

ARHAIČNA POEZIJA O SMRTI

Andrej Ferkolj

Dolenje Kronovo

Ta razprava je multidisciplinarnega značaja, zamišljena kot so-delovanje antropoloških, literarno-vednih in filozofskih pristopov. V uvodu oriše nekatere splošne poteze arhaičnega pesništva, pri čemer se dotika tudi vprašanja v zvezi z njegovo »literarnostjo«. Izhajajoč iz Gadamerjevega hermenevtičnega modela razumevanja, se v nadaljevanju posveča arhaični poeziji s tematiko smrti. Po rekonstrukciji izvirnega horizonta se loteva interpretacije, ki se vsebinsko navezuje na nekatere vidike Heideggerjeve filozofije, in se izteče v pobudo za hermenevtično aplikacijo interpretativnih zaključkov.

Archaic poetry on death. This article is of a multidisciplinary character, intended as a combination of anthropological, literary and philosophical approaches. At the beginning it describes some of the general characteristics of archaic poetry and questions the issue of its "literariness". Afterwards, based on Gadamer's hermeneutic model of comprehension, it analyses archaic poetry containing themes of death. After the reconstruction of the original horizon, it deals with the interpretation that corresponds to some aspects of Heidegger's philosophy, and concludes with an appeal to a hermeneutic application of the findings.

Vonj smrti.

*Poznam vonj smrti
pred svojim telesom.
(indijanska pesem)*

Uvod

Ljudske pesmi tistih kulturnih tradicij, ki so razvile pisavo in dosegle visoke stopnje tehničnega razvoja, so danes večinoma zbrane, zapisane in marsikje tudi primerno raziskane in ovrednotene. Tega pa ne moremo trditi za pesniško tradicijo ljudstev »onkraj zgodovine«, t. i. »primitivnih

ljudev«. Janko Kos združuje besedno ustvarjalnost prazgodovinskih ljudi in pesništvo sodobnih t. i. »primitivnih« družb pod isto oznako (arhaično pesništvo) na podlagi argumenta, da te poezije ne moremo uvrstiti v območje besedne umetnosti v današnjem pomenu, ker se »... njeno bistvo ne sklada z nam znano umetnostno strukturo« (1996: 46). Razlog vidi v zvezah te poezije z glasbo in plesom ter v tem, da je bila »... zveza prvotne poezije s sočasnim religioznim, socialnim, moralnim in proizvodnim življenjem drugačna od povezav, kakršne so se izoblikovale med literaturo in življenjem v zgodovinskih, socialno in ideološko razčlenjenih družbah« (ibid.). To stališče se ob podrobnejšem premisleku lahko izkaže za sporno.

Najprej je treba poudariti, da pri arhaičnih¹ družbah ne gre za »otroška« ljudstva brez zgodovine, za nekakšne »praljudi« ali žive fosile, ampak za ljudstva, ki svoje zgodovine pač niso zapisala, a imajo za sabo enako dolg družbeni razvoj, kakor t. i. visoko razvite družbe (Lévi-Strauss 1994: 22–23). Dandanes zato ni mogoče začrtati jasne demarkacijske linije med t. i. »primitivnimi« in »modernimi« družbami (gl. Šterk 1998). Nadalje, čeprav v primeru arhaičnih pesmi besede, glasba in gibanje sestavljajo celoto, lahko vsak del, posebej pa besedilo, obravnavamo tudi posamezno, kot je to že ustaljena praksa pri obravnavah npr. grških zborovskih pesmi ali trubadurske lirike. Prav tako pa se literature arhaičnih ljudstev ne sme a priori diskvalificirati na podlagi socioloških ali kulturno – zgodovinskih argumentov, s predpostavko o manjši sociološki in ideološki razčlenjenosti arhaičnih družb, t. j. njihovi splošni nekompleksnosti v primerjavi z modernimi. Ne samo, da je vsak družbeni razvoj, ki je skozi tisočletja uspel ustvarjati takšno prilagoditev na svoje specifično naravno okolje, da je neka družbena skupina v njem preživela, moral biti zelo kompleksen (kar sodobne antropološke raziskave nedvomno potrjujejo), ampak je vprašljivo tudi to, ali se umetniškost literarnih del lahko določa zgolj glede na koordinate družbenega življenja, v okviru katerih ta dela nastajajo. Konec koncev v tretjem tisočletju težko govorimo o neki objektivni »umetnostni strukturi« s prepoznavnim, enovitim »bistvom« kot indikatorju umetniških del; vse bolj se razkriva, da literarna dela niso statična, ampak obstajajo v gibanju, proizvajanju, pri čemer igra glavno vlogo sprejemnik, in so po svojem »bistvu« pluralna. Slednje pojmovanje literarnega dela v večji meri omogoča vključitev arhaične poezije v območje literarno-vednih raziskav. V svojem izvirnem horizontu je bila namreč zelo podvržena stalnemu gibanju med sprejemniki, ki so vanjo lahko vpisovali vedno nove anonimne citate, zaradi česar je njena struktura odprta, pomen avtorstva pa bistveno zmanjšan. S sodobnega stališča se arhaični poeziji zato lahko približamo kot nekakšni intertekstualni mreži z mnogoterimi vhodi in skušamo prebrati in razumeti vsaj tiste njene pomene, ki prehajajo v splošno sfero smisla, potem ko se je enkrat fiksirala v pisavi.

Termin »primitivno« je še do nedavnega ločil »surove« oblike pesništva tehnično in politično manj razvitih afriških, azijskih, avstralskih in ameriških ljudstev od »civilizirane« ljudske poezije Evrope. Taka delitev je neupravičena, saj nima utemeljitve v različni funkciji in načinu obstoja

ene ali druge vrste pesništva (Terseglav 1987: 33, 34). Kljub temu pa arhaično pesništvo nosi nekatere svojstvene poteze, zaradi katerih je smiselno potegniti ločnico med njim in ljudskim pesništvom Evrope – a na ustreznem mestu. Kot najočitnejši razlikovalni moment se nam kaže dejstvo, da arhaična ljudstva ne poznajo bipolarnosti med elitno in množično kulturo, kakor je to običajno v »visoko razvitih« družbah, kjer je še v bližnji preteklosti obstajala tudi dvojnost jezika. Njihovo kulturo obvladuje enotna kozmologija, ki ji pripadajo vsi člani neke skupnosti. Zato ne poznajo niti delitve na »visoko« in »ljudsko« umetnost (oz. pesništvo). Očitno je torej, da termin »ljudsko pesništvo«, ki je v evropskem prostoru nastajal v opoziciji do elitne poezije višjih slojev, nima enake opore v okvirih manj razslojenih neevropskih družb. Celotne ustvarjalnosti nekega ljudstva pa ne moremo obravnavati enako kot le del ustvarjalnosti nekega drugega ljudstva.

Arhaično pesništvo se trdovratno izmika znanstvenemu metodičnemu raziskovanju. C. M. Bowra, avtor dela *Primitive Song*, ugotavlja, da je historična metoda pri njegovem preučevanju neuporabna in vsakršna gotovost zaključkov vnaprej izključena; omejeni smo zgolj na ocenjevanje (Bowra 1962: 13, 14). Razlogi za tako negotova raziskovalna izhodišča tičijo najprej v nepreglednosti gradiva, ki je razpršeno po najrazličnejših prostorih, časih in kulturah sveta, zaradi česar je sporno že samo skupno poimenovanje. Ker je pregledna ureditev tako raznovrstnega pesniškega gradiva, ki je nenehno v živem procesu nastajanja in izginjanja, praktično neizvedljiva, ni mogoč niti njegov objektivni vrednostni izbor. In nena zadnje je treba poudariti paradoksalno dejstvo, da je povprečnemu raziskovalcu gradivo dostopno le na podlagi prevedenih zapisanih tekstov, saj mu je spričo nepoznavanja arhaičnih jezikov kot tudi zaradi pospešenega izumiranja (in izumrtja) tradicij širom zemeljske oble izvorni stik z arhaično poezijo onemogočen. Zavaljo tega se vzpostavlja razlika, ki podeli dostopnemu raziskovalnemu gradivu izrazit status derridajevske *sledi*, saj moramo vsako zapisano arhaično pesem razumeti zgolj kot sled vseh odsotnih pomenov, ki so ji pripadali v drugačnih časovno – prostorskih in kulturnih kontekstih. Arhaična pesem tako nujno vsebuje izraze, ki so za domačina neprimerljivo bolj pomensko in čustveno nabiti, kot za nekoga, ki živi v drugi kulturi:

*Led je popokal
in krenil po morju,
da bi se igral z valovi,
prepeval tjulnjem
in se smejal barkam.
(Pesem o ledu; Bohanec 1969: 19)*

Metafora o ledu, ki prepeva tjulnjem, je za naše uho nedvomno manj učinkovita kot za inuitsko. Kar je za nas obrobna epizoda življenja, je za Inuita središče kozmosa. Led mu namreč predstavlja najmogočnejšo naravno silo, od katere je odvisno njegovo preživetje. Podobno je s tjulnjem. Morda bi v zgornji pesmi morali »tjulnja« prevajati z besedo, ki zavzema

v naši kulturi sorodno strukturno mesto, npr. »kruh«. Toda iskanje takih ustreznice bi lahko sprožilo nešteto vprašljivih prevodov, kar bi bržkone povzročilo še večjo diskomunikacijo. Dodatno težavo povzroča stavčna struktura arhaičnih jezikov, ki je dosti manj natančna kot pri indoevropskih jezikih (stavčni členi se lahko kombinirajo precej svobodno in vsak je v odnosu do vsakega; to omogoča zgoščeno in hitro sporočanje kompleksnih predstav na račun jasnosti in natančnosti (Bowra 1962: 31–32)), zato so arhaične pesmi težko prevedljive v evropske jezike in so prevodi ponavadi precej svobodni. Prevode vsaj delno lahko olajša dejstvo, da v arhaičnih pesmih prevladuje svobodni verz (tudi v tem elementu se zopet bistveno razlikujejo od ljudskih pesmi evropskih narodov, ki praviloma poznajo rimo). Sicer pa ustnost ter posledična hitra spreminljivost arhaičnih jezikov onemogočata »pravi« zapis, ki bi bil zunanje-formalno zares reprezentativen. Zato se pri interpretacijah arhaičnih pesmi ne moremo veliko zanašati na zunanje-formalne značilnosti besedila.

Velika večina arhaične poezije se v notranje-formalnem pogledu približuje našemu pojmu lirike, saj v njih prevladujejo – z izrazoslovjem Janka Kosa – idejno-racionalne in afektivno-emosivne prvine. Tudi razmerje med subjektom in objektom pesmi, ki je po Kosu v liriki nejasno, brez distance, saj so predmet subjektovega govora njegova lastna čustvena stanja in misli, oz. »psihične vsebine njegove zavesti« (Kos 1996: 94), je značilnost večine arhaične poezije. Seveda zaradi pomanjkanja podrobnejših analiz lahko to drži le pogojno. Tipologije, ki bi na literarno-teoretičen način razvrstila arhaično poezijo, zaenkrat ne poznamo, kot zasilna klasifikacija zvrsti pa je najbrž najprimernejša kombinacija motivno-tematskega in funkcijskega modela. Na tak način so pesmi v slovenski izdaji arhaične poezije (Bohanec 1968: 65) razdeljene na šest tematsko-funcijskih skupin: obredno-običajne, lovske in bojne, ljubezenske, otroške, žalostinke in poveljučujoče ter pesmi iz vsakdanjega življenja. Ta delitev je empirična in relativna, saj lahko poljubno dodajamo in premeščamo posamezne sklope. Če vzamemo v obravnavo vso pesniško produkcijo arhaičnih ljudstev, le-ta opravlja v neki skupnosti najrazličnejše funkcije. Kar je Grove Day (1964: 4–5) napisal o namembnosti poezije Indijancev, v glavnem velja za večino arhaične poezije:

»Indijanci so ustvarjali pesmi iz mnogih razlogov; da bi slavili svoje bogove in jih prosili za pomoč v vsakdanjem življenju; da bi navezali stik z božanstvi ob letnih praznikih, iniciacijah in drugih obredih; da bi z magijo dosegali uspehe v zdravlilstvu, lovu, poljedelstvu itd.; da bi predstavljali plemensko zgodovino; da bi pojasnjevali nastanek sveta; da bi opisali pravilno obnašanje; da bi objokovali mrtve; da bi spodbujali bojevniška čustva; da bi vzbudili ljubezen; da bi izzvali smeh; da bi se rogali tekmeču in začarali nasprotnika; da bi povečevali slavne osebnosti; da bi izrazili intimne izkušnje pesnika; da bi opevali lepote narave; da bi hvalili svoje kvalitete; da bi opisali vizije; da bi opisali mitološke junake; da bi vnesli radost v plemenske igre; in včasih, da bi preprosto izrazili svoje veselje in duhovitost.«

Naš namen v nadaljevanju je vzpostaviti dialog z arhaično poezijo, saj po Gadamerju privzemamo, da se smisel umetniškega dela zares izoblikuje šele z recepcijo v različnih zgodovinskih obdobjih. Ob interpretacijah pa se je treba predvsem vprašati, ali smo se sporazumeli o »isti stvari«. Ker gre v celotnem kompleksu arhaične poezije za zelo heterogeno mešanico kvalitativno neenakovrednih del, med katerimi pri mnogih (predvsem obredno-magijske, povečujoče in otroške pesmi) očitno prevladuje pragmatična funkcija, bomo vzeli pod drobnogled neko tematsko enovito skupino pesmi, kjer bo njena primarna praktična uporabnost (predvsem družbena funkcija) zmanjšana na minimum in ob kateri bo čimmanj dvomov, ali gre za »isto stvar« – pesmi o smrti.

Problematika smrti in izvorni horizont arhaičnega pesništva

Smrt kot družbeni dogodek

Človeška vrsta je edina, katere pripadniki se, ne glede na raso, jezik ali kulturo, ves čas svojega življenja zavedajo prisotnosti smrti. Prav tako samo ljudje – in tukaj zopet ni izjem med različnimi človeškimi skupinami – vršijo po smrti kakega od svojih članov pogrebne obrede in razvijajo verovanja v posmrtno življenje ali ponovno rojstvo umrlih. Pri tem igra odločujočo vlogo religija, ne po naključju: »Od vseh izvorov religije ima največji pomen tista velika in dokončna kriza življenja, ki se imenuje smrt ...« (Malinowski 1975: 898). In bržkone prav od tu izhaja njen velik družbeni vpliv: »Smrt je postala tisto bistvo, okoli katerega so si praktično vse sodobne velike religije oblikovale pogled na svet, določile temeljne družbene vrednote in postavile pravila kolektivne in individualne morale« (Telban 2001: 66). Zakaj fenomenu smrti človeštvo že od najdavnjših časov pripisuje tako velik pomen, da si prav v odnosu do njega bistveno izoblikuje svoja etično-moralna stališča?

Eden od odgovorov se zdi kot na dlani. Najbrž ga ni dogodka, ki bi v življenju človeka izzval večje pretese in spremembe, kot je smrt bližnje osebe. Ta, na individualnem nivoju daleč najbolj stresni dogodek, pa izzove določeno krizo tudi na družbeni ravni, še posebej če gre za manjšo človeško skupnost, kakršne so vaše skupnosti pri arhaičnih ljudstvih. Tu nimamo toliko v mislih tisti manko, ki zazeva v socialni in gospodarski strukturi take skupnosti, kadar izgine eden njenih članov, ampak predvsem specifične psihične reakcije preostalih pripadnikov skupnosti. Kajti, kot opozarja Malinowski, odnos bližnjih do umrlega je tam paradoksalno ambivalenten, na eni strani obstaja odnos ljubezni do njegove (neprisotne) osebnosti, na drugi pa se pojavlja strah in odpor do njegovega telesa, ko se to počasi razkrajaja. Slednje sproža v prisotnih vse hujše destruktivne impulze: »Čutne zaznave strašljivega razpadanja trupla, vidno izginotje osebnosti (...) vzbujajo v človeku občutja nekega skritega strahu, slutnje o končnem uničenju« (Malinowski 1975: 899). Take slutnje porajajo izgubo volje za življenjem pri živih in s tem je ogrožena kohezivnost družbene skupine. Zdaj nastopi svojo vlogo religija, ki ponudi preživelim

»pozitivno vero«, vero v nemožnost uničenja duha navkljub vidnemu uničenju telesa. Smrt je razložena kot prehod v duhovno bivanje, zato jo je treba sprejemati kot vrlino. Na ta način religija onemogoči ali vsaj ublaži »centrifugalne sile strahu, poraženosti in brezvoljnosti« (ibid.: 900) ter zagotovi »zmago tradicije in kulture nad negativnim odzivom potlačeni instinktov« (ibid.).

Pogrebni ceremonijali, ki jih predpisuje religija, npr. pogrebna žalost, javni pokop, predpisani načini objokovanja in izražanja čustev žalujočih, služijo reintegraciji skupnosti in potemtakem naredijo iz smrti posameznika družbeni dogodek. S tem, ko se individualne slutnje, opažanja, doživljanja in razlage smrti umaknejo avtoriteti religijskih tolmačenj in ko se žalost bližnjih premesti v javno sfero, izgine ali se vsaj uspava posameznikova zavest o smrti.

V arhaični poeziji je »smrt kot družbeni dogodek« predmet t. i. žalostink, ene najpogostejših zvrsti. Oglejmo si zgovoren primer, odlomek *Žalostinke za Urom* (Bohanec 1968: 45):

*Naš ljubljenec Ura je pripravljen za pot
preko morja
(...)
Pohiti v deželo duhov,
čakajo te s cvetličnimi venci.
Tam se sin moj, venomer šibi drevo
pod težo bogatih plodov,
glej, tam kruhovec
venomer daje prezrele sadove.
Za sinom žaluje Koroo.
Soteska vrača krik žalostinke
strtega srca materinega.*

Ta pesem je imela nedvomno izrazito javno funkcijo, saj so jo prepevali zbrani ob pogrebu. To dokazuje tudi množinski lirski subjekt, ki zastopa skupnost. Najprej je govor o poti; umrli se odpravlja na potovanje po morju, katerega cilj je dežela duhov. V tej podobi je skrita jasna vizija prehoda v drug, »nezemeljski« svet. Da gre pri tem prehodu za nadaljevanje življenja, nam potrdijo verzi, ki umrlemu obljublajo v novi deželi izobilje hrane. Novo življenje v svetu duhov je, sodeč po teh zagotovilih, kvalitetnejše od prejšnjega, zato je tudi vsak strah odveč. Kljub temu zatem sledi podoba žalujočega očeta, nato pa se pesem zaključi z metaforo »soteske«, ki »vrača krik žalostinke strtega srca materinega«. »Soteska« bržkone konotira skupnost samo, smisel navedenih verzov pa potemtakem leži v predstavi o tesni interakciji med posameznikom in družbo v času žalosti posameznika. Skupnost se vseskozi odziva na posameznikovo bolečino ob smrti bližnjega (pesem ima pet kitic in vsaka se zaključi z navedenimi verzi) in mu kot odmev vrača tožbo; na ta način se posameznikova tožba ne izgubi v tišini neskončnega, praznega prostora (kar bi jo naredilo za neznosno), ampak doživi glasno osmiselitev v zaključnem krogu skupnosti. Posameznikov spopad z absurdnostjo ob izginotju bližnjega se tako prelevi v družbeno konstruktiven dogodek.

Vendar tovrstni družbeni mehanizem ne deluje vedno brezhibno. Človeška narava, razpeta med koristi vrste in potrebe posameznika, je mnogokrat bolj nepredvidljiva.

Upor individualnosti

Večina mitologij razlaga prihod smrti kot nesrečno naključje, ki se je zgodilo ob začetku sveta (Eliade 1981: 46). Mitski predniki niso poznali smrti, vse dokler se ni zgodil ta usodni dogodek. Zanimivo je, da le malo mitov pojasni pojav smrti kot posledico človekove neposlušnosti božanstvu; veliko več jih povezuje smrt s samovoljnim dejanjem nekega demonskega bitja (ibid.). Največ mitov arhaičnih ljudstev pa prikazuje prihod smrti kot nesmiseln dogodek. Eliade navaja tale primer: »Božanstvo je prednikom poslalo kameleona s sporočilom, da bodo nesmrtni in kuščarja z novico, da bodo umrli. Toda kameleon je med potjo delal postanke in kuščar je prispel prvi. Ko je oddal sporočilo, je prišla na svet smrt« (ibid.). Absurden razplet v mitu dobro ponazarja nerazumljivost prehoda med življenjem in smrtjo. Eliade ob tem poudarja (ibid.: 47), da takšni miti vsebujejo »pazljivo izdelano teologijo Besede: božanstvo ni moglo spremeniti razsodbe, ker so, enkrat izrečene, besede *ustvarile stvarnost*.«

Moč izrečene besede je torej v arhaični družbi neizpodbitna, vsa stvarnost je pogojena z njeno trdnostjo. Zato posameznik ne sme problematizirati njene vsebine, saj s tem tvega, da razdre krhki svet svoje skupnosti. Sprijazniti se mora z mitskimi razlagami, ki skušajo v naslednjem koraku (potem, ko razkrijejo vzroke smrti) dodeliti smrti pozitivno vrednost s tem, da jo definirajo kot duhovno preobrazbo, ki običajno predstavlja »višji« način obstoja. Neredko tudi predvidijo možnost ponovnega rojstva v drugem telesu.

Toda, kot opozarja Eliade, praksa obnašanja mnogih posameznikov ob smrti člana skupnosti izraža čudno podvojenost, če že ne kar prikrito protislovje. Čeprav je duhovna preobrazba v javnem mnenju velika vrlina, se je ne sprejema z radostjo. Najpogostejši odziv je resda pasivno sprejemanje, toda neredko se ob smrti člana skupnosti ustvari nekakšna atmosfera zadrege; iz nje se lahko v posamičnih primerih rodi vedenje, ki pre-raste institucionalizirane oblike in se »izrodi« v tako pretirano izražanje žalosti, da že spominja na norost. Eliade razločno pokaže na najverjetnejši vzrok te ambivalentnosti: »Vrlina smrti, ki vodi do duhovnega, se lahko navdušeno hvali, toda zdi se, da je ljubezen do telesa oz. utelešenega življenja močnejša« (ibid.: 55).

Posameznik zaradi ljubezni do telesnosti lahko potencialno najbrž doživi krizo ob soočenju s predstavo, da je enako kot pričujoče telo drugega, *vsako telo* nekoč deležno takšnega uničenja. Tudi njegovo lastno. Na ta način pride do prenosa pozornosti od drugega na sebe ali, kot bi to poimenoval Philippe Ariès, avtor obsežnih monografij o smrti, paradigmo »tvoja smrt« zamenja paradigma »moja (svoja) smrt« (Ariès 1975). Nje-

govo raziskovanje se sicer nanaša na historična obdobja v evropskem prostoru, vendar imajo nekateri zaključki gotovo tudi splošno antropološko vrednost. Predvsem je pomembno njegovo odkritje odnosa med smrtjo in posameznikovo individualnostjo: »Prav ob smrti se je človek najbolj zavedel samega sebe« (ibid.: 41) ter »... v ogledalu lastne smrti je človek odkrival skrivnosti lastne individualnosti« (ibid.: 45).

Ko je torej arhaični človek (ne na splošno, pač pa določeni posamezniki) vsem religioznim razlagam navkljub ob smrti bližnjega vztrajal v svoji žalosti in doživljal osebno krizo, se je s tem približeval zavesti o lastni individualnosti. Ob tem moramo opozoriti, da arhaični človek ne pojmuje sebe kot bitje, ki *ima* odnos s svojim okoljem, ampak *je* ta odnos (prim. Telban 2000: 16); zato mu umanjkanje odnosa do znanega okolja (kar je prva posledica izginotja telesa) predstavlja v praksi popolno izgubo ontološkega statusa. Na podlagi takšnega uvida se mu je vzpostavilo tesnobno zavedanje, da se bo na mestu njegove tukajšnje in sedanje »polnosti« nekoč pojavila »praznina«. Znašel se je na poti, da prekrši »teologijo Besede« in govori »svojo Resnico«, resnico o skrivnostih lastne individualnosti, ki ga je začela zavezovati k določeni avtonomnosti mišljenja nasproti skupnosti in k iskanju lastnih, alternativnih odgovorov na vprašanja življenja.

Rojstvo fikcije

Arhaične družbe ne samo da ne poznajo pisave, ki bi omogočala dosledno ohranjanje jezikovne ustvarjalnosti, ampak prav tako ne premorejo tistih institucij (šole, gibanja, krožki ...), ki v modernih družbah vzpodbujajo njeno produkcijo. Če se v modernem svetu pogosto ali celo praviloma dogaja, da se človekova potreba po pesnjenju rojeva kot stranski produkt načrtne jezikovne, literarne in splošne izobrazbe (kar nedvomno pripomore k večji jezikovni kompleksnosti moderne poezije), je v arhaičnih družbah kaj takega nemogoče. Arhaični pesnik ni deležen tovrstnih zunanjih spodbud, zato moramo vzgibe za njegovo ustvarjalnost v večji meri iskati v polju njegovih specifičnih intimno-duševnih potreb. Torej smemo o njem govoriti kot o nekakšni izjemni osebnosti, kakršno je imel v mislih Lévi-Strauss, ko je zapisal: »Ne vidim razlogov, zakaj bi moralo človeštvo čakati do nedavnih časov, da bi ustvarilo ume takšnih razsežnosti kot Platon ali Einstein. Predvidevati smemo, da so že pred dvesto ali tristo tisoč leti obstajali posamezniki s podobnim potencialom, ki pa seveda niso uporabljali svoje inteligence za reševanje enakih problemov, kakor sodobni misleci ...« (cit. po Goody 1977: 4). Čeprav načeloma drži, da »izjemni posamezniki«² v arhaičnih družbah niso reševali enakih problemov, kot jih rešujejo sodobniki, obstaja v tem pravilu vsaj ena izjema – problem človekove umrljivosti.

Tako arhaični kot moderni človek se pred fenomenom smrti znajdetata v povsem enakem izhodiščnem položaju; vsak pozitivni (znanstveni) pristop tukaj odpove, posamezniku preostane zgolj izbira med bolj dogma-

tičnimi (religioznimi, teološkimi, mitološkimi ...) ali pa pretežno raziskujočimi (mističnimi, filozofskimi, umetniškimi ...) razlagami. V prejšnjem poglavju smo nakazali, da arhaični človek ob stiku s smrtjo pogosto doživlja družbene (t.j. religiozne in mitološke) razlage kot nezadostne. A če smrt drugega oz. »tvojo smrt«, ki kot odsotnost nekoga zame vseeno predstavlja neko (sicer novo) navzočnost, še vedno lahko *mislim*, pa te možnosti nimam, kadar gre za »mojo smrt«. Odsotnost sebe kot mojanavzočnost-v-svetu mi predstavlja absolutno odsotnost v smislu čiste praznine, nič, zato je mojemu mišljenju, ki ne funkcionira brez naperjenosti na svoj objekt, nedostopna. Če želi človek karkoli povedati o »svoji smrti« – in prav to je bila neštetokrat izpričana duhovna potreba izjemnih posameznikov vseh dob – se *mora* zateči k pesniškemu jeziku.

Po Cassirerju lahko dojamemo realnost šele v tistem, kar ni ona sama, npr. v besedi ali simbolu, ki nista lastnost stvari same. Wolfgang Iser iz te podmene izpeljuje predpostavko, da bi morale biti besede sposobne ustvariti tudi nekaj, kar ni vnaprej dano – in to se dogaja v fikcijskem tekstu (Iser 2001: 105–6). Fenomen »moje smrti«, ki je nekaj nezamisljivega, nedanega, skratka nerealnega, lahko potemtakem doživi svojo najpristnejšo manifestacijo v fikciji. Kajti fikcionalni tekst predstavlja samega sebe, je avtorefleksiven, zato lahko »... pripravlja pogoje doumetja predstave, ki je nato sposobna proizvesti imaginarni predmet. Ta predmet je imaginaren toliko, kolikor ni dan, ampak je lahko le proizveden v predstavi sprejemnika s strani simbolne organizacije besedila« (ibid.: 107).

Torej je soočenje s fenomenom »moje oz. svoje smrti« arhaičnega pesnika pripeljalo do vstopa v umetniško fikcijo v modernem pomenu besede, v fikcijo kot reprezentacijo imaginarnega (po Iserju); njegova pesem o »svoji smrti« je izgubila referencialno funkcijo, saj je upodobila imaginaren (odsoten) objekt. Pesniško podobje se v pesmih, ki tematizirajo »mojo smrt«, nujno nanaša na predstavo, ki nima realnega predmeta ali vsebine, niti ni v njej predstavljen domišljijski predmet, sestavljen iz delov, ki bi jih bilo mogoče zaznati v realnosti.³ Tu gre za odnos označevalca in označenca ob absolutni odsotnosti referenta.

Fikcija ima zato pri Iserju status komunikacije, ker »... prinaša v svet to, česar prej še ni bilo« (Iser 2001: 339). Ob tem je sprejemnik bistvenega pomena, saj se ta komunikacija dogaja na način interakcije med njim in besedilom: »Če je naloga bralca, da formulira vzrok, ki je izhodišče problematizacije sveta, potem to pomeni tudi, da mora preseči ta svet in ga opazovati z distance. To je prava komunikacijska funkcija literature« (ibid.: 340). Fikcija torej omogoča ljudem, da z distance vzpostavijo produktivno komunikacijo s svetom, v okviru katere nastajajo *novi*, avtonomni pomeni, s čimer transcendirajo vsakdanjost, svojo običajno »vsrediščenost v svetu.

Toda kaj pomenijo ti *novi* pomeni oz. kako sploh lahko kaj pomenijo, če nimajo svoje reference? Odgovor se ponuja v razmišljanjih francoskega filozofa Paula Ricoeurja. V svojem eseju *Hermenevtična funkcija distanciacije* postavi tezo, da se še tako fiktiven tekst dotika realnosti, toda na nekem drugem, fundamentalnem nivoju:

»Ukinitvev referenc prvega reda, ukinitvev, ki jo izvršita fikcija in poezija, je pogoj možnosti, da se osvobodijo reference drugega reda, ki se več ne dotikajo sveta samo na nivoju manipulabilnih objektov, ampak na nivoju, ki ga je Husserl imenoval z izrazom *Lebenswelt* in Heidegger z *biti-v-svetu*« (Ricoeur 1986: 114).

Avtor se zatem logično vpraša, kaj sploh ostane razumevanju oz. interpretaciji, če ne more več razkrivati referenc prvega reda, npr. *drugega* in njegovih psiholoških intenc za tekstom in če se ne želi reducirati zgolj na demontažo tekstnih struktur. Odgovarja si takole: »Interpretirati pomeni eksplicitno ponazoriti način *biti-v-svetu*, ki se razprostira *pred* tekstom« (ibid.). Interpretacijo zanima tekst kot *predlog sveta* in to takšnega sveta, v katerega je moč projicirati kakšno od človekovih najlastnejših možnosti. Ta fiktivni svet imenuje Ricoeur *svet teksta* (ibid.: 115). Vstop vanj omogoči jezik, ki ni vsakdanji, ampak jezik, ki ustvarja *distanciacijo* do vsakdanje realnosti in s tem omogoča, da vanjo uvajamo nove načine *biti-v-svetu*. Ali kot zaključuje Ricoeur: »Fikcija in poezija merita na bit, a ne več na način *dane biti* («l'être donné»), ampak na način *moči-biti* («pouvoir-être»)« (ibid.).

In prav slednja lastnost fikcije, možnost transcendiranja običajnega modusa bivanja in ustvarjanja lastnega načina *biti-v-svetu*, je arhaičnega človeka, pahnjenega v tesnobo spričo spoznanja o svoji individualnosti in njeni končnosti (kar je bilo zanj vzrok oz. »izhodišče problematizacije sveta« v Iserjevem smislu), najmočnejše vzpodbudila k jezikovni ustvarjalnosti. Seveda nočemo reči, da je ta tesnoba edina možna življenjska situacija, ki sproža v človeku tovrstno fikcionaliziranje; je pa najbrž tista, kjer je le-to prignano do svoje najčistejše oblike. Če pravi Iser, da smo ljudje lahko prisotni pred sabo samo v ogledalu svojih lastnih možnosti (ki nam ga postavlja fikcionaliziranje) (1997: 8), je odsev smrti v tem ogledalu tista luč, ki nam šele omogoča, da zares razločno uzremo svoje ostale eksistencialne možnosti, je nekakšna možnost možnosti. In ta odsev, kot bomo skušali pokazati pri interpretacijah, je uspelo ujeti tudi že marsikateremu arhaičnemu pesniku.

Imanentna interakcija

Po Jaušu je treba literarno delo pojmovati kot dogodek v fenomenološkem smislu. Delo ni neka fiksirana, nepremakljiva substanca, ampak *se dogaja* s tem, da se umešča v niz vedno novih recepcij in produkcij (gl. Jauš 1998). Vsaka nova recepcija ima v sebi tudi nekaj produktivnega. A pri Jaušu še vedno obstaja določeno razlikovanje med produkcijo in recepcijo; ta razlika pa se v »primarnem«, originalnem kontekstu, po Gadamerju »izvirnem horizontu« arhaične poezije, kjer živi kot ustna komunikacija, še precej zmanjša.

Zamislimo si proces ustnega prenosa pesmi. Avtor mora biti osebno navzoč pred svojim prvim sprejemnikom in to besedilo na glas interpretirati. Sprejemnik – poslušalec ima za razliko od sprejemnika – bralca, ki

se lahko osredotoča na »golo« besedilo, pred sabo že interpretiran tekst, prisostvuje t. i. *performanci* (Bausinger 1987: 44), v okviru katere je podvržen neposrednemu osebnostnemu vplivu avtorja in njegovemu specifičnemu umetniškemu oblikovanju, kar bistveno zaznamuje njegovo doživljanje besedila. Medtem ko se bralec ob branju nahaja v kontemplativnem stanju, kjer iz sveta realnosti prestopi v svet teksta, pa poslušalec ob poslušanju doživlja oz. opazuje realen (družaben) dogodek, enotno manifestacijo avtorja in teksta. To je zanj šele snov, iz katere lahko zgradi svojo fikcijo. Lahko sicer samo pasivno sprejema vtise in se prepušča doživljanju (kot npr. gledalec gledališke predstave ali recitacije), lahko pa je aktiven in posname videno ter se tako vključi v proces prenašanja izročila. Slednje zahteva nadgradnjo sprejetih vtisov – poustvarjanje. Pogoji zanj je to, da si poslušalec zapomni besedilo, pri čemer pa skoraj vedno pride do posameznih ustvarjalnih sprememb, ki jih vnese v tekst glede na svoje videnje in razumevanje besedila, glede na svoj estetski okus, življenjske nazore in duhovne potrebe. Veriga vedno novih recepcij se na ta način zelo hitro odmakne od prvotnega teksta, tako da je nemogoče govoriti o enem ali pravem tekstu. Vsak od teh tekstov je delno avtorski. Zaradi odsotnosti medija pisave je sprejemnik hkrati edini nosilec teksta, tekst obstaja le kot neločljiv del njegove zavesti – zato je hkrati tudi že konkretiziran. Ne moremo namreč ontološko ločevati teksta, v celoti »zapisanega« oz. obstoječega zgolj v spominu sprejemnika, od njegove konkretizacije v sprejemnikovih psihičnih aktih.

Besede teksta, organsko spojene s predstavami o lastni individualni izvedbi (ton in barva glasu, ritem, geste, mimika, čustva ...), se v zavesti lahko (seveda ne nujno) »udomačijo« do te mere, da jih sprejemnik dojema le še na avtomatiziran način, t.j. kot enotno in celovito predstavo, ki si jo lahko prikljče v zavest v vsakem trenutku brez napore spominskega obnavljanja (kar bi bilo morda analogija ponovnemu branju); tako se zbrisuje meja med označevanjem in označenim, med tekstom in konkretizacijo, oboje postaja identično. Nerazločljiva prepletenost avtorstva (prvotni avtor se praviloma hitro pozabi, pa tudi sicer si vsak sprejemnik/nosilec rad pesem prilasti – ponekod si jo celo kupi – saj ima beseda v arhaičnih družbah pogosto status osebne lastnine), konkretizacije in teksta samega nam daje slutiti močan vpliv, ki ga je imela arhaična pesem na oblikovanje življenjskega horizonta svojih nosilcev. Spor med Gadamerjem in Jaußom glede dialektike vprašanja in odgovora (ali zastavlja vprašanje besedilo sprejemniku (Gadamer) ali sprejemnik besedilu (Jauß)) (Virk 1998: 536), se tukaj razreši v sintezo obeh nasprotujočih si stališč: ker imamo na mestu sprejemnika in teksta sedaj enoten »avtorsko konkretiziran spominski zapis« besedila, vsaka pobuda, tako kot vsak odgovor, pripada hkrati sprejemniku/avtorju« in tekstu. Umetniško delo je kot prostor razkrivanja biti (Gadamerjevo stališče) situirano znotraj nosilčevih psihičnih aktov (Jaußovo stališče), je tekst in njegova konkretizacija hkrati. Vendar ta konkretizacija-tekst ni za zmeraj fiksirana; s časom se njeni pomeni in smisel spreminjajo (ne da bi se ob tem nujno spreminjala njena zunanja forma, t.j. narava in struktura označevalcev), nanjo vpliva

rastoča življenjska izkušnja nosilca, enako kot sama vpliva nazaj na življenjsko izkušnjo nosilca.

Tako še posebej v primeru arhaičnih pesmi o smrti, katerih eksistenčna problematika presega ostale, saj se nikoli ne izčrpa, ampak postaja za nosilca aktualnejša iz dneva v dan, prihaja do žive, imanentne interakcije med umetniškim delom in človekom⁴, ki slednjemu omogoča, da čedalje bolj transcendirajo meje svojega okolja in doživi vso polnost lastne individualnosti. Kajti »... človek se individualizira skozi produkcijo individualnih del« (Ricoeur 1985: 110).

Dialog z arhaično poezijo o smrti⁵ o »istih stvareh«

Govoriti o »moji smrti« je – nemogoče. Molčati o njej pa – neznosno. To nevzdržno pozicijo more razbliniti edino – krik tišine:

*Vidim, prihajajo beli psi zarje.
Proč, proč,
sicer vas vprežem v svoje sani!
(Pesem o smrti; Bohanec 1968: 44)*

»Paradoks prave poezije je prav v tem, da njene besede »molčijo«. Niso ovešene s tistimi pomeni, zaradi katerih nekaj *pomenijo*, ampak segajo prek njih v tišino molka. Moč poezije se poraja iz tega notranjega molka njenih besed« (Virk 1995: 17).

*Stari ljudje pravijo,
da samo zemlja
nikoli ne mine.
Prav imate,
res je.
(Pesem po bitki; Bohanec 1968: 26)*

Preprosta razumska ugotovitev, ki nam jo predoča zgornja pesem, dobi povsem drugačno vrednost, če poznamo njen naslov, *Pesem po bitki*. Razmrevarjena trupla in njihovi deli raztreseni vse naokrog, kriki umirajočih in ranjenih, ki parajo nebo, pogledi ovdovelih žensk, polni neme groze, izguba zvestega prijatelja, spomin na pravkar doživljeni *vonj smrti pred svojim telesom* ... Pesnik bi se lahko poslužil res slikovitih motivov za opis prizorišča po bitki, toda ne: o čemer se ne da govoriti, o tem je treba molčati! Ali pa uporabiti »besede tišine«, besede, katerih prisotnost spoštljivo kaže na neko odsotnost, ki je neizgovorljiva. *Prav imate, res je!* Kdo ima prav in kaj je res?

*Ko so šli mimo mladeniči,
sem ga iskala z očmi.
Še zmeraj ne morem razumeti,
da je odšel.
In ne morem se s tem
sprijazniti.*

Sove skovikajo proti meni.
 Sove skovikajo proti meni.
 Samo še to slišim v življenju.
 Volkovi zavijajo proti meni.
 Volkovi zavijajo proti meni.
 Samo še to slišim v življenju.
 (Spev po bitki; Bohanec 1968: 25)

Pesem mladega dekleta, ki je v bitki izgubila svojega fanta, ne priča toliko o njeni bolečini ob smrti (naj)bližnjega, kolikor o nenadnem zoženju njenega sveta, od katerega so ostali le trije elementi: ona, sove in volkovi. Skupnost je izginila, dekle se je znašlo v popolni osamljenosti svoje človeške individualnosti. Videti je, kot da le še pasivno sprejema, kar po slušnem kanalu, očitno edinem, s katerim je še vezana na obstoječi svet, sove in volkovi, živali, ki simbolizirajo smrt, »pošiljajo« v njeno smer. A zakaj jih poslušša?

Odgovor je eksplicitno podan: ker *samo še to sliši v življenju*. Lirski subjekt se je zavedel svoje krhke pozicije v svetu, do tega zavedanja ga je pripeljalo določeno *nerazumevanje in nesprijaznjenost* (smrt bližnjega). Na ta način se je posredno seznanil s »svojo smrtjo«, prepoznal svojo *vrženost v to možnost* in doumel njeno *gotovost*. Skovikanje sov in zavijanje volkov naseljujeta vanj občutje *tesnobe*, toda ravno ta tesnoba predstavlja rezultat njegove *svobodne* in hotene izbire lastnega *temelnjega počutja*. Navidez zoženi svet, ki ga napolnjuje tesnoba, torej ni običajna žalost, v katero bi bil subjekt pahnjen spricho spleta okoliščin proti svoji volji, ampak je posledica subjektovega zavestnega sprejemanja smrti kot *lastne možnosti biti*. Zato njegovo poslušanje ni pasivno, ampak aktivno dejanje: gre za zavestno uvajanje tesnobe v življenje kot tistega razpoloženja, ki se dotika skrajnih možnosti lastne eksistence.

Pri zgornji interpretaciji smo si pomagali s terminologijo, ki jo je Martin Heidegger razvil pri eksistencialni analizi tubiti. Ne po naključju: ravno Heidegger je tisti mislec dvajsetega stoletja, ki je fenomenu smrti dodelil ključno mesto pri razumevanju človekove tubiti. Za nas je pomembno njegovo izhodišče, da človek kot tubit, ki je opredeljena z *bit-v-svetu* (Heidegger 1997: 84), vse stvari v svetu že vnaprej razumeva. Ker ima o svetu neko predrazumsko vednost, vedno spoznava tisto, kar intuitivno že vnaprej pozna. Tako tudi že vnaprej ve za bit samo, ki »je« nekakšen temelj oz. fundament vsega (o *biti* ne moremo reči da je, saj šele omogoča *bivajočemu* biti; zato pravi Heidegger, da »se bit daje« (*es gibt sein*)) in kot taka predstavlja bistvo človeka: »Tubit je bivajoče, ki mu v njegovi biti gre za to bit samo« (ibid.: 265). Z eksistencialističnim besednjakom bi to lahko formulirali tudi v preprostejši obliki: »... človekova esenca je njegova eksistenca« (Virk 1999: 40).

Tubit je pri Heideggru opredeljena z eksistenciali, kot so radost, krivda, tesnoba, skrb, časovnost, počutje, razumevanje ... Od teh je temeljen eksistencial skrb, ki odraža neko stremljenje tubiti po vedno novem zasnavljanju in preseganju sebe: »Tubit je zmeraj že čez sebe ... kot bit k

bitni zmožnosti, katera ona sama je. To bitno strukturo bistvenega »gre za ...« dojemamo kot *biti-si-vnaprej* tubiti« (Heidegger 1997: 265). Tubit je skratka vselej že svoj *še-ne* (ibid.: 333), svoja prihodnost, torej sodi k njej tudi »svoja smrt«: »Smrt je bitna možnost, ki jo mora tubit vselej sama prevzeti. S smrtjo si tubit sama stoji pred seboj v svoji najlastnejši zmožnosti biti. V tej možnosti gre tubiti za njeno *bit-v-svetu* sploh« (ibid.: 342). A hkrati je ta najlastnejša človekova možnost tudi njegova skrajna meja: »Smrt je možnost popolne tubitne nemožnosti« (ibid.). Tubit tako doseže svojo celost šele z izpolnitvijo svoje najlastnejše možnosti – smrti, ob kateri sama umanjka; zato Heidegger opredeljuje tubit tudi kot *bit-k-smrti*, s čimer želi nakazati, da človeka v njegovem bistvu določa odnos do smrti kot konca življenja.

Tubit je že takoj po rojstvu vržena v to možnost, kar pa se ji razkriva šele počasi skozi občutje tesnobe (ki nima nobene zveze s strahom pred preminutjem!): »Ker iztek naprej tubit naravnost oposamezni ter ji v tej oposameznitvi same sebe dopusti, da se zaveda celovitosti svoje zmožnosti biti, zato k temu samorazumevanju tubiti v osnovi pripada temeljno počutje tesnobe. Bit proti smrti je bistvenostno tesnoba« (ibid.: 363). Za ilustracijo naj služi pesem *Želja po smrti*:

*Prepevala sem in grenko jokala,
neskončno prostran je svet.
Govorim: ko bom umirala,
pripeljite čoln k obali!
Z levico bom živim pomahala.
Odhajam!
Do, čuješ, odhajam!
Čoln smrti se ziblje bliže in bliže,
odhajam,
jaz, ki sem toliko prepevala.
(Bohanec 1968: 41)*

Lirski subjekt najprej ugotavlja neizmernost svojih bitnih možnosti, razpetih med radostjo in tesnobo, ter vseh svojih *še-nejev* (*neskončno prostran je svet*), toda takoj zatem se mu vsa pozornost osredotoči na eno samo, najlastnejšo možnost, ki jo že vnaprej razumeva. A če jo najprej še postavi v prihodnost (*ko bom umirala ...*), le-ta nenadoma postane s tesnobo nasičena sedanost; »*Odhajam!*« ni krik strahu, ampak krik kompulzivne želje človeka, ki hoče(!) svojo tesnobo sprejeti s pogumom.

To občutje tesnobe pa javnost oz. >se< (izpeljava iz sintagem tipa »se govori, se dela, se umira ...«) označuje za šibkost in strah ter vsiljuje tubiti ravnodušnost in pozabljenje smrti. S tem ji jemlje možnost samorazumevanja in tubit se mora skozi individualni upor proti >se-ju< izboriti *svobodo k smrti*, ki še prej predpostavlja usvojitev *poguma za tesnobo*. Še enkrat se moramo – tokrat iz filozofske perspektive – vprašati, zakaj >se< oz. javnost skuša zakriti posamezniku njegovo najlastnejšo možnost. Že prej smo pokazali, kako skupnost naredi iz smrti posamez-

nika družben dogodek, kar dobro opiše tudi Heidegger: »Umiranje je znivelizirano na nek pripetljaj, ki sicer zadeva tubit, toda nikomur posebej ne pripada ... Umiranje, ki je bistveno nenadomestno moje, je obrnjeno v nek javno nastopajoč dogodek, ki se človeku pripeti. Označeno govorenje govori o smrti kot stalno nastopajočem »primeru« (ibid.: 345–6). Tovrsten odnos javnosti do smrti postane globlje razumljiv, če vemo, da smrt lastno tubit »... nagovarja kot posamezno« (ibid.: 359), da jo vodi v proces, ki ga Heidegger poimenuje *oposameznitev* in ga smemo v prejšnjem antropološkem kontekstu razumeti kot proces individualizacije. Posameznik pred bitno možnostjo smrti vselej stoji sam pred seboj. »Ko si tako stoji pred seboj, so tubiti zrahljani vsi odnosi do druge tubiti« (ibid.: 342). Torej gre pri pojavu soočenja s »svojo smrtjo«, gledano tudi iz filozofskega zornega kota, navsezadnje za problematiko ogrožanja družbene kohezivnosti.

Vendar: če se to soočenje dogaja v polju umetniške fikcije, ki po Iserju omogoča transcendirati vsrediščenost v vsakdanjem življenju kot tudi vse znane pomene, postane tudi spor posameznika s >se-jem< zgolj fiktivne narave. In če ob tem predpostavimo, da umetniško delo kot »prostor razkrivanja biti« obstaja neločljivo od posameznikovih psihičnih aktov, da mu je imanentno (kar je v primeru ustne arhaične poezije še posebej izrazito), potem lahko posameznik vseeno skozenj spozna in sprejme svoje bitne možnosti, tudi najlastnejšo med njimi, ne da bi spor prerasel v realen družbeni konflikt. Pravzaprav, če uporabimo Ricoeurjevo razlikovanje, konflikt se namesto v realnosti prvega reda odvija v realnosti drugega reda, t.j. na globljem nivoju *Lebenswelta*, kjer prihaja do soočenja dveh različnih načinov *biti-v-svetu*. Vsakdanja realnost prvega reda ostane navidez nedotaknjena.

Primer za to, kako se v fikciji združita protislovna principa individualnosti in družbenosti, je npr. malajska *Pesem bolnega dekleta*:

*Ko bom umrla, mati, mi lase počeši
in spleti temne kite.
Obleci me v bele halje, ko me boš oblačila,
o mati, v bele halje in v platno Samaranga.
Ko me k jami poneso, o dragi, bedni oče,
naj me pospremijo prijatelji.
Tam, dragi, bedni oče,
me tiho pusti samo*
(Bohanec 1968: 42)

Lirski subjekt, bolno dekle, ki se zaveda svoje bližnje smrti, daje navodila članom svoje skupnosti, kako naj z njo ravnajo po smrti. To bi lahko vzeli za znak njene navezanosti oz. lojalnosti do skupnosti. A paradoks je v tem, da skupnost ta pravila dobro pozna, saj jih postavlja sama in torej ne potrebuje tovrstnih napotkov. Zato lahko izzvenijo nekako dvoumno, kot bi želelo dekle pokazati na neke vrste nerazumevanje oz. ravnodušnost svojih bližnjih ob njeni smrti, ko bo vse njihovo ravnanje potekalo po natančnih, vedno enakih obrednih pravilih, celo njihova žalost, ki ima kot

vsako čustvo prehoden in ponovljiv značaj. Zato si v zadnjem verzu zaželi, da naj jo oče s prijatelji »*tiho pusti samo*«, kajti njena smrt ne sme biti samo javni dogodek, ampak naj čimprej pripade njej sami.

Vse pesmi o smrti nimajo tako močno poudarjene emotivne funkcije kot doslej navedene. Naslednja pesem iz neosebne lirske perspektive tematizira majhnost posamezne človeške tubiti, njeno nepomembnost v kozmičnem merilu.

*Na dan, ko umiramo,
pride veter,
da bi nas pometel s sveta
in zabrisal sledove
naših korakov.*

(...)

*Kajti sicer bi
bilo tako, kot
bi živeli dalje.*

(*Pesem o smrti* (odlomek); Bohanec 1968: 57)

V filozofsko-refleksivnem tonu, ki izraža notranji mir in sprjaznjenost, hladnokrvno konstatira prehod človeške tubiti iz biti v nič, potem ko se izpolni njena najlastnejša možnost. Njeno bivanje v svetu nima smisla v tem, da za njo ostajajo sledovi; ti sledovi namreč označujejo smisel njenega bivanja za časa njene eksistence (kot odslikava njenih uresničenih bitnih možnosti), vendar se ta smisel zares zaokroži ali dopolni šele z njihovim izginotjem.

A še preden se dokončno zaokroži njegovo zemeljsko bivanje, vsak človek rad v spominu preleti svoje uresničene bitne možnosti:

*Zapoj mi, duh moj, pesem
o narvalih, ki sem jih lovil,
o narvalih, ki so v skupinah
delili površino morja
na vzkipele pene...*

(...)

*Pojem o spominih
iz svoje mladosti
in skupaj z dihom življenja
odhaja pesem iz mojih ust.*

(*Pesem starega lovca narvalov* (odlomek); Golob 1954: 99)

Komaj si lahko zamišljamo, kako intimen odnos obstaja med pesnikom in njegovo pesmijo, če se zadnji drobci njegove življenjske energije spremene v pesem, preden zapuste njegovo telo. Med njima pravzaprav ni ontološke razlike: vse življenje sta so-ustvarjala drug drugega in nazadnje bosta, nerazpoznavno prepletена, družno prestopila v Tišino. Tukaj smo torej naleteli na eksplicitno tematiziran primer prej omenjene imanentne interakcije med tekstom in nosilcem teksta, ki je po svojem bistvu živ, razvijajoč se odnos; tako kot avtor ustvarja pesmi svojega življenja, taiste pesmi ustvarjajo ali, bolje rečeno, razkrivajo njegovo življenje. Heideg-

gerjeva definicija bistva umetnosti, ki je *samopostavljanje resnice biva-jočega v delo*, tu pade na plodna tla; pesem človeku res »proizvaja« iz *nebivajočega bivajoče in iz skritosti neskritost*, s čimer mu razkriva resnico njegove bivajoče eksistence, ki je bit sama (gl. Heidegger 1967: 249–88). Prek interakcije z umetniškim delom se posamezniku odpre možnost, da sprejme resnično lepoto svojega življenja, ki je vsa vsebovana v spoznanju, da to življenje »je«.

Na drugačen način se *resnica biti* razkriva v pesmi *Nad mrtvim krokarjem*:

*Ti zemlja,
ti vélika zemlja!
Mar vidiš te kupe
belih kosti?
To izsušeno okostje,
ki je razpadlo
pod silo
vetrov
vélikega vsemirja?
He – he – he!
(Golob 1954: 101)*

Pesnikovo vprašanje je naslovljeno na *zemljo*, ki ne samo da je njegov *tu-svet*, ampak on sam je ta svet. Kot tubit, ki je *bit-v-svetu*, ne ločuje med svetom in sabo, med objektom in subjektom. Vprašanje torej bistveno naslovi nase in to vprašanje se izkaže za *bitno* vprašanje, ki bi se v nepesniški, filozofski govorici glasilo: ali lahko vidim nič (*»sila vetrov vélikega vsemirja«*), ali nič *je*? Ali pa morda: kje je meja med bitjo in ničem? Vpraševalec pričakuje odgovor v obliki molka, zato se nemudoma prepusti ekstatičnemu potrjevanju svoje biti, svoje prisotnosti oz. svojega »sem« skozi neomejene zunajjezikovne razsežnosti svojega glasu. Kajti zares pomembno je le vprašanje samo: ker bit, katere *hiša* je po Heideggru jezik, nikjer ne obstaja kot bivajoča stvar, pokaže se le tam »... kjer je bivajoče, ki se po njej sprašuje« (Von Uslar 1986: 359).

Na enak način kot tubiti pripadajo njene bitne možnosti, tako biti pripada nič. Ne moremo misliti biti, ne da bi se hkrati dotaknili nič. Šele težava *misliti nič*, nam, po Heideggru, razkrije težavnost *misliti bit* (ibid.: 358). Predstavljati si človekovo iz-ničenje je po svoje tako težavno, da lahko pesnik ob poskusu podoživljanja njegovih razsežnosti vse globlje zapada občutju absurdnosti, kakor npr. v *Pesmi mrtvih*:

*Vi, bogovi! Kako strašno smo bili pokopani,
zategnjenih obrazov, obrnjeni proti nebu.
Vidimo deževni oblak, kako leti nad nami,
z nogami pogreznjeni v globino, mi, iztrošeni.*

*Raztrgana rebra, stebri naših hiš,
razrite oči, s katerimi smo se gledali,
upadli nosovi, s katerimi smo se ljubkovali,
razorana prsa, s katerimi smo se objemali (...)*

Poslušajte žalostinko komarja:
 »Naj umrejo in odpotujejo tja,
 toda joj mojemu ušesu, ki je odtrgano!«

(...)

(odlomek; Golob 1954: 128–9)

V tej pesmi je izrazit poudarek na iskanju pomena telesnosti za človekovo tubit. Potem, ko je človek samega sebe dojel kot dogajanje biti, se je nujno zavedel svoje prepletenosti s *physis*, še izrecno s telesnostjo: »Tubit je kot taka telesna-bit (*Leib-sein*) enako kot je *bit-v-svetu* ali *časovnost*« (von Uslar 1986: 359). V tem pogledu je še vedno aktualna Aristotelova »psihologija«, ki je pojmovala telesno bit in tubit kot identični. Telesnost pri njem ni razumljena kot materialni temelj naše duševnosti, ampak je obratno, duša definirana kot stvarnost telesa (ibid.: 360), ali kot povzema Gadamer (1999: 68), da je duša »biti na delu« telesa. Naše telo je po njem na način orodja povezano s svetom. S čutili opazamo prisotnost in stvarnost sveta. Človek pa teh čutil ne poseduje, ampak je ta čutila; slednje Aristotel ponazoril z metaforo: »Če bi bilo oko telesno živo bitje za sebe, tedaj bi akt gledanja, skozi katerega se dotika stvarnosti ugledanega, in zmožnost vida na splošno bili njegova duša« (ibid.: 361). Torej, na isti način, kot je duša stvarnost telesa, je npr. premikanje stvarnosti organov za premikanje. Zavest je potemtakem po Aristotlu neka vrsta dokaza o prezentnosti telesa in njegovo izničenje je več kot izničenje zavesti same.

O tem nam pričajo tragični toni z začetka prejšnje pesmi, ki opisujejo destruktivno preobrazbo človekovega telesa po smrti. Organi za gledanje, voh/ljubkovanje, dihanje/objemanje itn. in njihove funkcije so že izginili, medtem ko telesa še vedno vztrajajo v nihanju med bitjo in ničem, pa čeprav nerazpoznavno deformirana. Kljub vsemu razpadla trupla predstavljajo *sled* tubiti in kot taka morda še lahko proizvedejo posamezne prebliske svoje nekdanje stvarnosti (t.j. duševnosti) (*»vidimo deževni oblak ...«*), ali pa vsaj opazajo *razliko* do nje (*»razrite oči ..., upadli nosovi ...«*). A v poslednji tretjini tovrstne reminiscence nepričakovano zamenjajo groteskni opisi žalovanja žuželk za izginulimi deli človeških teles. Žuželka, ki opazuje mrtvo telo od zunaj, objektivno, izrazi nestrpnost nad oklevanjem človeške tubiti med bitjo in ničem. Želi si, da duše ljudi čimprej izginejo (ker so njeni sovražniki), a hkrati žaluje za njihovim telesom (ki je njena hrana), saj ugotavlja, da je oboje neločljivo povezano. S to preemstitvijo perspektive doseže pesnik absurden, komičen učinek, ki pokaže na nedostopnost »eksistencialne analize« mrtvih teles (t.j. so še bit ali že nič?).

Človekova tubit je morda dostopnejša razumevanju, če jo bistvenostno pojmuje kot *časovnost*. Ta je pri Heideggru označena za *horizont človeške tubiti* in eno glavnih dimenzij biti nasploh. Bit se ne more omejiti samo na sedanost in dejanskost, ampak ji pripadata tudi vsa preteklost in vsa prihodnost. Človeška tubit je naravnana naprej v prihodnost, ob tem jo vodi *skrb*, izpolni pa se šele v smrti. To strukturo lahko prepoznamo v *Pesmi o svetlobi*:

*Kadar odplojem s čolnom daleč od brega,
premišljam, kako nepomembno je moje
vsakdanje življenje.
Toda, ko se spomnim, da sem bil v hudi stiski,
se mi zazdijo moje majhne skrbi
velike,
in velika se mi zazdi bolečina,
ki jo prinaša s sabo vsakodnevno pomanjkanje.
Toda ali ni edina stvar,
edina stvar, ki je res velika,
to, da zagledaš v kolibi na koncu poti,
kako se bliža veliki dan,
kako se poraja dan
in svet napolnjuje svetloba.*
(Bohanec 1968: 55)

Lirski subjekt takoj v prvem verzu uvaja metaforo (*»daleč od brega«*), ki konotira oddaljitev od lastne tubiti ali »izstop« iz nje. Z distance si predoči svojo eksistenco, ki se mu za trenutek zazdi nepomembna. A takoj zatem zapade *skrbi* (*»... ko se spomnim, da sem bil v hudi stiski ...«*), ob kateri se zave neprecenljivosti lastne eksistence oz. njene biti, saj *»... Bistvo tu-biti je v njeni eksistenci ... stavek pove: človek biva tako, da je ta »tu«, se pravi razsvetljava biti. Ta »bit« tega »tu« in samo ona ima temeljni značaj ek-sistence, to pomeni, ekstatičnega stanja notri v resnici biti ...«* (Heidegger 1987: 193–4). Človekova eksistenca odslikava neskončno enotnost sveta, je njena luč ali svetloba. Tega se zave tudi naš lirski subjekt, ki sluti, da bo *»na koncu poti«* (izpolnitev najlastnejše možnosti), kamor ga bo nekoč (skozi časovni horizont) privedla skrb, zagledal kako *»svet napolnjuje svetloba«* (razkrita resnica biti). Ta trenutek, to *»ekstatično stanje notri v resnici biti«*, se mu zazdi kot *»edina stvar, ki je res velika«*. Smisel, proti kateremu je usmerjena skrb, je torej bistveno pogojen s časom oz. je v času ali kot pravi Heidegger: *»Časovnost se odstre kot smisel samolastne skrbi«* (1997: 444).

Nazadnje se moramo ustaviti ob verjetno najbolj razvpiti problematiki v zvezi s smrtjo, ki je od nekdaj sprožala zelo burne in nasprotujoče si polemike ter bila predmet neštetihi umetniških obdelav – samomoru. Samomor so v arhaičnih družbah ponavadi obravnavali kot zločin. Posameznik ga resda lahko izvrši iz različnih razlogov, npr. kot žrtvovanje, maščevanje ali izhod v veliki stiski (bolezen, lakota itd.), toda na tem mestu nas zanima samomor, ki se zgodi kot svobodna in premišljena odločitev posameznika, da zavestno konča svojo tubitno eksistenco, kljub dejstvu oz. prav zaradi dejstva, da jo ceni. S takšnim samomorom doseže njegova individualnost svoj vrhunec, saj je cena dokončne sprave s samim sabo plačal z absolutnim razdorom z družbo. Utemeljitev tovrstnega samomora in njegov smisel nam podaja razmišljanje Edgarja Morina, avtorja dela *Človek in smrt*, ki razgalja te najskrajnejše meje potrjevanja individualnosti:

»Tam, kjer posameznik dvigne roko nase, družba ne samo, da ni zmogla pregnati njegovih misli o smrti in v njem prebuditi volje za življenjem, ampak je poleg tega negirana, premagana; na nikakršen način ne more več vplivati na človekovo smrt, to se pravi, ne more je ne olajšati, ne oddaljiti. Skozi samomor doživi individualno potrjevanje svojo največjo zmago, ki pa istočasno predstavlja najtežji poraz, za katerega ni več zdravila. Glede na to, tam kjer posameznik pretrga vse vezi, ki so ga pripenjale na družbo, kjer se izkaže za osamljeno in bleščečo individualnost, se na njegovem obzorju prikaže smrt, prav tako osamljena in bleščeča, kot njegovo sonce« (Morin 1981: 55).

Prav iz tega izhodišča se lahko dokopljemo do plodne interpretacije polinezijske pesmi *Pesem samomrilke*:

*Moja sestra Audi Vavarusu leži in spi.
Je to sen zdravja ali smrti?
Njena glava utrujeno počiva na blazini.
Le spi, ženska, ki mi odrekaš prostor
v ljubezni najinega moža.
Le spi, ženska, ki si pozabila
na najino skupno otroštvo.
Bolaj je zakon z istim moškim,
kot trnje za naše meso.*

*Vzamem barve in svojo najlepšo obleko,
dolgo hodim preko polj,
smuknem mimo izbočene skale,
se spustim ob potoku,
zapustim obalo in se napotim k visokemu drevesu.
Odprem škatlo z barvami,
črnim si oči.
Mar je danes dan moje smrti?*

*Obrnem se proti kokosovemu drevesu,
navlažim dlani in se počasi vzpenjam.
Na pol poti od krošnje do korenin
se ustavim in gledam.
Žalostno me opazuje moja domovina.
V daljavi vidim razkošno Seturo,
njene strehe tonejo v temi.
Vidim obalo, po kateri sem se skrivoma sprehajala,
bela kolesa na čolnih se skrivajo očesu.*

*Sedaj odprem dvoje rok
in moje življenje me zapušča.*
(Golob 1954: 130–31)

Lirski subjekt je mlada ženska, ki je s svojo sestro žena istega moža, kar je bil v polinezijski kulturi povsem legalen pojav. V prvi kitici, kjer opazuje svojo spečo sestro, pride na dan njen revolt nasproti obstoječi družbeni realnosti, v kateri je prisiljena živeti. Najčisteje se izrazi v zad-

njih dveh verzih prve kitice (*»Bolan je zakon z istim možem, kot trnje za naše meso.«*), ki kot razlog za neznosnost družbene ureditve podajata trpljenje posameznika. Svoje trpljenje ponazori s primerjavo s fizično bolečino, kar nam priča o tem, v kako tesnem odnosu je uporna individualnost z lastno telesnostjo.

V drugi kitici dekle obleče svojo najlepšo obleko, vzame barve ter se odpravi k nekemu natančno določenemu kraju – visokemu drevesu, bitju, ki prebiva najbliže soncu. Ob njegovem vznožju se začne odvijati skrivnosten ritual, po svojem bistvu avtoreferencialen, »oddajnik« in »sprejemnik« je namreč lirski subjekt sam. Najprej je na vrsti ritualna počrnitev oči, takoj zatem sledi »besedni« del, ki se sestoji v enigmatičnem vprašanju *»Mar je danes dan moje smrti?«*. To vprašanje brez razvidnega naslovnika je ključni del celega besedila, kajti označuje tisti usodni trenutek, ko posameznik stoji neposredno pred svojo *najlastnejšo možnostjo* (prihajajoči dogodek zavestno poimenuje »moja smrt«). Vsebinsko ga lahko interpretiramo kot subtilno provokacijo, usmerjeno na družbo; namreč s tem, ko individuum eksplicitno sprašuje, ali je to dan njegove smrti, kot da še zadnjič preverja, ali družba (ne le skupina ljudi, ampak tudi njihovi bogovi) lahko kakorkoli posreduje, se vmeša med njega in njegovo smrt. Ker ni nikakršnega odziva, je lahko dokončno prepričan: nihče mi ne more odvzeti moje izbire za smrt, sem edini, ki ve pravi odgovor. In ta odgovor je tako jasen, da ni treba, da je izrečen. Človekova individualnost se najčisteje izrazi z molkom. S takšno izbiro posameznika je družba negirana, njena osnovna funkcija in smisel, namreč da posamezniku omogoča in lajša bivanje, je izničena, še več, premeščena je v svoje nasprotje: zdaj je družba tista, ki posamezniku onemogoča bivanje. Zato se ozaveščeni individuum, kakršnega predstavlja lirski subjekt pričujoče pesmi, odloči za dejanje, ki bo poleg potrditve lastne individualnosti, izrazilo tudi najradikalnejši (in najvplivnejši) možni družbeni protest. Prej smo omenjali, da že naključna smrt posameznika lahko zelo negativno vpliva na družbeno kohezivnost; ni si težko predstavljati, kakšne družbene posledice prinese šele zavestna odpoved življenju v neki majhni, tesno povezani vaški skupnosti.

Ko lirski subjekt v naslednji kitici pleza na drevo, si še zadnjič ogleda svoj *tu-svet* in ob tem doživlja njegovo lepoto. Toda ni žalosten, žalostna je njegova *»domovina«*, ker jo zapušča. Ker z vso svojo lepoto ne more vplivati nanj in ga zadržati v svojem objemu, zadržati ga pred *oposameznitvijo* najradikalnejše vrste. Le-ta pride nenadoma in tiho (*»... odprem dvoje rok in moje življenje me zapušča«*), brez odvečnih besed, zgolj s preprostim, komaj opaznim gibom telesa. Zadnja dva verza (oz. zadnja kitica) odlično ponazarjata ne samo absolutne prilastitve posameznikove tubitne eksistence (*»življenje imam v svojih rokah«*), ampak tudi identičnost tubiti in telesne biti (življenje posameznika je v njegovih *rokah*), kar moramo razumeti kot pogoj za zavestno in načrtno realizacijo *človekove najlastnejše možnosti*: kajti samo tisto telo, ki je neločljivo spojeno z zavestjo, lahko brez zadržka dvigne roko nadse. Ali kot je to v pesmi izraženo bolje, *odpre dvoje rok*. Odpre dvoje rok v pričakovanju,

da bi sprejelo *svojo smrt*, osamljeno in bleščečo, kot »sonce na obzorju biti«.

Ob tem je treba nujno dodati, da fikcijski samomor, za razliko od realnega, ne more poleg največje potrditve njegove individualnosti, obenem predstavljati posameznikovega najtežjega poraza. Njegova realna funkcija je zgolj v preizkušanju skrajne meje človekovih tubitnih možnosti. Fikcijska struktura jezikovne umetnine namreč omogoča, da se človek iz njene začasne oblasti zopet vrne v svojo *običajno vsredščeno svetlo*, bogatejši za izkušnjo in spoznanje, ki sta ga potrdila v njegovi tubitni individualnosti. In ga približali *resnici biti*. Saj, kakor poudarja znamenita Gadamerjeva misel, edina bit, ki je lahko razumljena, je jezik. In razumljena je lahko toliko bolj, v kolikor se jezik organizira v takšen pesniški tekst, ki je sposoben kljubovati časovni, prostorski in kulturni različnosti svojih sprejemnikov ter z njimi razvijati dialog o *isti stvari*.

Uvod v hermenevitično aplikacijo interpretativnih zaključkov

Če smo se najprej skušali približati izvirnemu horizontu arhaičnih pesmi o smrti in njihovih sprejemnikov, in če smo v prejšnjem poglavju le-tega skušali stopiti z našim zgodovinsko opredeljenim razumevanjem v notranje koherentno interpretacijo, nam sedaj ostane še poskus, da začrtamo smer za aplikacijo teoretičnih in interpretativnih ugotovitev, do katerih smo se dokopali na podlagi dialoga z obravnavanim izročilom arhaičnih ljudstev, na konkretno problematiko naše sodobnosti. Šele z aplikacijo, ki sprejemniku odstira aktualna vprašanja njegove stvarnosti in nanje odgovarja, se po Gadamerju dopolni pomen oz. smisel dela ali izročila in le tako dosežemo celovito razumevanje, ki v skrajni posledici že meji na delovanje. Naš končni namen namreč ni bil razumeti individualnost teksta (izročila) z vsemi njegovimi psihološkimi ali sociološkimi razsežnostmi (intenca avtorja, doživljanje prvotnih sprejemnikov, socialne funkcije in posledice), saj, sledeč misli Gadamerja in Ricoeurja, menimo, da se zapisano izročilo (in konec koncev je naš predmet zgolj zapisana oblika arhaične poezije) iz konkretne preteklosti premesti v abstraktno sfero smisla, ki ga je moč identificirati in obnoviti vedno znova, ne glede na zgodovinski čas sprejemnika. Rekonstrukciji smisla se najlaže približamo, če razumemo tekst kot odgovor na neko vprašanje in rekonstruiramo vprašanje samo, s čimer pa že nujno presežemo smiselni potencial izvirnega teksta, saj nas vprašanje sili v avtonomno iskanje še drugih možnih odgovorov. In prav to interpretovo samoiniciativnost poudarja Gadamer: »Razumeti najprej pomeni: spoznati se na stvari, šele na drugem mestu pa pomeni predstaviti mišljenje drugega in ga razumeti. Tako kot prvi hermenevitični pogoj ostaja razumeti stvar, biti udeležen v isti stvari« (Gadamer 1999: 40).

V primeru obravnavanih arhaičnih pesmi o smrti ne more biti dvoma, za katero stvar gre: vsekakor tematizirajo možne odnose do fenomena

človekovega izničenja, imenovanega smrt. Zdi se, da se rojevajo iz vprašanja *Kako sprejeti svojo smrt?* (v nasprotju z npr. žalostinkami, ki se prej ubadajo z vprašanjem *Zakaj je umrl/bom umrl?* ali pa miti, ki odgovarjajo vprašanjem *Kaj, zakaj in od kod je smrt?*). Odgovori, ki jih ponujajo, imajo prepoznavni skupni imenovalec: *pogum za smrt*. Ta pogum smo v kontekstu pričujoče razprave navezali na pojav rojstva in osamosvajanja individualnosti (oz. oposameznitve), principa, ki je moral vsaj delno razrahljati družbeno kohezivnost navidez trdnih arhaičnih skupnosti, saj je ločil »svojo smrt« od identičnega pojmovanja smrti kot kolektivnega dogodka s strani družbe. Kakšen odnos do smrti in kakšne odgovore na vprašanje *Kako sprejeti svojo smrt?* pa ponuja prevladujoča duhovna klima naše sodobnosti (predvsem t. i. Zahoda)?

V svojem eseju *Spremenjena smrt. Premiki v stališčih do smrti v zahodnih družbah* se Phillipe Ariès (Arijes 1989: 174–208) loteva zgodovinskega pregleda odnosov do smrti v Evropi in Ameriki. Njegove ugotovitve, ki jih na kratko povzemamo, so zelo zgovorne. Dolga stoletja, od antike pa do poznega srednjega veka je zahodni človek svojo smrt dojemal kot sestavni, organski del življenja, po svojem bistvu nepomemben in neopazen, zato jo je sprejemal ravnodušno. Kasneje, v renesansi, je postajala smrt vse pomembnejša:

»Človeku poznega srednjega veka in renesanse je postalo pomembno, da prisostvuje svoji smrti, saj je v njej uzrl izjemen trenutek, v katerem je njegova individualnost dobila svojo dokončno obliko. Gospodar svojega življenja je bil le toliko, kolikor je bil gospodar svoje smrti. Njegova smrt je pripadala izključno njemu samemu« (ibid.: 181–182).

Toda, kot opaža Ariès, od 17. stoletja naprej je začel Evropejec izglabljal suverenost nad svojim življenjem in posledično nad svojo smrtjo. To suverenost je namreč začel deliti s svojo družino, ki je prevzela čustveni monopol nad svojimi člani. Družina ni več tolerirala namišljenega udarca, ki naj bi ga izkusil ljubljene umirajoči član ob iskrenem soočenju s smrtjo in katerega bi še močnejše občutili preostali člani, saj bi se na ta način razblinilo vzdušje ljubeznivosti in sreče. Ob umiranju je tako prihajalo do vsesplošnega sprenevedanja in sam umirajoči je bil zaradi sočutja do družine prisiljen prikrivati svojo vednost o bližajoči se mu smrti. »Formula »ni občutil, da umira« je v našem vsakdanjem govoru zamenjala formulo »čuteč, da se mu smrt bliža« iz 17. stoletja« (ibid.: 181). Poleg tega je razmah medicine vplival na to, da sta sredi 19. stoletja pojma umiranje in smrt postala sinonim za bolezen, saj zdravniki niso več radi priznali, da nekomu ni pomoči. Delno tudi zato, ker se niso želeli ujeti v verigo sentimentalnih reakcij, ki bi jih vest o neizbežni smrti sprožila pri umirajočem in njegovi družini. Tako se je do danes izoblikovalo obnašanje, označeno za »*acceptable style of facing death*« (ibid.: 184), pri katerem je pomembno, da je smrt posameznika taka, da jo lahko sprejmejo in prenašajo tisti, ki bodo živeli dalje. Individualizem, ki se je začel v Evropi razraščati od poznega srednjega veka naprej (avtor kot njegov najočitnejši izraz vidi pojav testamenta, ki se je konstituiral kot posebna

književna vrsta in postal pomembno izrazno sredstvo posameznika, dokaz njegovega obvladovanja zavesti, skozi katerega je predstavil celovit pogled na samega sebe; ko se je testament reduciral na zgolj finančno funkcijo, lahko v tem vidimo prvi znak upadanja individualnosti), je kljub razvoju znanosti, prava, političnih pravic itd. pod vplivom družinskih in profesionalnih pritiskov v 20. stoletju zašel v krizo: »Določena skladnost med triumfom smrti in triumfom individualnosti tekom poznega srednjega veka nas navaja na vprašanje, če podobna ali obratna zveza ne obstaja tudi danes med krizo smrti in krizo individualnosti« (ibid.: 208).

Ne glede na zaključke Arièsa, Heideggra, Morina idr. ni težko ugotoviti, da je dandanes smrt na Zahodu odrinjena na obrobje, če že ne naravnost tabuizirana: izgnana je iz vsakdanje govornice kot neokusna tema, skoraj vsak njen realni pojav je doživet negativno kot »grozljivo«, vsake druge vrste manifestacija (v literaturi, filozofiji, medijih) pa najpogosteje obsojana kot »morbidno«. Posameznik je spričo tovrstnih kulturnih kalupov malodane prisiljen v spregledovanje in hoteno pozabo smrti. Sekularizirana kapitalistična družba, ki se bistvenostno konstituira v dialektiki produkcije in potrošnje dobrin, je že po definiciji morala proizvesti slepoto za smrt, da bi na ta način usmerila pozornost posameznikov na »svet manipulabilnih objektov« (po Ricoeurju), ki je sploh edini lahko predmet ponavljajoče se potrošnje. Samo ugibamo lahko, katera družbena sredstva ustvarjajo in ohranjajo takšen odnos do smrti (družina, medicina, mediji ...?). Zdi pa se, da sodobni, vseprisotni miselni in čustveni odpor človekove zavesti do smrti v veliki meri sloni na vsiljenih kolektivnih predstavah, ki povezujejo oz. označujejo smrt s faktorji telesnega neugodja (npr. z onemoglim in postaranim telesom, z boleznijo, z bolečino itd.). Vsi ti faktorji sodijo med reference prvega reda, zato prikrijejo fenomen smrti kot tak, saj le-ta pripada referencam drugega reda, *Lebensweltu* oz. *biti-v-svetu*, ki je po Heideggru opredeljen z eksistenciali. Na mesto *sebe-zasnavljajoče-tubiti*, ki se zaveda svoje neločljive vpetosti v horizont časa in z njim povezane dialektike biti in niča, stopa sedaj *sebe-omejujoča-tubit*, katere zavest beži pred lastnimi eksistencialnimi možnostmi, ki jih doživlja samo še kot nasilje nad sabo. Tako je povprečnemu posamezniku iz zahodne družbe njegova smrt odtujena.

Takšen odnos do smrti, ki ga smemo poimenovati *slepota za smrt*, pa ni več odgovor na vprašanje *Kako sprejeti svojo smrt?*, saj se od problematike zgolj distancira. Je zasilen izgovor, s katerim posameznik – gledano objektivno – zavrne soočenje ne le z eno od svojih tubitnih možnosti, ampak prav s svojo najlastnejšo možnostjo biti. Takšna zavrnitev pa ne more ostati brez posledic za njegovo tubitno eksistenco, kajti končnemu soočenju s svojo smrtjo se kljub izogibanju ne izogne nihče. Pri arhaičnih družbah smo na splošno ugotavljali, da je običajna družbena interpretacija smrti razlagala kot prehod v nov svet, njihov odgovor na vprašanje *Kako sprejeti svojo smrt?* pa bi lahko razumeli kot *predanost smrti*. Ta odnos ustreza, če ga primerjamo z Zahodom, torej obdobju pred renesanso. Takšna fatalistična naravnost je pri večini pripadnikov arhaične skupnosti

ob srečanju s smrtjo sprožala veliko žalost, ki se je kazala predvsem na zunaj (kot žalovanje) in bila družbeno legitimna; pri sodobnih družbah, kjer družbene interpretacije pravzaprav ni, pa opazimo, da je tudi žalost družbeno nezaželena. Posameznik jo mora potlačiti v svojo notranjost, s čimer se izgubi čustvena podpora skupnosti, katere je bil deležen arhaični človek. Današnji Zahodnjak se ob neizogibnem srečanju s smrtjo znajde v nezavidljivem položaju, saj naleti na eni strani na družbeni molk, na drugi strani pa spozna, da nima pripravljenega individualnega odgovora. Če se je do tedaj še slepil z močjo svoje individualnosti (in ravno pripadniki zahodnih družb vrednotijo lastno individualnost zelo visoko), mora v trenutku neizogibnega srečanja s smrtjo priznati njen poraz. Iz tega priznanja, ki se sicer posamezniku napoveduje že ves čas oz. zanj intuitivno že vnaprej ve, a ga potiska v nezavedno, izraščata tragika modernega posameznika, ki je neprimerljiva z žalostjo pripadnika arhaičnih ljudstev.

Smiselni potencial, ki smo ga (re)konstruirali ob branju arhaičnih pesmi o smrti, ter vprašanje, ki se skriva *pred* njimi, lahko pripomoreta k razreševanju sodobne krize individualnosti. Odkrivata nam izvirno, novo različico tistega odnosa do smrti, ki je v renesansi omogočil dvig in triumf človekove individualnosti na Zahodu. A le pod pogojem, če smo pripravljeni z arhaično poezijo vzpostaviti enakopraven dialog. K slednjemu nas – z utemeljitvijo – že l. 1927 v *Biti in času* opogumlja tudi Heidegger sam:

»Usmerjenost analize tubiti na življenje »primitivnih ljudstev« ima lahko pozitiven metodični pomen, kolikor so »primitivni fenomeni« pogosto manj zakriti in zapleteni z neko daljnosežnejšo samorazlago dot. tubiti. Primitivna tubit pogosto govori neposredneje iz izvirnega prepuščanja »fenomenom« (v predfenomenološkem smislu). Ta pojmovnost, ki je z našega gledišča morda okorna, lahko pozitivno pospešuje genuino izpostavitvev ontoloških struktur fenomenov« (Heidegger 1997: 81–82).

Zgornji Heideggrov citat opozarja, da je naivnost pogosto bliže resnični naravi stvari, saj se manj zakriva z zapletenimi samorazlagami. S tem pa nam Heidegger posredno že tudi odkriva enega od morebitnih virov, ki proizvajajo sodobno krizo individualnosti. T. i. »strah pred naivnostjo« (gl. Virk 2000), ki je zelo značilen za stanje duha na Zahodu v postmoderni dobi in določa na podlagi (večidel) estetskih kriterijev tudi zasnavljanje človekove individualnosti, lahko v želji po preseganju preteklosti povzroča slepoto za nekatere »tradicionalne« eksistencialne problematike človeka, med katere fenomen smrti vsekakor sodi. Gadamerjevo prizadevanje za razveljavitev estetskega razločevanja v prid spoznavnostnim funkcijam – razumevanju in »resnici«, je zagotovo eden najodločilnejših prispevkov na področju humanistike, ki nas brez strahu usmerjajo v raziskovanje in upoštevanje celotne tradicije človeštva, ne glede na njeno naivnost, oddaljenost ali »primitivnost«.

Menimo, da se je ob analizi arhaičnih pesemskih besedil s tematiko smrti pokazalo, kako individualni princip človekove zavesti nenehno in povsod išče lastne poti iz trdno začrtanih družbenih kalupov, ki posa-

mezniku praviloma onemogočajo izpolnitev nekaterih njegovih tubitnih možnosti. Razlog, zakaj prihaja do te neskladnosti, najverjetneje tiči v nasprotujoči si osnovni naravnosti individualnega in družbenega »organizma«: če je prvi določen skozi horizont omejenega časa in zato usmerjen h končnosti, je drugi časovno nedoločen in zato potencialno večen. Princip družbenosti je potemtakem neobremenjen s problematiko smrti in zatorej zanjo ne more imeti pravega posluha in razumevanja. Nasprotno pa princip individualnosti srečuje to problematiko kot neizogibno in središčno, saj je smrt vedno končna postaja njegove tu-svetne poti. Individualna zavest, ki v celoti sprejema zavest o svoji končnosti, sicer ni v ostrem protislovju s principom družbene časovne nedoločenosti (zavest o lastni smrti ne preprečuje človeku, da ne bi sprejemal odgovornosti za nadaljni obstoj družbe, ki je navsezadnje tudi pogoj njegove za-časne eksistence), toda velik del njene življenjske pozornosti (in energije) sedaj odteka k referencam drugega reda, s čimer se zmanjšuje moč in pomen referencam prvega reda, ki reprezentirajo temeljni princip družbe. Zaradi tega vsaka človeška družba⁶ svojim pripadnikom vsiljuje bolj ali manj učinkovite kulturne modele (obnašanja, mišljenja in čustvovanja), ki v čim večji meri usmerjajo človeško energijo v rast in razvoj družbenega »organizma«. Nemaleokrat v zgodovini se ta prizadevanja izrodijo v zavestno brezobzirno manipulacijo vladajoče manjšine s podrejeno večino, s čimer se poruši ravnotežje obeh principov in se začne teror »mišljenja identitete«. Ideološko polje, izražajoče iz omenjenih prizadevanj, ki bi ga v najširšem smislu pogojno lahko imenovali politika, pa je skozi vso človeško zgodovino najsubtilnejše, a hkrati najbolj dosledno prebijala ravno poezija, saj je tudi (in predvsem!) v okoljih in časih z močno prevlado identitete družbenega principa posameznikom omogočala pristno emancipacijo individualnosti. Morda se ravno v tej njeni zmožnosti skriva smisel njenega izvora in hkrati skrivnost njene nesmrtnosti.

OPOMBE

¹ Namesto slabšalne oznake »primitivno« bomo raje zasilno uporabljali izraz »arhaično«, ki je bolj nevtralen; v našem kontekstu pa tudi poudarja dejstvo, da je kultura obravnavanih ljudstev utemeljena v mediju »ustnosti« in ne pisave – slednja je, zgodovinsko gledano, mlajša, modernejša oblika prenašanja tradicije

² Problematiko »izjemnega posameznika« je poudarjal klasik angleške antropološke šole R. R. Marett. Zagovarjal je stališče, da »zgodovina ne more zanemariti človeka z izrazito individualnostjo, izjemnega človeka, genialnega, bodisi da je pomemben mislec ali človek akcije. Še več, ta človek je velikokrat ustvarjalec zgodovine in kot takemu bi mu zgodovinar moral dati dolžno spoštovanje. Antropologija torej ne sme prezirati tistega, kar bi se lahko imenovalo zasluga zgodovinske zgodbe. Preučevanje zapleta brez preučevanja njegovih junakov nikdar ne more dati prave predstave o drami človeškega življenja« (po Stanonik 2001: 132).

³ Potemtakem ne gre za tiste vrste fikcijo, ki jo je utemeljeval duhovni oče fenomenologije Franz Brentano. Po njem so predmeti fikcije neobstoječi predmeti, sestavljeni iz realnih zaznavnih predstav (gl. Sajama 1994: 40–41).

⁴ Ves čas moramo imeti pred očmi omenjenega »izjemnega posameznika«, kajti naivno bi si bilo predstavljati, da bi kar vsak sprejemnik razvil tolikšno pozornost do bitnih vprašanj in hkrati premogel nadpovprečno občutljivost za jezik.

⁵ Tu imamo v mislih arhaično poezijo o smrti, fiksirano v pisavi. Šele zapisani tekst, ki je avtonomen glede na avtorjevo intenco, omogoča produktivno interpretacijo. Ker »... tekst se mora dekontekstualizirati tako s psihološkega kot sociološkega vidika, da bi se lahko rekontekstualiziral v novi situaciji: prav to se zgodi v procesu branja« (Ricoeur 1986: 111).

⁶ S pojmom družba je na tem mestu mišljena neka stvarna družbena organizacija s svojimi institucijami, kar pa je zgolj vidna, »materializirana« manifestacija družbenega principa, ki je del zavesti vsakega posameznika (nujen za preživetje tako posameznika kot vrste) in je v dialektičnem razmerju z njegovim individualnim principom. Če prvega označujejo pojmi kot so kultura, identiteta, dialoškost, zapadlost, glas ..., potem se drugi utemeljuje v »divjosti« (prim. White 1986), neidentiteti, monološkosti, pristnosti in molku. Ljudje se, preprosto povedano, razlikujemo glede tega, v kakšnem razmerju živimo oba principa.

LITERATURA

- ARIÈS Philippe, 1975: *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*, Éditions du Seuil, Pariz.
- ARIJES Filip, 1989: *Eseji o istoriji smrti na Zapadu*, Rad, Beograd.
- BOHANEČ Franček (ur.), 1968: *Sredi zemlje stojim*, Mladinska knjiga, Ljubljana.
- BOWRA Maurice, 1962: *The primitive song*, Mentor book, London.
- BAUSINGER Herman, 1987: »Jezik v etnologiji«, *Traditiones* 16, str. 35–49, Ljubljana.
- DAY Grove, 1964: *The sky clears: Poetry of the American Indians*, University of Nebraska, Lincoln.
- DOLINAR Darko, 2001: »Gadamer, filozofska hermenevtika in znanosti«, v: Gadamer, str. 445–468.
- DOLINAR Darko, 1991: *Hermenevtika in literarna veda*, DZS, Ljubljana.
- DUDLEY Edward (ur.), 1972: *The wild man within*, University of Pittsburgh Press, London.
- ELIADE Mircea, 1981: *Okultizam, magija i pomodne kulture*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb.
- ELIADE Mircea, 1992: *Kozmos in zgodovina*, Nova revija, Ljubljana.
- FREUCHEN Peter, 1960: *Peter Freuchen's book of the Eskimos*, New York.
- GADAMER Hans-Georg, 1999: *Izbrani spisi*, Nova revija, Ljubljana.
- GADAMER Hans-Georg, 2001: *Resnica in metoda*, Literarno-umetniško društvo Literatura, Ljubljana.
- GOLOB Zvonimir (ur.), 1954: *Amuleti*, Nolit, Beograd.
- GOLOB Zvonimir, 1954: »Pjesme »primitivnih« naroda«, v: Golob, str. 5–16.
- GOLJEVŠČEK Alenka, 1977: »Struktura mitologije«, *Anthropos*, št. 5–6, str. 131–158, l.
- GOODY Jack, 1977: *The domestication of the savage mind*, Cambridge.

- HEIDEGGER Martin, 1967: *Izbrane razprave*, Cankarjeva založba, Ljubljana.
- HEIDEGGER Martin, 1997: *Bit in čas*, Slovenska matica, Ljubljana.
- ISER Wolfgang, 2001: *Bralno dejanje*, Studia humanitatis, Ljubljana.
- ISER Wolfgang, 1997: »The Significance of Fictionalizing«, *Anthropoetics* 3, št. 2, Irvine.
- JAKOBSON Roman, 1966: *Lingvistika i poetika*, Nolit, Beograd.
- JAUB Hans Robert, 1998: *Estetsko izkustvo in literarna hermenevtika*, Literarno-umetniško društvo Literatura, Ljubljana.
- KOS Janko, 1993: *Lirika*, DZS, Ljubljana.
- KOS Janko, 1996: *Očrt literarne teorije*, DZS, Ljubljana.
- LEVI-STRAUSS Claude, 1994: *Rasa in zgodovina; Totemizem danes*, Studia humanitatis, Ljubljana.
- MALINOWSKI Bromislaw, 1969: »Smrt i reintegracija grupe«, v: Parsons, str. 898–901.
- MORIN Edgar, 1981: *Čovek i smrt*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd.
- PARSONS Talcott (ur.), 1969: *Teorije o društvu*, Vuk Karadžić, Beograd.
- PETKOVIĆ Zoran, 1990: Ristič Mihajlo (ur.): *Vakan'tanka me čuje: Pjesme i priče severnoameričkih Indijanaca*, Novo slovo, Beograd.
- RICOEUR Paul, 1986: *Du texte à l'action*, Éditions du Seuil, Pariz.
- SAJAMA Seppo, 1994: *Misel in smisel*, Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana.
- STANONIK Marija, 2001: »Antropološki vidik slovstvene folklore«, *Glasnik S.E.D.*, št. 1–2, str. 121–133, Ljubljana.
- ŠTERK Karmen, 1998: *O težavah z mano*, Študentska založba, Ljubljana.
- ŠARČEVIĆ Abdulah (ur.), 1986: *Filozofija modernog doba*, V. Masleša, Sarajevo.
- ŠKERLJ Božo, 1962: *Ljudstva brez kovin*, DZS, Ljubljana.
- TELBAN Borut, 2001: *Andaypa*, Založba Obzorja, Maribor.
- TERSEGLAV Marko, 1987: *Ljudsko pesništvo*, DZS, Ljubljana.
- von USLAR Detleva, 1986: »Svijet kao prostor čovijeka« (Spinoza, Leibniz, Schelling, Heidegger), v: Šarčević.
- VIRK Tomo, 1988: »Wolfgang Iser: funkcija, učinek, imaginarno«, *Nova revija*, št. 71–72, str. 536–544, Ljubljana.
- VIRK Tomo, 1995: *Ujetniki bolečine*, Mihelač, Ljubljana.
- VIRK Tomo, 1998: »Hans Robert Jaub in recepcijska estetika«, v: Jaub, str. 531–538.
- VIRK Tomo, 1999: *Moderne metode literarne vede*, Filozofska fakulteta, Ljubljana.

■ ARCHAIC POETRY ON DEATH

Despite its specific characteristics, archaic poetry has been studied alongside oral poetry of the European nations. But researchers who deal with archaic poetry should be aware of the fact that oral poetry represents the entire literary production of the archaic nations and not only a part of it, as is the case with oral poetry of the European nations. Most of archaic poetry is accessible only in the form of translated written text, so we can not deal with its original feature. When reading and interpreting archaic poetry, the variety of communicative codes should be taken into account, while one can with no serious consequences ignore the sincretic union of a text, melody, music and movement, dealing with each aspect separately. Authors of archaic poetry were highly appreciated individuals, and the poetic creation was considered a conscious process of verbal expression comparable to the most important social achievements. Most poems could be conditionally classified as lyrics. In classifying them according to literary types, a combination of motive-thematic and functional model (ritual, hunting and fighting, love, mourning etc. poems) should be adopted.

According to Gadamer, to understand art, one has to establish an equal dialogue about "the same thing". In the communication between the tradition of archaic people and today, the phenomenon of death could be viewed as "the same thing". Individual understanding of death by archaic people in many regards exceeds the established cultural patterns (religion, mythology), according to which death is viewed as a passage to another, better world. Against such social interpretations, and through the medium of art, some outstanding individuals created a non-identical comprehension of death as an unalienable and the most adequate possibility of being. It seems that the phenomenon of death and that of individuality exist in a close relationship and reach their best expression just in archaic poems on death. It is here that through the confrontation with the phenomenon of "death of mine" the process of individualization takes place. The subjects of this process are some "extraordinary individuals" (poets). Besides, one can find in these poems the birth of fiction in the modern sense, not only because the theme of "death of mine" represents imaginary objects which have no "appropriate", or in any way graspable meaning, but also because of the oral character of archaic poetry which is particularly suitable for the growth (and re-creation) of fiction. The interpretation of poems has proved that among archaic people fiction had a great existential meaning in the ordinary life of "extraordinary individuals" because it gave them the opportunity to emphasize their individuality beyond a real conflict with society. The contemporary crisis of individuality is undoubtedly closely connected with the growing tabooization of the phenomenon of death, which turns out *blindness for death*. In spite of its apparent naivety, archaic poetry on death provides a more genuine answer to the being-question *How to accept my own death*. It answers with *the courage for death* and for this reason it does deserve our attention.