



WILLIAM K. POWERS

GŁUPIE SŁOWA

tekst i kontekst w lakockich pieśniach miłosnych

Celem tego artykułu jest opis i analiza kilku rodzajów lakockich pieśni. Lakoci to tubylcze i ulubione określenie dla językowo i kulturowo spokrewnionych plemion żyjących głównie w Dakocie Południowej, które wraz z innymi pokrewnymi plemionami są klasyfikowane razem i błędnie jako „Siuksowie”¹.

Większość pieśni, które będę omawiał, zostały nauczone lub zebrane w różny sposób w rezerwach Pine Ridge i Rosebud, ale jasno można rzec, że te rodzaje występują u wszystkich ludów lakockich. Jeśli moja dyskusja powiedzie się, będę w stanie wyraźnie określić, co te pieśni znaczą dla Lakotów, którzy śpiewają i słuchają ich i co oznaczają dla etnomuzykologów, którzy je klasyfikują i analizują, oraz ukazują, że wielość i brak znaczeń są sobie pokrewne, nawet jeśli zrozumiemy ostatecznie, co mają na myśli Lakoci i etnomuzykolodzy.

Rodzaj, lub rodzaje, zależnie od punktu widzenia – a jest to główny problem, który wymaga rozważenia, jest zwany Pieśniami Miłosnymi, w języku angielskim – Love Songs, gdy mówią o nich nie-Lakoci i Lakoci. To co chciałbym powiedzieć o Pieśniach Miłosnych, można będzie ujrzyć z trzech jednoczesnych analitycznych punktów widzenia.

Pierwszym jest klasyfikacja i omówię klasyfikację Pieśni Miłosnych zgodnie z dwoma generalnymi paradygmatami – kategorie kognitywne i kategorie konatywne¹.

Drugim jest tekst i kontekst, i zbadam kilka pieśni z rodzaju miłosnych, zinterpretuje je a potem zanalizuję je w ich właściwym kontekście kulturowym. Nie będę miał czasu, aby poświęcić wiele uwagi na tłumaczenie, teorię czy metodę, ale rozpocznę od generalnego bronięcia tłumaczeń tym, że język angielski wybrany do reprezentowania tekstów lakockich jest pod dużym wpływem sposobu, w jaki Lakoci mówią regionalną południowo-zachodnią angielszczyzną oraz nie-lakockich rodzajów muzyki, których słuchają równie dużo jak muzyki lakockiej, i jest to rzecz jasna country-and-western².

Po trzecie, napomknę o istotnym problemie zamiany płci w Pieśniach Miłosnych, przez podkreślenie faktu, że to mężczyźni zawsze śpiewają Pieśni Miłosne oraz inne pieśni, które posiadają takie samo znaczenie z punktu widzenia ludów tubylczych (choć nie zawsze etnomuzykologów), ale imitują kobiety podczas wykonywania tych pieśni, głównie poprzez podstawianie w tekstach żeńskich enklityków³ za męskie i przez stosowanie typowo żeńskich wołaczy (przypadków) dla terminów pokrewieństwa⁴.

Chciałbym także omówić cechy sprzeczne Pieśni Miłosnych, tzn. sprzeczne z naszymi euroamerykańskimi pojęciami trafności. Ponownie są trzy zbiory przeciwieństw, które szczególnie stanowią oznaczenia tej kategorii rodzajów. Pierwsze przeciwieństwo, o którym już wspomniano jest takie, że Pieśni Miłosne, niezależnie od ich rodzaju funkcjonalnego, są zawsze śpiewane przez mężczyzn, w taki jednak sposób, że teksty oddają mowę żeńską, a nie męską. Jest to być może dalej wzmacniane przez fakt, że kobiety nigdy nie śpiewają Pieśni Miłosnych pomimo tego, że w tej specyficznej płciowo tekstylizacji, mężczyźni wyśpiewują słowa kobiet.

Drugie przeciwieństwo jest częściowo tekstowe, częściowo wolicjonalne⁵. A zatem, teksty Pieśni Miłosnych zawsze, lub prawie zawsze, odnoszą się do sytuacji, gdy jeden kochanek został porzucony przez drugiego. Same teksty, gdyby zostały raczej opowiedziane niż zaśpiewane, bezspornie wzbudziłyby uczucia smutku, beznadziejności, rozpacz. Śpiewane jednak, teksty tych pieśni wywołują śmiech zarówno u śpiewających, jak i u publiczności.

Trzecie przeciwieństwo, częściowo warunkowane w stosunku do dwóch pierwszych, jest takie, że tam, gdzie prawdziwa miłość uważana jest za „trud” (jak w innych językach, lakockie słowo *tehila* – „kochać”, może być dalej tłumaczone jako „uważać za coś trudnego, traktować jako niewygodę”), to na obszarze muzyki określana jest mianem „głupia”. Uderzają nas zatem nagie, strukturalne przeciwieństwa:

- męskie / żeńskie
- smutne / wesołe
- poważne / głupie

Kategorie pokrewne (kognitywne).

Typowa Pieśń Miłosna śpiewana jest przez pojedynczego mężczyznę, zazwyczaj publicznie, ale nigdy w sytuacji formalnej. Pieśni Miłosne są zatem przedstawieniami mającymi rozbawić małą publiczność, zazwyczaj rodzinę śpiewającego i przyjaciół zgromadzonych razem na obiad lub na pogaduszki. Do pieśni nie ma żadnego akompaniamentu, choć czasem nagrania mogą zawierać akompaniament bębna, zazwyczaj na prośbę producenta nagrania, aby nadać pieśni efekt „indiańskości”. Najbardziej charakterystyczną cechą Pieśni Miłosnej i innych podobnych pieśni jest to, że mężczyźni komponują pieśni o kobietach, do których się zalecali lub mieli inny rodzaj romansu, a które zazwyczaj porzucili i teraz są przedmiotem drwiny w pieśniach. Drwina opiera się na pewnych słowach, które zauważono, że kobieta wypowiedziała je podczas kontaktu intymnego. Stąd, ko-

biety są ostrzegane, żeby starannie dobierać słowa w rozmowach z mężczyzną, aby nie wykorzystał ich przeciwko niej w Pieśni Miłosnej. Drwiny, będącej kiedyś i obecnie najwyższą formą krytyczną, zarówno dla kobiet i mężczyzn, w kulturze lakockiej starano się unikać za wszelką cenę.

Z powodu drwiny, Pieśni Miłosne w języku lakockim zwane są *wioste olowan*, co oznacza dosłownie „głupia kobieca pieśń”. Mówiąc po angielsku, Lakoci używają angielskiego konwenansu – „Love Song” [Pieśń Miłosna]. Etymologicznie, *win* znaczy „kobieta”, a *olowan* „pieśń”. Pozostały radykalny element *oste* może najlepiej być przetłumaczony jako „głupi, wesoły, lub frywolny”. *Oste* pojawia się też w słowie *ostegla*, oznaczającym „drwić sobie z kogoś”, jak i w wyrażeniu *ostemagle sni yo* „nie drwij ze mnie”.

Pieśni Miłosne i inne pokrewne pieśni komponowane są w sposób, który etnomuzykolodzy nazywają kompozycją świadomą (w przeciwieństwie do pieśni uczonych w wizjach, tzw. kompozycji nieświadomych). Kompozycja świadoma może być oddana w języku lakockim jako *olowan kage* „układać pieśń” lub *olowan oyuspe* „złapać pieśń”, to ostatnie odnosi się do Pieśni Miłosnych, które zostały skomponowane przez wykonawcę, ale po prostu nauczone od innego kompozytora. Te tubylcze terminy na kompozycję i naukę kontrastują z terminami stosowanymi do omawiania, komponowania i nauki pieśni w wizjach.

Choć istnieje ogromna ilość tematów, która tworzy *mise en scène*⁶ Pieśni Miłosnych, większość koncentrowała się na kobietach, o których plotkowano, zniesławiano, czyniono przedmiotem żartów lub w inny sposób publicznie ośmieszano za bycie głupią. Wszystkie Pieśni Miłosne i pokrewne rodzaje zawierają teksty, które mówią o mówieniu o kobietach. Najczęściej używanymi terminami w języku lakockim są *waaia* „plotka lub oszczerstwo”, *wotanin*, oznaczające dosłownie „wiadomość” (ale w formie dosłownej przywołuje idee rozpowszechniania plotek czy, jak byśmy powiedzieli po polsku, „rozsiewania ich”), i *woglake* – „mowa”, co oznacza „mówienie o kimś”, jak w naszym wyrażeniu „Nie mówcie o mnie gdy pójdę”.

Te szczególne terminy, gdy ich funkcja jest znana, umożliwiają przetłumaczenie Pieśni Miłosnych w ich prawdziwym znaczeniu. W większości przykładów, kobieta często rozpoznaje słowa, za które była krytykowana i przytacza swe własne głupie słowa w tekście przez komentowanie ich później w tej samej zwrotce (tzn. mężczyźni dają nie tylko komentarze, ale także meta-komentarze). Komentarz zazwyczaj przybiera formę twierdzenia, które podkreśla, jak bardzo była zraniona po usłyszeniu jej słów użytych przeciwko niej w formie plotki, szczególnie gdy jej słowa w pierwotnym, określonym kontekście miały wyrazić uczucie mające przyciągnąć kochanka. Innymi słowy, te słowa, o kontekście zalotów, są dokładnie tymi samymi słowami, które w pieśni uważane są za głupie, jak teraz to wyraźnie widać, stawia to kobiety w sytuacji przegranych, bowiem to mężczyźni układali Pieśni Miłosne, aby je śpiewać.

Teraz podam kilka przykładów tradycyjnej *wioste olowan*, Pieśni Miłosnej. Przypadkowo, struktura wszystkich tych pieśni to ABACBA, A będące wstępem, środkiem i końcowym taktem (kadencją), B tematem, C podtematem. Jedną z charakterystycznych cech Pieśni Miłosnej jest to, że kadencja bierze temat w nawias i następuje po podtemacie, co w muzyce lakockiej jest rzadkością. Oto kilka przykładów tekstów zebranych w latach 1949–1969 od Henry White Calf’a i Williama Horn Cloud’a w Pine Ridge⁷.

1. Takuwe oyaglakin na iyotancila
unkun
Takuwe oyaglakin na ecel lehanl
aiyapi waun we
Koskalaka otapesan nislala
iyotancila k'un
Takuwe oyaglakin na ecel aiyapi
Waun we.

2. Yunankenuns'e
Yunankenuns'e
Le makasitomniyan omatanin kte
He mama temahila ca
yutanyekel hignawatun kte
k'un aiyapimayaye
Le makasitomniyan omatanin kte.

3. Takuwe oyaglakin na
iyotiyewakiye
lyotiyewakiye
Takuwe oyaglakin na
iyotiyewakiye
Maka akan iyecetula sni kin
Mahpiya iyecetu kte
Unsimala na iyotiyekiyemayaye.

4. Ilalace taniyan waceyin kte
Ilale ce taniyan waceyin kte
Ilale ce taniyan waceyin kta
ca he
Namayah'un kte
Tuwa misanpa iyotannila ca toki
ni kta he
Ilale ce taniyan waceyin kta ca he
Namayah'un kte.

5. Tehan yankin kte
Tehan yankin kte ca kici mankin
na hecina waun kte
Wayasu kin unsimalapi na
tehanyankin kta ca kici
mankin na hecina waun kte
Tiyopa awanyanke cin
makiyugan na kici mankin na
hecina kici waun kte.

Dlaczego mówisz takie rzeczy
tak mocno byliśmy zakochani.
Dlaczego mówisz takie rzeczy, tak
że teraz ludzie mówią o mnie.
Było mnóstwo młodych mężczyzn
wokół, ale kochałam jedynie ciebie.
Dlaczego mówisz takie rzeczy, tak
że teraz ludzie mówią o mnie.

Wydaje się, jakby to było wczoraj.
Wydaje się jakby to było wczoraj.
Teraz każdy na świecie wie o tym.
Mama kochała mnie i chciała
abym dobrze wyszła za mąż.
To o tym plotkowałaś.
Teraz każdy na świecie wie o tym.

Dlaczego mówisz takie rzeczy
– cierpię.
Cierpię.
Dlaczego mówisz takie rzeczy
– cierpię.
Jeśli nie mogę mieć ciebie na ziemi
Będę mieć ciebie w niebie.
Żałuj mnie, to ty sprawiłeś, że tak cierpię.

Teraz, dlatego że odchodzisz, zapłaczę głośno.
Teraz, dlatego że odchodzisz, zapłaczę głośno.
Teraz, dlatego że odchodzisz, zapłaczę głośno
tak, że usłyszysz mnie.
Ktoś cię kochał.
Mocniej niż ja
zatem odchodzisz.
Teraz, dlatego że odchodzisz, zapłaczę głośno.
Tak, że mnie usłyszysz.

Będzie siedział długo.
Będzie siedział długo, więc
zostanę z nim i w ten sposób będę z nim.
Sędziowie zlitują się nade mną
by on będzie siedział długo, więc
zostanę z nim i w ten sposób będę z nim.
Dozorca otworzy celę
dla mnie i zostanę z nim
i w ten sposób będę z nim.

6. *Cantemasice he*
Cantemasice he
Ohinniyān miyek̄suya yaun kte
Tawicuyatun kta nawah'un na
Cantemasice he
Ohinniyān miyek̄suya yaun kte.

Jestem smutna.
Jestem smutna.
Ale zawsze będziesz mnie pamiętać.
Słyszałam, że się żenisz.
I jestem smutna.
Ale zawsze będziesz mnie pamiętać.

7. *Mayale na unkun kte*
Mayale na unkun kte
Ho we lenaya unkun kte
Wamakaskan ota bluha ca
Ho we lenaya unkun kte.

Szukaj mnie, a będziemy razem.
Szukaj mnie, a będziemy razem.
Cóż, co powiedziałaś – oboje razem.
Mam mnóstwo krów i koni.
Cóż, co powiedziałaś – oboje razem.

8. *Ocicihe na ota cantemasice*
Ocicihe na ota cantemasice
Ocicihe na ota cantemasice
Tokanl yaun na iyotiyeyakiya ca
Inayakiye cin he niye unkun kte
Ocicihe na ota cantemasice.

Zrobiłam ci krzywdę i jestem taka smutna.
Zrobiłam ci krzywdę i jestem taka smutna.
Zrobiłam ci krzywdę i jestem taka smutna.
Byłeś daleko stąd i tak cierpiełeś
Ale teraz, gdy ją porzuciłeś
Znów będziemy razem.

9. *Sic'eciye cin, Sic'eciyecin woie namah'un we*
Sic'eciye cin niye unkun tech'ila waun kte
Wikoskalaka kici yaun kin toh'an ota slolowaye
Wikoskalaka toh'an wanice wanji kici yaun sni ye.

Szwagrze, szwagrze usłysz me słowa
Szwagrze, byłam z Tobą i będę cię dalej kochać.
Wiem, że kobieta z którą jesteś teraz ma złą reputację.
Gdyby nie miała, prawdopodobnie nie byłbyś z nią.

Kategorie konatywne

Etnomuzykologiczne klasyfikacje Pieśni Miłosnych w przeciwieństwie do tubylczej napotykają naturalne problemy właściwe tworzeniu jakiegokolwiek rodzaju kategorii analitycznej. W przeszłości, muzyka padała ofiarą manipulacji sensorycznych lub nie tego samego rodzaju co inne obszary kultury. Etnomuzykologowie dążyli do wykorzystania tzw. kategorii funkcjonalnych jako głównych środków klasyfikowania muzyki Indian amerykańskich ogólnie. Poprzez kategorie funkcjonalne, rozumiem że tubylcze użycie pieśni jest główną wyróżniającą cechą danego typu. Typ i użytek zatem to synonimy. Stąd tworzono następujące typy muzycznych kategorii: Pieśni Miłosne są śpiewane dla /o miłości, Pieśni Tańca W Kręgu (Round Dance) śpiewane są do tańców w kręgu, Pieśni Tańca Królika śpiewane są do tańców Królika, Pieśni Fletu grane są na fletach. Dalej, rzecz jasna, są bardziej ezoteryczne kategorie, takie jak pieśni ceremonialne, pieśni rytualne, święte pieśni itd. Podtypy, zawierające niewątpliwie, powiedzmy, pieśni Tańca Słońca, które śpiewane są do Tańca Słońca, pieśni sząłasu pary, które śpiewane są w sząłasach pary itd. Ta dziwna i wszechobecna forma typologizowania inspirowana jest dalej przez fakt, że kategorie te odpowiadają dokładnie temu, co mówi tobie tubylec, mniej więcej. To prawda z powodu oczywistego przewodniego pytania niezbędnego do zidentyfikowania i typizowania pieśni: jaki to rodzaj pieśni? Te pytania „jakiego rodzaju” prowadzą do tego, co nazwałbym kognitywnymi kategoriami muzyki. Tak tubylcy i antropologowie klasyfikują te kategorie dokładnie w ten sam sposób z powodu ich zainteresowań „jaki to rodzaj”.

Z drugiej strony, istnieją inne możliwe sposoby klasyfikowania i typologizowania muzyki, czy innych obszarów kultury. Jeden ze sposobów, który mnie interesuje, tak jak struktury kognitywne, jest weryfikowalny poprzez partycypację oraz obserwację kultury i oparty na tym jak ludzie wyrażają uczucia do pieśni i czy istnieje zgodność pomiędzy sposobem, w jaki czują muzykę (z emocjonalnego punktu widzenia) a jak tę muzykę klasyfikują (stosowanie do kognitywnego, świadomego punktu widzenia), czyli konsensus, metaforycznie wszystkie jabłka znajdują się w tej samej beczce, niezależnie od tego czy są słodkie, kwaśne, czerwone czy żółte, dojrzałe, niedojrzałe, duże, małe, krajowe, importowane itd. Ten inny możliwy sposób klasyfikowania Pieśni Miłosnych, aby powrócić do tematu tego artykułu, zależny jest od sposobu, w jaki ludzie reagują na pieśni. Chcę wiedzieć, do jakiego stopnia jeden typ emocjonalnej reakcji na jeden rodzaj, może być też właściwy dla innych rodzajów pieśni. Te inne rodzaje mogłyby też należeć do tej samej kategorii konatywnej, jak proponuję ją nazwać, pomimo faktu, że różne rodzaje, z kognitywnego punktu widzenia są umownie uważane na tyle różne od siebie (w niektórych przypadkach nawet wzajemnie się wykluczają), oparte na prostej zasadzie, że zostały sklasyfikowane stosownie do swej funkcji, a nie emocji.

W skrócie, pragnę przeciwstawić kategorie kognitywne, te, które skoncentrowane są na bazie kulturowo uwarunkowanych świadomości stosunków pomiędzy muzycznym przedstawieniem, a towarzyszącemu temu zachowaniu i umiejętności rozróżnienia tych przedstawień i zachowań, kategoriom kognitywnym, które zawierają fragmenty muzyczne i przedstawienia, na które ludzie odpowiadają instynktownie, impulsywnie i emocjonalnie, niezależnie od struktur kognitywnych tych samych fragmentów muzycznych i przedstawień i ich towarzyszącym fizycznym zachowaniom.

Konstrukcja kategorii konatywnej pozwala mi włączyć do jednej kategorii utwory muzyczne z różnych kategorii kognitywnych, tak długo jak rozważane utwory wywołują podobne odpowiedzi, takie jak te, które dowodziłem dla Pieśni Miłosnej, męczyzna przeciw kobiecie, smutek przeciw radości i powaga przeciw głupstwu.

Stąd, takie kategorie kognitywne, jakie możemy znaleźć u Lakotów, jak: Pieśni Miłosne, Pieśni Tańca w Kręgu, Pieśni Tańca Królika i muzyka na flet, mogą być ujęte jako należące do tej samej kategorii konatywnej, pomimo faktu, że każda reprezentuje odmienną kategorię kognitywną.

Ktoś mógłby się słusznie zapytać, jaka jest przewaga kategorii konatywnej? Moja odpowiedź, ujmując prosto, byłaby taka, że ten rodzaj typizacji pozwala nam swobodnie zbadać Pieśni Miłosne, lub inne pokrewne zachowanie, w szerszym kontekście. Na przykład, odpowiedź śmiechem na poważną propozycję odnajdywany jest w innych obszarach kultury, szczególnie w zachowaniu pokrewieństwa, gdzie ma miejsce nakazane żartowanie pomiędzy szwagrami i kuzynostwem przeciwnej płci, czyli tzw. potencjalnym lewiratem, które odnajduje się jako jeden z ważnych tematów Pieśni Miłosnych. Podobnie jak w przypadku zachowań pokrewieństwa – żartowanie i wszystko inne – Pieśni Miłosne, niezależnie, jak są ryzykowne, wulgarne czy obsceniczne, zawsze muszą być przedstawiane publicznie i bez żadnego zakłopotania tematem żartów. To samo pozostaje prawdą dla Pieśni Miłosnych, w których śpiewający nigdy nie jest uważany za odpowiedzialnego za śpiewanie oszczerczych tekstów muzycznych. Jednakże, zostałyby skrytykowane przez swych przyjaciół i krewnych za mówienie tego samego rodzaju skandalicznych słów. To ostatnie współgra z teorią etnomuzykologiczną, która dostrzega przyzwolenia w tekście muzycznym, który jest śpiewany, a które nigdy nie byłoby tolerowane, w razie mówienia tych samych tekstów.

Należy wspomnieć o innym punkcie widzenia ze względu na tę kategorię konatywną: podobnie jak jego kognitywny odpowiednik, sami tubylcy weryfikują swą emocjonalną odpowiedź słysząc te typy pieśni – śmieją się. Weryfikują też werbalnie, to co muzycyści członkowie tej nowej kategorii mają innego wspólnego – pojedynczy mężczyźni śpiewają jakby byli kobietami. Melodie Pieśni Miłosnych, Pieśni Tańca Królika, Pieśni Tańca w Kręgu i muzyki na flet są wzajemnie zamienialne. Mogą być stale ponownie opracowywane przez dodanie tekstów, powiedzmy do muzyki na flet, aby stworzyć pieśń Tańca Królika lub inną możliwą permutację wszystkich członków tego nowego, paradygmatycznego zestawu.

Na przykład, wśród pieśni sklasyfikowanych jako pieśni Tańca Królika (*Mastincala Olowan*), odnajdujemy taki tekst:

<i>Wauncila cana wicasala na</i>	Kiedykolwiek tańczymy razem,
<i>Wizina tak eya he</i>	Ten zazdrosny mężczyzna mówi coś.
<i>Ho we tak eya he</i>	Ha! Znowu to mówi!
<i>Ake tak eya he.</i>	Znowu to mówi!

Pamiętajmy, że słowa te śpiewane przez męskiego śpiewaka lub śpiewaków zostały wypowiedziane przez kobietę, gdy tańczy ze swoim partnerem. Tekst ten jest jeszcze bardziej interesujący, gdy pamięta się, że w Tańcu Królika to kobieta wybiera swego partnera i w związku z tym ktoś z tego powodu może być zazdrosny. Może to być nawet jej mąż.

Inny przykład pieśni Tańca Królika:

<i>Deary, iyotancila k'un akicita</i>	Kochanie, kocham cię tak mocno, ale
<i>Ilanin kte</i>	Idziesz do wojska.
<i>Maza canku kin hotonpi inajiz</i>	Gdy pociąg wyda gwizd
<i>Kin nake miyeksuyin kte.</i>	Pamiętaj mnie.

Pieśń rozpoczęta jest angielskim słowem „deary” – „kochanie”, które zastąpiło w latach trzydziestych lakocki termin pokrewieństwa, zazwyczaj „szwagrze” lub „kuzynko”, który pojawia się w kolejnej pieśni Tańca Królika, także posiadającej seksualne podteksty:

<i>Scepansi, nitaitowapi wan yuha</i>	Kuzynko, leżę w łóżku
<i>Munki na iwaciglaka ca</i>	Z twoim zdjęciem i mówię o tobie...
<i>Scepansi, hun hun he.</i>	Kuzynko, hun hun he.

Tutaj kobieta mówi do swej kuzynki o fotografii mężczyzny i zaczyna być podekscytowana.

Najstarsze pieśni Tańca Królika robią uwagi do mitologicznej Kobiety Wapiti (*Hehag Winyan*), interesującej koncepcji w tym względzie, że termin ten zawiera określenie na kozła – *hehag* oraz słowo *winyan* – kobieta, podczas gdy łania wapiti posiada w języku lakockim odmienne określenie – *unpan*. Kobieta Wapiti, znana w Oklahomie jako Kobieta Jeleń, pojawia się młodym mężczyznom i uwodzi ich (jej męskim odpowiednikiem jest *hehaka*). Jeżeli mieli z nią stosunek płciowy, doprowadzała ich do szaleństwa. Jedną z najwyższych form drwiny było żartowanie o podobieństwach pomiędzy prawdziwą kobietą, a Kobietą Wapiti, jak na przykład w dwóch poniższych pieśniach Tańca Królika:

Deary miye ca, miye ca
Waci waun we
Hehag winyan miye ca
Ohinnian acitun waun we.

Kochanie, to ja, to ja
Jestem tu, na tańcach
To ja – Kobieta Wapiti
Jestem tu cały czas patrząc na ciebie.

Deary, wicasala wan tewahila k'un
Na temahila k'un
Hehag winyan wan gnaya ca
Tokiyaye.

Kochanie, kochałam mężczyznę
A on kochał mnie
Potem Kobieta Wapiti oszukała go
I zmarł⁸.

Czasem pieśni Tańca Królika komponowane były z niewielką ilością słów angielskich, na przykład:

Deary, waci yau na
Ih'a yaun na
Initomni ye
Whiskey yuha yahi ye.

Kochanie, przyszedłeś na tańce
I śmiałeś się
Byłeś pijany
Przyniosłeś whisky.

Cantemasice ye
Ohinnian remember me yaun kte
Tawicuyatun nawah'un
I feel sorry for you
Ohinnian remember me yaun kte.

Jestem taka smutna
Ale zawsze będziesz mnie pamiętał
Słyszałam, że ożeniłeś się
Żałuję
Ale ty zawsze będziesz mnie pamiętał.

Deary, iyotancila k'un
Wana yagnin kte
Teha yagnin kte
Ehake kiss wanji mak'u we.

Kochanie, kochałam cię najmocniej
A teraz jedziesz do domu
Dom jest tak daleko stąd
Pocałuj mnie więc raz jeszcze.

Niektóre pieśni komponowane są w całości w języku angielskim:

Hello, honey, deary
I would like to see you tonight
In the valley
In the valley
Of the moon.

Hej, słodki, kochany
Chciałabym się dziś w nocy z tobą spotkać
W dolinie
W dolinie
Księżycowej⁹.

Oto przykład Tańca w Kręgu (*Kahomni wacipi*), przy czym kategoria ta obejmuje także Tańce Sowy z Północnej Dakoty i Czterdziestki Dziewiątki (Forty-niners) z Oklahomy:

Akowapa waciye
Wacin ye
Owacisilmayaye.

Tańcz dalej stąd
Oto czego chcę
Żeby nie tańczyła źle.

Tutaj kobieta mówi mężczyźnie, że jego bliskość działa na nią. Chce, aby tańczył w większej odległości, żeby nie popełniała błędów w krokach tańca¹⁰.

Kontekst, w którym badane są Pieśni Miłosne, teraz określony jako konatywny, zaczyna się poszerzać, gdy odkrywamy, że inne kategorie kognitywne także pasują do konatywnego paradygmatu, na przykład Pieśni Tańca Wojennego, których teksty normalnie mają odnosić się do spraw mniej powiązanych z miłością niż Pieśni Miłosne. Nie zawsze jednak pozostaje to prawdą. Oto dla porównania przykład kilku tekstów Pieśni Tańca Wojennego:

Deary, wanciyanka wacin na
Waun we
Leciyaya otakuye wanice
Unkokihi kin he unkotaninpe.

Kochanie, chciałam cię zobaczyć
Oto dlaczego tu przyszłam
Nie ma tu żadnych krewnych
Mówią, że możemy posunąć się dalej i zrobić to.

Oyate kin kawita au na el yaun
Sni ca
Cante sica manka he
Yahi wanciyanke na
Ih'a yaun na
Iyomakpi ye.

Gdy ludzie się gromadzą, a ciebie
Tam nie ma
Jestem nieszczęśliwa
Ale gdy tam ciebie widzę
I śmiejesz się
Cieszę się.

Kognitywnie, pieśni te sklasyfikowane są z pieśniami Omaha lub Tańca Wojennego. Jednak z perspektywy kategorii konatywnych, wywołują takie same emocje, jak Pieśni Miłosne.

Nawet część tych ezoterycznych pieśni „ceremonialnych” może wywoływać obrazy miłości, na przykład pieśni Tańca Konia, rozstawionego przez książkę „Czarny Łoś Mówi” (ten równie zwodniczy, co i fikcyjny dokument, na podstawie którego Biali oceniają, jak powinna wyglądać religia lakocka). Poniżej został zamieszczony przykład pieśni Tańca Konia, według standardów lakockich jeszcze bardziej znaczący, ponieważ pieśń ta wykonywana jest w dwóch odrębnych interpretacjach, a nie standardowo jednej.

Oyate kin kawita au cana
Inaya anitunwan he k'un
Tokiyahca ilala huwe
Taku mayalucanzeke.

Gdy zebrali się ludzie
Moja matka szukała cię
Ale nigdzie nie można cię było znaleźć
Jak mnie tak rozgniewałeś?

Napsiohli wan hiyumicicuyaye
Winicasasni ca henala inawakiye.

Oddaj mi mój pierścionek
Nie jesteś mężczyzną! To koniec. Odchodzę!

Najwyraźniej należy poznać więcej znaczeń i lepiej rozumieć kulturę lakocką, aniżeli pozwalają na to wyłącznie kategorie kognitywne. Jeżeli mamy w pełni pojąć znaczenie Pieśni Miłosnych i pozornych sprzeczności odnajdowanych w przeciwieństwach męskie – żeńskie, smutne – wesołe i poważne – głupie, musimy jedynie spojrzeć na szerszy kulturowy kontekst pokrewnych zachowań, a mianowicie – zalotów.

Zaloty zapewniły to, że każdy młody mężczyzna, który chciał adorować młodą dziewczynę, mógł robić to publicznie, dopóki para, w celu uniknięcia podsłuchiwania, stała wystarczająco daleko od innych mężczyzn czekających w kolejce na swoją kolej. Zatem, para młodych ludzi widziana była razem, ale nikt nie wiedział na pewno, co tak naprawdę

zdarzyło się między nimi. Znaczy to, że nikt nie słyszał ani jednego słowa, które padło pomiędzy kochankami.

Ponieważ do tekstów Pieśni Miłosnych nigdy nie były włączane imiona osobiste (pojawiają się one w tekstach pieśni innych typów – honorujących lub pochwalnych), nie było sposobu, aby ktokolwiek, kiedykolwiek mógł zweryfikować, co w istocie powiedziała młoda kobieta. Ponieważ Pieśni Miłosne zawsze śpiewano tak, jak gdyby śpiewały je kobiety, używając specjalnych form mowy żeńskiej śpiewanych przez mężczyzn, łatwo można dostrzec, że tematem pieśni byli wyłącznie przegrani w miłości. Ludzie, którzy odnieśli w niej sukces, byli całkowicie wyłączeni z materiału, z którego komponowano Pieśni Miłosne.

Możemy jedynie konkludować, że Pieśni Miłosne przypuszczalnie komponowane na podstawie prawdziwych wydarzeń (lub postrzeganych sytuacji), w istocie przedstawiają myślenie życzeniowe ze strony mężczyzn, albo nawet psychologiczną metodę radzenia sobie z faktem, że kobieta powiedziała „nie”. Wątpię jednak, aby te słowa, a nie istnieje żaden empiryczny sposób zweryfikowania tego, odzwierciedlały cokolwiek głupiego sugerowanego przez zmienną kobietę, której słowa o uczuciu miłości i najbardziej intymnych odczuciach obracane są przeciwko niej samej. I dlatego ludzie śmieją się słysząc słowa tych pieśni. Mężczyźni komponują pieśni o przygodzie miłosnej, która istnieje wyłącznie w fikcyjnym świecie muzyki. Ale czy na pewno? Skoro ustna rozmowa pomiędzy kochankami nie jest weryfikowalna, któż może to wiedzieć z całą pewnością? Kobiety skłonne są dobrać słowa starannie z powodu obawy, że słowa te zostaną ogłoszone głośno w pieśni. Z drugiej strony, niektórzy kochankowie oczywiście musieliby odnieść sukces – mieć namiętny romans i pobrać się lub uciec we dwoje, tak jak to się dzieje w prawdziwym świecie. Kobiety w rzeczywistości mogły wypowiedzieć wiele zdań, które zostają powtórzone przez mężczyzn w pieśniach, ale jedynie prawdziwi uczestnicy romansu wiedzą, co powiedziała druga strona.

Stąd, uczucie w lakockich Pieśniach Miłości, gatunku muzycznym stworzonym na przekonaniu, że głupie słowa wypowiedziane przez kobiety podczas prywatnych spotkań z mężczyznami, dają inspirację tekstom pieśni komponowanych i wykonywanych przez mężczyzn na publicznych przedstawieniach, jest w dużym stopniu oparte na wątpliwych przesłankach. Niemożność empirycznego określenia tożsamości mężczyzn i kobiet zaangażowanych w romanse, a szczególnie anonimowość kobiet, sugerują, że przypisywanie „głupich” słów kobietom, umożliwia mężczyznom publiczne omówienie w pieśniach swych najgłębszych uczuć wobec emocji, które kultura lakocka uważa za należące do lekkomyślnych dążeń przeciwnej płci.

Chciałbym zakończyć słowami, że znaczenie Pieśni Miłosnych osadzone jest dla Lakotów w bogatych emocjonalnie wyrażeniach normalnej, codziennej miłości, pewnej typowej sytuacji życiowej, podobnie do tego, co znamy z naszego społeczeństwa pod postacią tradycji oper mydlanych. Ponowne podzielenie na kategorie konatywne przy zastosowaniu wyznacznika emocjonalnej reakcji na teksty tych pieśni i staranna analiza zawartości samych tekstów mówi nam, że uczucia zwykłej miłości, związane z małżeństwem, rozwodem, samotnością, obawą przed utratą ukochanych, porzucenia przez kochankę i innymi smutnymi wspomnieniami żądy, pożądania i tęsknoty, odnajdywane są nie tylko w kognitywnych kategoriach Pieśni Miłosnych, Pieśni Tańca Królika, Pieśni Tańca w Kręgu i muzyki na flet, gdzie analitycznie powinny się znaleźć, ale uczucia miłości wyrażane są też w innych miejscach – w dumnych i błyskotliwych pieśniach Tańca Omaha i Tańca

Wojennego, w pieśniach odtwarzających wizję, takich jak pieśni Tańca Konia, a nawet w jednej ze starych pieśni świętego Tańca Słońca. Zamiana kategorii kognitywnych na konatywne mówi nam znacznie więcej o bogactwie myśli i uczuć w kulturze lakockiej, w co oczywiście nigdy nie wątpiliśmy. Zamaskowana, silnie spolerowana, zasklepiiona patyna stereotypowego stoicyzmu raczej szybko odpryskuje, gdy próbujemy zrozumieć uczucia w drugim społeczeństwie. Właśnie to najtrudniej jest dostrzec, z powodu nadmiaru strukturalnych środków analitycznych, które stosujemy do odnalezienia „znaczenia” w innym społeczeństwie, a robiąc tak, odnajdujemy je w swoim własnym.

To, co jest tak złożone w tych kategoriach konatywnych, jest w istotny sposób pogrzebane w ich prostocie sięgającej różnic pomiędzy mężczyznami, a kobietami oraz ich wzajemnej, emocjonalnej akceptacji, czasem wesołej, czasem smutnej, raz poważnej, a kiedy indziej głupiej, poprzez wszystkie te uczucia, które zdają się nie tracić nigdy swego znaczenia w żadnym społeczeństwie.

Tłumaczenie: Dariusz Pohl

Tekst przetłumaczony na podstawie wersji opublikowanej w *European Review of Native American Studies*, 1988, 2:2, str. 29–34.

Przypisy końcowe

1 Funkcja poznawcza języka (kognitywna) to funkcja, która pozwala przede wszystkim na lepsze poznanie otaczającej odbiorcę rzeczywistości. Podobnie działa funkcja poznawcza sztuki. Dzięki dziełom malarstwa, rzeźby itp. odbiorca może sobie lepiej wyobrazić przedstawiony świat, wydarzenia, osoby etc. Funkcja impresywna (konatywna) polega na wykorzystaniu języka jako narzędzia do tego, aby skłonić odbiorcę do pożądanego przez nadawcę zachowania się. W ramach tej funkcji formułowane są rozkazy, apele, zawołania, nakazy, zakazy, wskazówki, rady, prośby, groźby itp. (Przyp. red.)

2 Istnieje też możliwość, że teksty muzyki country-and-western wpłynęły na konstrukcję tekstów lakockich Pieśni Miłosnych. Jednakże znaczenie pozostaje niezbitcie lakockie.

3 Enklityka – wyraz nieposiadający własnego akcentu, lecz tworzący całość akcentową z wyrazem poprzedzającym. W języku polskim enklitykami są: jednosylabowe formy fleksyjne zaimków osobowych i zaimka zwrotnego. (Przyp. red.)

4 Jedynymi środkami rozróżnienia pomiędzy mową żeńską, a męską są terminy pokrewieństwa, niektóre wykrzykniki oraz enklityki. Te ostatnie jednak obejmują szeroki zakres końcówek zdaniowych stosowanych do określenia takich trybów, jak pytający, rozkazujący oraz prośb, a w niektórych przypadkach liczby, w znaczeniu gramatycznym.

5 Wolicjonalny to w psychologii związany z wolą, zależny od woli. Przykłady użycia: Świadomość jest sferą wolicjonalną. Niekiedy obserwuje się zaburzenia wolicjonalne. (Przyp. red.)

6 *Mise en scène* – pojęcie określające składniki inscenizacji teatralnej lub filmowej. Do elementów *mise en scène* zalicza się wszystkie wizualne aspekty spektaklu lub filmu będące pod kontrolą reżysera: kompozycję wizualną, scenografię, rekwizyty, kostiumy, charakteryzację, oświetlenie, ruch i grę aktorską. (Przyp. red.)

7 Niektóre z tych pieśni można usłyszeć na płycie *Songs of War and Love* (Pieśni Wojny i Miłości) śpiewanej przez znanego pieśniarza lakockiego Williama Horn Cloud, wydanej przez Canyon Records.

8 Jest to metafora. *Tokiyaye* znaczy dosłownie „odejść precz”.

9 Prawdopodobnie jest to parodia tekstu piosenki country & western.

10 Jest to niezwykła konstrukcja. Ponieważ słowa te przedstawiają kobietę mówiącą do innej kobiety, są w istocie dwa punkty odniesienia. Pierwszy wskazany jest przez wprowadzający termin zwrócenia się, skierowany do kuzynki (*scepansi*). Następna fraza jednakże, skierowana jest do zdjęcia młodego mężczyzny. Ostatnie wyrażenie (*hun hun he*) ma szeroki zakres interpretacji zależny od kontekstu. Może ono zostać użyte jako wyrażenie smutku, jak i frywolności.

11 Administracja rezerwatu Pine Ridge nazywa się sama Radą Plemienną Siuksów Oglala (Oglala Sioux Tribal Council) i wymagać będzie ustawy senackiej do zmiany nazwy. Jednakże plemię ostatnio zmieniło nazwę lakockiej szkoły z Oglala Sioux Community College na Oglala Lakota College, w uznaniu uwłaczających konotacji terminu Sioux. Takie same zmiany zachodzą w innych rezerwach „Siuksów”, stąd użycie tej nazwy w cudzysłowie.