметничка дела су „индекси”¹² („секундарни агенти”), који од „рецепијента” захтевају абдуктивну форму закључивања¹³ посредством које рецепијент сазнаје о „аутору” дела и његовим „намерама”¹⁴. Индекси су двоструко оријентисани (*bi-directional*), они с једне стране упућују на Прототип и Уметника (у абдуктивном процесу), а са друге стране на Рецепијента (помоћу агенстности – утицаја који на њега имају). Фолклорно дело, материјално или вербално (нпр. прича или клетва, или здравица) може се посматрати као индекс, а ова „индексиалност” се даље може видети као

„праћење ширења објеката у времену и простору: у објекте, који упућују на своје порекло (време и место настанка, прототип, уметника), уписана је њихова прошла употреба (нпр. руковање,

¹¹ Иако постоји јасна разлика између Гелове теорије као, у крајњој инстанци, социјално-конструктивистичке и Теорије актера-мрежа (ТАМ, на енглеском Actor-Network Theory – АТН), чини нам се да се између ове две теорије могу повући извесне паралеле, пре свега у њиховом фокусу на сам енитет (у овом случају – уметничког дела). Бруно Латур, водећи аутор овог правца, наводи да је „слабост семиотике” „одувек била у томе што је разматрала производњу значења независно од природе енитета” (цитирано у Spasić 2007, 47). Иако се Латур ту окреће од проучавања „књижевних текстова” ка проучавању „природе и ствари”, чини нам се да сурет Теорије актера-мрежа и Гелове теорије уметности може да буде плононосан за антрополошке и фолклористичке студије, управо због свог фокуса на „предмет”, који и јесте традиционални фокус фолклористике (и свих уметничких анализа, па и теорије књижевности). То отвара простор за ново проучавање (уметничке, фолклорне) форме као „актанта” у ТАМ или „делатника” у Геловој теорији. У Геловој теорији уметнички предмети отелотворују људску интенционалност и врше медијацију агенстности, док су у Теорији актера-мрежа предмети по себи агенси. Сличну, али мање сложено елаборирану идеју „социјалног живота предмета”, можемо наћи у америчкој антропологији мало пре појављивања Гелове књиге, в. Kopytoff (1986).

¹² Концепте индекса, иконишног знака и симбола Гел преузима из радова америчког филозофа прагматизма Чарлса Сандерса Перса (за анализу в. Layton 2003; Takafumi 2015). Иако под индексима Гел подразумева видљиве, физичке објекте, ми бисмо то значење могли проширити тако да обухвати „вербалне” форме уметности.

¹³ Питање абдукције је питање узрочности. То је посебна врста логичког закључивања, супротно од логички дедуктивног поступка или стриктно узрочног. Гел идеју абдуктивног закључивања преузима од Паскала Бојера, америчког когнитивног психолога, а као један од примера абдуктивног закључивања наводи осмех који укључује абдукцију о специфичној агенстности „аутора” – носиоца осмеха, имплицирајући „социјално другог са вољом и намерама, и капацитетом да дела у односу на тај капацитет” (Osborne and Tanner 2007, 10).

¹⁴ И појмове „аутор” и „намера” треба схватити веома широко. Гел под уметницима подразумева оне који су непосредно узрочно одговорни за постојање и карактеристике индекса, али они нису носиоци моћи делања на начин на који се уметници често виде у западноевропској традицији као самоодрживи, креативни делатници (*agents*).

крвна жртва итд.) и они могу утицати на продукцију других индекса артефакта при чему се оригинални индекс претвара у прототип” (Arnaut 2001, 193).

Гелова теорија уметности је пре свега анализа контекста социјалних односа који су објектификовани у уметничким предметима и које ти уметнички предмети сачињавају (Arnaut 2001, 192). У том смислу, његова теорија уметности јесте и теорија сопства¹⁵, за чије разумевање је кључан појам „мреже”. Гел пише да индивидуална моћ делања и конструкција сопства (*personhood*) не лежи у делатнику, већ је просторно и временски распршена (уп. Knappett 2002), део је „мреже”, коју чине и људи и предмети¹⁶. Гел наводи,

„човек и његова мисао нису ограничене на појединачне просторно-временске координате, већ се састоје од распршених биографских догађаја и сећања на догађаје, и распршених категорија материјалних објеката, трагова и остатака, који се могу приписати особи и који, у целини, сведоче о моћи делања ... у биографије која се може наставити и много након биолошке смрти. Човек се тако може разумети као збир индекса који сведоче, током живота и након тога, на биографско постојање одређене особе” (Gell 1998, 222).

Моћ делања је распршена кроз мрежу налазећи се у везама и односима између ентитета, а не у самим ентитетима (Knappett 2002, 100), те је агенсност предмета контингента у односу на природу његових веза са другим тачкама у мрежи. Да бисмо разумели начин на који фолклорно дело постаје актант или делатник, морамо га сместити у комплексну мрежу односа између ентитета, који могу бити људски и не-људски. У том смислу, фолклорно дело било које врсте (бајка, пословица, предање, ђуп, филм) јесу индекси који имају одређену агенсност. Ипак, чини се да највећи проблем у примени Гелове теорије на разумевање фолклора представља чињеница да се Гел пре свега бавио идејом естетског у вези са материјалним предметима, а не са језичким формама, које нужно укључују дијалошку функцију, као и друге специфичности језика као медија комуникације. У језичким медијама немамо само „индексе”, већ и симболе, при чему различити жанрови имају различите функције. Међутим, иако је Гелова теорија доследно антисемантичка, то не значи и да је антизначењска, јер уметничка (фолклорна) дела своје значења добијају у социјалном контексту. Сматрамо да не треба одустати од специфичности језика и анализа коју те специфичности уважавају (пословица „значи“ на другачији начин него везени појас), али да се та тумачења могу допунити овом врстом анализе. Тако се оно што називамо „психолошком функцијом” фолклорне приче, као што је нпр. прича о проклетству породице (Јовић 2018), може тумачити као део комплексног односа који индекси (у овом случају –

¹⁵ Гел је своју теорију сопства развио паралелено са теоријама друштвених веза и сопства, чији значај у антропологији почиње са радовима Мерлин Стратерн (Strathern 1988), а које су постале веома значајне за развој антрополошке теорије од краја прошлог века наовамо.

¹⁶ Овде поново видимо сличност са Теоријом актера-мрежа.

приче) имају у односу на своје рецепијенте (слушаоце, имплицитне или експлицитне), тако што усмеравају пажњу и/или на Прототип (објекат индекса) или на Уметника (причаоца) креирајући/стварајући тако одређену врсту социјалних односа, али и моралних (људских) агената. Тиме се избегава „психологизација”, која је као методолошки и теоријски поступак антропологији и фолклористици недоступна, а отвара простор за разумевање фолклорног дела и његовог социјалног (и личног) смисла.

Не улазећи даље у конкретне примене Гелове теорије, овде желимо да истакнемо још једну важну компоненту Гелове теорије која се може даље проширити. Наиме, Гел истиче да су „визуелне карактеристике индекса”, посебно његова „визуелна комплексност или техничка виртуозност” оно посредством чега индекс постаје агент. Примењујући ову идеју на друге уметничке фолклорне форме, отвара се простор за разумевање естетике приче (или било ког другог језичка дела), који истовремено омогућава и тумачење њеног места у датом социјалном контексту. Антрополошко бављење језиком обично креће од општег филозофског става да је језик по својој природи „трополошки” и да његова анализа укључује разумевање креативности и квалитета поетског (језичког) перформанса (уп. Weiner, 2003). Овај квалитет антрополози су најчешће посматрали у јавном простору, покушавајући да одреде његову социјалну функцију. Тако нпр. Морис Блох у анализи ораторских форми код Мерина народа са Мадагаскара, наводи да су карактеристике овог начина говора – „њихова формална елеганција”, изговорена у правом контексту, део начина да се онемогући дебата са другим ораторима или наручиоцима говора (наведено према DeBernardi 2003, 870). Међутим, овакво посматрање социјалног контекста чини нам се сувише редукционистичким. Проширивање Гелове теорије на друге врсте уметничких дела (као што су говори) отворило би простор за њихово враћање у аналитички фокус, а да се притом не изгуби значај социјалног контекста у којем се дело остварује. Нпр. однос Индекс-А (агент) → Реципијент-П (пацијент) је уобичајена формула¹⁷ за „пасивну публику”, или било кога чију пажњу привуче неки индекс и ко се „преда његовој моћи или привлачности”, постајући тако пацијент који одговара на моћ деловања инхерентну у индексу (Gell 1998, 31). На пример, асматски ратнички штит са Папуе Нове Гвинеје је индекс који у одређеном контексту има моћ да деморалише непријатељског ратника, који је у овом случају реципијент-пацијент, а ову моћ деловања има на основу својих естетских квалитета. Гел наводи да у овом случају постоји „спонтана конвергенција између индекса и реципијента, тако да реципијент преузима природу индекса” (ibid). Асматски штит је „лажно огледало” – „као позната слика Медузине главе у огледалу Персеја (у галерији Уфици), штит плаши, уверавајући нас да смо ми оно што нам се приказује” (ibid).

¹⁷ Гел користи дијаграме за објашњавање уметничке моћи делања, показујући начине на које индекс, прототип, уметник и реципијент постају пацијент или агент. Каснији истраживачи су ове дијаграме назвали „гелограмима”.

Гел даље наводи да се „исти ефекат 'лажног огледала' може посматрати у небројено много контекста”, те следећи Валтера Бенјамина и Мајкла Таосига наводи да оно представља саму тајну мимезиса – тј. да бисмо опазили треба да интернализујемо, и на тај начин ми постајемо (и репродукујемо) оно што што опажамо (ibid). Овај пример на најбољи начин показује како се Гел креће од формалне анализе „фолклорног предмета” изражене дијаграмом ка општијим закључцима о уметности и људском понашању уопште¹⁸. Проширивање Гелове теорије на невизуелне уметничке форме, не значи нужно прихватање „гелограма” или других формалних карактеристика његове анализе (иако она може бити корисна за разумевање комплексних симболичних форми), али може бити значајно за разумевање креативног процеса стварања у његовом социјалном контексту, а без свођења карактеристика дела на његову функционалност. То не значи напуштање разумевања контекста фолклорног дела, већ интерпретирање из контекста (в. нпр. чувену анализу *Црвенкапе* Мери Даглас, Douglas 1995).

Свођење на различито схваћене „функције” аксиоматично је за друштвене науке, при чему антропологија оперише у оквиру друштва и културе као гештALT појмова, који укидају свако даље тумачење. Пошто је антропологија посматрала фолклор као један део културе, у проучавању усмене књижевности (као једног сегмента фолклора), бавила се контекстом, често занемарујући уметничке одлике и значења самог текста. Фолклористика је пажњу обраћала на текст и његову уметничку вредност, неретко занемарујући његову улогу у контексту у коме настаје. Ако појам фолклора употребимо тако да означи целокупну духовну (али и материјалну) културу неке групе, појмови фолклора и културе постају готово синоними, а анализа фолклора постаје анализа културе (и обрнуто).

Нама се чини да фолклор ипак заузима аутономну сферу у оквиру културе/друштва у којем настаје, јер „фолклорни материјал је преносив, манипулативан и транскултуран” (Ben-Amos 1971, 4) на начин на који „култура“ као сложена целина не може бити. Међутим, ако култура и друштво нису адекватне експланаторне целине, онда су нам потребни други модели за објашњење друштвених појава и чини нам се да Гелово дело може да буде једна од смерница у том правцу. Његова теорија омогућава и очување релативне аутономије (уметничког) фолклорног дела и његову социјалну/културну анализу. На тај начин редифинише се проблем контекста тумачења фолклорног дела и отварају нове могућности за разумевање и анализу фолклора.

¹⁸ Важно је приметити да је за Бенјамина, којег Гел чита преко Таосига, мимезис парадигма, основна манифестација нашег (социјалног) постојања (в. нпр. Schmidt-Gleim, 2012). Међутим, неки други истраживачи, као што је Грем Хаган (Huggan 1998), сматрају да је Таосигова употреба појма мимезиса неадекватна јер меша мимикрију и мимезис, који имају другачије културне функције.

Закључак

У овом раду хтели смо да скренемо пажњу на могуће креативне сусрете антропологије и фолклористике, који би отворили пут ка теоријски плодотворнијем разумевању фолклора, као предмета обе дисциплине. Антрополозима је потребно вођење у литерарној анализи фолклора и сарадања у анализама проблема стила и креативне улоге приповедача. Фолклористичка проучавања могла би да помогну антрополозима да третирају „уметничка дела” „озбиљно”, а не само да их с једне стране деконструишу као својство „класе”, „друштвене структуре” или „друштвене функције”, а са друге посматрају као функцију културе (како год да се тај појам дефинише).

Антропологија је, с друге стране, извршила велики утицај на промене у теоријским парадигмама у фолклористици: од фолклорно-антрополошких структуралних анализа до идеје о неопходности проучавања ширег друштвеног контекста фолклора. Фолклористичка проучавања фолклора, усмерена искључиво на анализу фолклорног „текста” или пак анализу извођења, ограничавају приступ фолклору ка само једном од три његова нивоа проучавања (текст, текстура, контекст)¹⁹, стварајући погрешну слику о природи фолклорног дела и уједно ограничавајући могућност развоја саме дисциплине. Гелова антропологија уметности нуди теоријски оквир, који на подједнако добар начин може да анализира и „фолклорне форме” и западноевропска уметничка дела. На тај начин традиционално фолклористичко интересовање за форму фолклорног дела и антрополошко за његов социјални контекст могу имати нови и плодотворни сусрет, који може отворити нове теоријске парадигме.

Литература

- Adonyeva, Svetlana, and Laura J. Olson. 2011. "Interpreting the Past, Postulating the Future: Memorates as Plot and Script among Rural Russian Women." *Journal of Folklore Research* 48 (2): 133–166.
- Antoniјевић, Dragana. 1991. *Značenje srpskih bajki*. Beograd: Etnografski institut SANU.
- Antoniјевић, Dragana. 2010. *Ogledi iz antropologije i semiologije folklora*. Beograd: Srpski genealoški centar.
- Arnaut, Karel. 2001. "A pragmatic impulse in the anthropology of art? Gell and semiotics." *Journal des africanistes* 71 (2): 191–208.

¹⁹ Идеју о три нивоа анализе фолклора (текст, текстура, контекст) уводи А. Дандис. На примеру фолклорних загонетки Дандис показује како су се фолклористи најпре бавили текстом, лингвисти текстуром а антрополози контекстом (Dundes 2010, 103).

- Bascom, William R. 1953. "Folklore and Anthropology." *The Journal of American Folklore* 66 (62): 283–290.
- Bascom, William. 1983. "Malinowski's Contributions to the Study of Folklore." *Folklore* 94 (2): 163–172.
- Ben-Amos, Dan. 1971. "Toward a Definition of Folklore in Context." *The Journal of American Folklore* 84 (331): 3–15.
- Ben-Amos, Dan. 1993. "'Context' in Context." *Western Folklore* 52 (2/4): 209–226.
- Bennett, Gillian. 1997. "Review Essay: Folklorists and Anthropologists." *Folklore* 108 (1–2): 120–123.
- Biti, Vladimir. 1981. *Bajka i predaja, povijest i pripovedanje*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti.
- Bošković Stulli, Maja. 1983. „Od usmenog pripovijedanja do objavljene pripovijetke.” U *Usmena književnost nekad i danas*, ur. Ivan Čolović, 134–150. Beograd: Prosveta - Biblioteka XX vek.
- Chua, Liana and Mark Elliot. Eds. 2013. *Distributed Objects: Meaning and Matter-ing after Alfred Gell*. London & New York: Berghahn Books.
- DeBernardi, Jean. 2003. "Social Aspects of Language Use." In *Companion Encyclopedia of Anthropology*, ed. Tim Ingold, 861–890. London and New York: Routledge.
- Douglas, Mary. 1995. "Red Riding Hood: An Interpretation from Anthropology." *Folklore* 106: 1–7.
- Dundes, Alan. 2010. [1980] „Tekstura, tekst i kontekst”. U *Folkloristička čitanka*, ur. Marijana Hameršak i Suzana Marjanić, 91–107. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku – AGM.
- Dundes, Alan. 2005. "Folkloristics in the Twenty-First Century (AFS Invited Presidential Plenary Address, 2004)." *The Journal of American Folklore* 118 (470): 385–408.
- Dorđević, Smiljana. 2010. „Figura pevača/ guslara: Kodiranje teksta socijalne uloge”. U *Likovi usmene književnosti*, ur. Snežana Samardžija, 147–205. Beograd: Institut za književnost i umetnost.
- Dorđević Belić, Smiljana. 2017. *Figura guslara. Heroizirana biografija i nevidljiva tradicija*. Biblioteka Srpsko usmeno stvaralaštvo, ur. Boško Suvajdžić, knj. 11, Beograd: Institut za književnost i umetnost.
- Gell, Alfred. 1998. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Huggan, Graham. 1998. "(Post)Colonialism, Anthropology, and the Magic of Mimesis." *Cultural Critique* 38 (Winter 1997–1998): 91–106.

- Hymes, Dell. 1972. "Models of the interaction of language and social life". In *Directions in sociolinguistics: The ethnography of Communication*, eds. John Gumperz and Dell Hymes, 35–71. New York: Holt, Rhinehart & Winston.
- Jović, Danica. 2018. „Priče i pričanja o porodičnim prokletstvima.” *Savremena srpska folkloristika* IV. U štampi.
- Knappett, Carl. 2002. "Photographs, Skeuomorphs and Marionettes: Some Thoughts on Mind, Agency and Object." *Journal of Material Culture* 7 (1): 97–117.
- Kopytoff, Igor. 1986. "The Cultural Biography of Things: Commoditisation as Process." In *The Social Life of Things*, ed. Arjun Appadurai, 64–91. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kovačević, Ivan. 2009. *Urbane legende: Ogledi iz američkog folklora*. Beograd: Srpski geneološki centar.
- Layton, Robert H. 2003. "Art and agency: a reassessment". *Journal of the Royal Anthropological Institute* 9 (3): 447–463.
- Lozica, Ivan. 2010. „Metateorija u folkloristici i istoriji umetnosti”. U *Folkloristička čitanka*, ur. Marijana Hamersak i Suzana Marjanić, 159–181. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku – AGM.
- Milošević Đorđević, Nada. 1988. „O kontinuitetu i promenama oblika usmene proze leskovačkog kraja (Pogovor).“ U *Srpske narodne pripovetke i predanja iz leskovačke oblasti*, Dragutin Đorđević, 557–598. Beograd: SANU.
- Milošević Đorđević, Nada. 2000. *Od bajke do izreke*. Beograd: Društvo za srpski jezik i književnost Srbije.
- Osborne, Robin and Jeremy Tanner, eds. 2007a. *Art's Agency and Art History*. Malden, MA: Blackwell Publishing Ltd.
- Osborne, Robin and Jeremy Tanner. 2007b. „Introduction: Art and Agency and Art History.” In *Art's Agency and Art History*, eds. Robin Osborne and Jeremy Tanner, 1–28. Malden, MA: Blackwell Publishing Ltd.
- Samardžija, Snežana. 1987. „Usmeno predanje između verovanja i umetnosti reči (blagovijest pripovijest).” *Polja* 340: 243–248.
- Sayce, R. U. 1956. „Folk-Lore, Folk-Life, Ethnology.” *Folklore* 67 (2): 66–83.
- Schmidt-Gleim, Meike. 2012. "The Readability of the World as Mimesis". *Anthropological Materialism*.
<http://anthropologicalmaterialism.hypotheses.org/1702>
- Simić, Marina. 2010. „Studije kulture posle kulture.” *Godišnjak Fakulteta političkih nauka* 4: 481–487.
- Spasić, Ivana. 2007. „Bruno Latur, akteri-mreže i kritika kritičke sociologije.” *Filozofija i društvo* 18/2 (33): 43–72.

- Strathern, Marilyn. 1988. *The Gender of the gift: Problems with Women and Problems with Society in Melanesia*. Berkeley: University of California Press.
- Takafumi, Kato. 2013. "A Provoking Approach to the 'Anthropology of Art', in reference to C. S. Peirce." *Aesthetics* 64 (1): 47–58.
- Taylor, Edward Burnett. 1871. *Primitive Cultures: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art and Customs*. Vol 1. London: John Murray.
- Thomas, Nicolas. 1998. "Foreword." In *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Alfred Gell, i-xiii. Oxford: Clarendon Press.
- Wood, Juliette. 2015. "Folklore and Anthropology." *Folklore Special On-line Issue*. <http://explore.tandfonline.com/page/ah/rfol-vsi-2015-folkore-and-anthropology/rfol-vsi-2015-folkore-and-anthropology-introduction>
- Van Eck, Caroline. 2015. *Art, Agency and Living Presence. From the Animated Image to the Excessive Object*. Munich and Leiden: Walter De Gruyter - Leiden University Press.
- Weiner, James F. 2003. "Myth and metaphor." In *Companion Encyclopedia of Anthropology*, ed. Tim Ingold, 591–613. London and New York: Routledge.

Примљено / Received: 05. 02. 2018.

Прихваћено / Accepted: 03. 05. 2018.