

POZABLJENA TRADICIJA. ORIS ARHAIČNEGA PESNIŠTVA*

ANDREJ FERKOLJ

Članek se loteva splošne predstavitve arhaičnega pesništva. Najprej obravnava teoretični okvir, v katerem se običajno giblje njegovo raziskovanje, pri čemer ga skuša v nekaterih pogledih razmejiti od ljudskega pesništva evropskih narodov. V nadaljevanju opiše njegove splošne značilnosti, predstavi in na kratko analizira posamezne konkretne primere, nazadnje pa polemizira z vprašanjem o njegovi »literarnosti«. Ključne besede: arhaično pesništvo, ljudsko pesništvo, folkloristika in literarna veda.

The article is intended as a general introduction into archaic poetry. At the beginning, it deals with the generally adopted theoretical framework, whereby it aims at drawing a distinction between archaic poetry and the oral poetry of the European nations. Afterwards, it describes some of the general characteristics of archaic poetry, presents and shortly analyzes some concrete examples, and finally questions the issue of its »literariness.«

Keywords: archaic poetry, folk poetry, folklore and literary studies.

UMETNO, LJUDSKO IN ARHAIČNO PESNIŠTVO

Danes ne poznamo narodov, etničnih skupin ali ljudstev, ki bi ne razvili specifičnih oblik jezikovnega izražanja, imenovanih pesništvo ali poezija. Vendar je enotnost tega naziva za marsikoga vprašljiva. Predvsem različen način obstoja glede na medij, skozi katerega se vzpostavlja kot komunikacija, razdeljuje poezijo sveta na dvoje velikih tradicij, pisno in ustno. Janko Kos sicer podvomi o upravičenosti te delitve z argumentom, da je ta razlika historično nejasna – velik del svetovne lirike je bil na začetku usten, tudi v primerih, ko ni šlo za ljudsko poezijo –, saj ni mogoče ugotoviti, kdaj so bila besedila naknadno zapisana [Kos 1993: 74–75]. Morda je razlika včasih historično res nejasna (po navadi pa ne), toda pri tej binarni opoziciji ima razlika poudarke bolj v ontološkem polju, tj. v specifičnem načinu obstoja, ki ni brez posledic za genezo, strukturo, sprejem in učinkovanje teksta. Dandanes sta se obe tradiciji resda že dodobra pomešali, saj velik del ustnih tradicij najrazličnejših kultur živi samo še v mediju pisave, s čimer zgublja svoje prvobitne lastnosti. Če pa se spuščamo v historično raziskavo, ne moremo zanemariti razlik med dvema vrstama pesniškega izražanja glede na medij njunega obstoja.

Tehnično in politično visoko razvite kulture, ki so pred nekaj tisočletji razvile pisavo, so lahko svojo jezikovno ustvarjalnost dokaj dosledno zapuščale prihodnjim rodovom. Na ta način se je do danes nakopičila ogromna zapuščina pisane poezije, od Evrope, prek

* Razprava je nekoliko predelan izsek iz diplomske naloge, ki sem jo pod naslovom *Arhaično pesništvo* zagovarjal leta 2002 na Oddelku za primerjalno književnost in Oddelku za etnologijo in kulturno antropologijo FF v Ljubljani.

Bližnjega Vzhoda, pa do Indije in Kitajske. Skupaj z drugimi vrstami umetniške literature domuje danes pisana poezija pod okriljem literarnega kanona, tj. estetskega izbora iz svetovne literature, ki pa v največji meri zastopa literarno ustvarjalnost krščanskega Zahoda. Zunaj tega kroga je ves čas ostajalo t. i. ljudsko pesništvo, katerega bistvena kategorija je ustnost. Marko Terseglav med splošnimi značilnostmi ljudskega pesništva navaja, da *večino ma obstaja in živi kot ustna komunikacija v širši skupnosti* [Terseglav 1987: 37]. Poleg tega je ljudsko pesništvo skoraj vedno združeno z melodijo in ritmom, ki sta ob odsotnosti pisave prav tako njegova pomembna komunikacijska posrednika.

Kot najočitnejša posledica ustnega prenašanja nastopi dejstvo, da se lahko ohrani le manjši del te poezije, pač tisti, ki ga širša skupnost sprejme za svojega – slednje je običajno pogojeno z izpolnjevanjem neke funkcije v tej skupnosti. Ko pesem potuje od ust do ust, je deležna tudi poustvarjanja, rodi se lahko več variant, ki se morda bistveno odmikajo od prvotne avtorjeve stvaritve. Kasnejši raziskovalci se ukvarjajo pravzaprav le z variantami. Naslednja, nič manj usodna posledica, ki izvira iz narave človekovega spomina, pa se kaže v tem, da ljudska književnost nima zavesti o preteklem, kar seveda pomeni, da se ne zaveda poteka in celote svoje literarne tradicije. Zato je izredno težko datirati nastanek posamezne pesmi ali jo umestiti v prostor, skoraj nemogoče pa je odkriti avtorja. Dodatna posledica manka literarne tradicije pa je dejstvo, da lahko posamezna pesem v večji meri predstavlja individualno avtonomen izraz samega avtorja (oz. poustvarjalca), kakor bi to bilo mogoče v literarni tradiciji, kjer obstaja vpliv estetskih paradigem določenih literarnih obdobj.

Ustna pesem je torej v primerjavi s pisano precej bolj odvisna od svojih sprejemnikov, saj so ti tudi materialni medij, s katerim se ohranja. Zato je pri ustni pesmi tesnejša interakcija med samim tekstom in sprejemnikom, ki se kaže v izrazitejši družbeni funkciji pesmi in v učinkovitejši družbeni cenzuri, hkrati pa se briše meja med avtorstvom in sprejemom, o čemer nam priča nerazločljivost med originalom in variantami (kot posledica poustvarjanja). Poleg tega je veliko bolj podvržena izginotju, saj je spomin veliko manj zanesljiv od papirja. In ko se enkrat pozabi, umre za vedno. Pisana pesem se vsem tem nevšečnostim elegantno izmakne, nespremenjena lahko doživi ugoden sprejem tudi po več stoletjih od svojega nastanka, potencialno pa živi za vedno [prim. Terseglav 1987; Golob 1962].

Odnos literarne vede do ljudskega pesništva je precej mačehovski, odvisen od sočasnih idejnih tokov. Vse do obdobja romantike se je ljudskega pesništva držala oznaka *vulgar-no*, torej neprimerno za izobražene, višje družbene plasti. Pod vplivom romantičnega zanimanja za narodovo zgodovino in ustvarjalnost ter nekoliko poznejšega procesa nacionalizacije kulture s strani vzpenjajočega se meščanstva na prelomu 19. v 20. stoletje je ljudsko pesništvo dobilo svoje mesto v nacionalni literarni zgodovini. Vendar je še vedno postavljeno bodisi pred začetke pisane književnosti ali pa v tisto obdobje, ko je najbolj cvetelo. Zgodovinski pogled na ljudsko pesništvo in njegovo sprotno vključevanje v sočasne literarne tokove se literarni vedi kažeta kot nepraktična in težko izvedljiva [Terseglav 1987: 45]. Poleg tega literarna veda ljudskemu pesništvu rada odreka literarno-estetsko vrednost ter nekoliko zviška zre na njegove ustvarjalce in nosilce, ki so načeloma iz manj izobraženih

slojev prebivalstva. Kljub temu nekateri, predvsem strukturalistično usmerjeni raziskovalci niso ločevali med visoko in ljudsko umetnostjo. Roman Jakobson je v ljudskih pesmih našel celo najbolj hvaležen predmet za ponazoritev strukturalnih analiz literature, še prej pa je Vladimir Propp [1984] z analizo ruskih pravljic skušal poiskati njihovo splošno formalno strukturo, s čimer je postavil temelje poznejšemu odkrivanju univerzalne gramatike pripovedi pri Tzvetanu Todorovu in Rolandu Barthesu. Vseeno pa je ljudsko pesništvo za večino raziskovalcev literature še naprej ostajalo nekje na obrobju nacionalne literarne zgodovine, bolj tujek kot polnopravni člen.

A vendarle: ljudske pesmi predvsem zahodnih kultur so danes večinoma zbrane, zapisane in marsikod tudi primerno raziskane in ovrednotene. Tega pa ne moremo trditi za tisti del ljudskega pesništva, ki je predmet te razprave. Njegov status v literarni zgodovini je primerljiv s statusom t. i. primitivnih ljudstev v svetovni zgodovini. Govorimo seveda o arhaičnem pesništvu, čeprav se običajno, predvsem pa v anglosaškem govornem prostoru zanj uporablja – kot pri poimenovanju ljudstev, ki so njegovi nosilci – izraz *primitivno pesništvo*. Termin *primitivno* naj bi ločil *surove* oblike pesništva tehnično in politično manj razvitih afriških, azijskih, avstralskih in ameriških ljudstev od *civilizirane* ljudske poezije v Evropi. 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 pesništvo t. i. manj razvitih neevropskih ljudstev nosi nekatere posebne poteze, zaradi katerih je smiselno potegniti ločnico med njim in ljudskim pesništvom Evrope – vendar na ustrenejšem mestu. Kot najočitnejši razločevalni moment se nam kaže dejstvo, da arhaična ljudstva ne poznajo bipolarnosti med elitno in množično kulturo, kakor je to običajno v t. i. 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, od najnižjih do najvišjih plasti – kolikor je njihova družba sploh razplastena. Zategadelj znotraj same kulture ni delitve na visoko in vulgarno (oz. umetniško in ljudsko) poezijo; za sprejemnika je katerakoli sprejeta pesem edina možna poezija. Očitno je torej, da termin *ljudsko pesništvo*, ki je v evropskem prostoru nastajal v opoziciji do elitne poezije višjih plasti, nima enake opore v okvirih manj razplastenih neevropskih družb. V enačenju obeh pojmov bi lahko prepoznali sledi prikritega rasizma, saj vso ustvarjalnost nekega ljudstva obravnavamo enako kakor le del ustvarjalnosti nekega drugega ljudstva.

Vendar ni naš namen iskanje *differentie specificae* arhaičnega pesništva. Tovrstno opredeljevanje bi se po vsej verjetnosti izkazalo za Sizifovo delo, kajti arhaično pesništvo sodi med tiste fenomene, ki se trdovratno izmikajo znanstvenemu metodičnemu raziskovanju. Cecile Maurice Bowra, avtor dela *Primitive Song*, ugotavlja, da je historična metoda pri preučevanju arhaičnega pesništva neuporabna in vsakršna gotovost zaključkov vnaprej izključena; omejeni smo zgolj na ocenjevanje [Bowra 1963: 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 navsezadnje je treba poudariti še nekoliko paradoksnost dejstva, da je povprečnemu raziskovalcu gradivo dostopno le na podlagi preteklih zapisov, 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 podeljuje dostopnemu raziskovalnemu gradivu 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. Ta nespoznavna distanca do originalnega konteksta arhaične poezije sama po sebi usmerja k interpretativnemu pristopu.

FOLKLORISTIKA – NA LOVU ZA ODSOTNIMI POMENI

Ker naj bi arhaično pesništvo sodilo v širši okvir ljudskega pesništva, se načeloma raziskuje v območju folkloristike. Folkloristi radi poudarjajo, da gre pri ljudski pesmi za sintezo besedila, glasbe in včasih tudi plesa, ki je neločljiva od svoje funkcije v določenem družbenem okolju. Marko Terseglav v svojem delu *Ljudsko pesništvo* primerja obredno pesem sodobnega evropskega naroda in polinezijsko oz. papuansko obredno pesem ter zagovarja stališče, da med njima ni prave ločnice, saj obe izraščata iz magičnega izkustva oz. iz mita. Magični način mišljenja današnjega Evropejca pa naj bi bil strukturno enak magičnemu mišljenju Polinezijca oz. Papuanca. Poleg tega je v obeh primerih obredna pesem vpeta v *čvrst, tradicionalen, torej nepesniški okvir*, zunaj katerega ne more obstajati [Terseglav 1987: 34]. Po mnenju Bowre je arhaična pesem izšla iz magičnih ritualov, ki so vsebovali dramske elemente [1962: 41], ruski raziskovalec Putilov pa opozarja na sinkretično enotnost mita, obreda in pesmi ter njihovo organsko povezanost z delom [po Terseglav 1987: 34]. Zaradi takih in podobnih pojmovanj se folkloristika loteva obravnave ljudske (in arhaične) pesmi na način, ki bi ga literarna veda klasificirala kot pozitivističnega. Folklorist skuša začrtati podobo svojega predmeta v kar najširšem razponu, iz perspektive najrazličnejših disciplin:

Folklorist lahko iz ene pesmi razbere tako življenjski kontekst, v katerem je pesem nastala, zgodovinsko in družbeno ozorje, način razmišljanja, način ustvarjanja, vse elemente, ki določajo pesem kot umetniški organizem, njeno funkcijo v vsakdanjem in prazničnem življenju človeka, pravne usedline, psihološka in psioanalitična spoznanja, identiteto tako subjekta pesmi kot tistega, ki je pesem zložil, ter celotnega procesa potovanja pesmi skozi variantni proces sprememb. Spremlja lahko razvoj ljudske dubovne kulture, njeno spreminjanje in prilagajanje družbenim in zgodovinskim razmeram in ugotavlja vlogo ljudskega izročila tudi za današnji čas. [Golež Kaučič 2001: 118]

Od devetnajstih zgoraj omenjenih postavk se le dve nanašata na *stvar samo*, tj. na

pesem kot literarni tekst, kar nam priča o sorazmerno majhnem poudarku na razumevanju pesmi kot umetniškega besedila. V največji meri gre za historično rekonstrukcijo, ki ima za namen identifikacijo psiholoških in socioloških značilnosti družbenega okolja, v katerem je pesem nastala. Za folkloristiko je pesem izraz in odsev neke dobe in kulture in jo vrednoti zgolj kot sredstvo, s katerim se dokopljemo do opisa te kulture.

Takšen historični pristop k preučevanju arhaičnih pesmi zadene ob težavo, da manjka eden od členov, ki bi vzpostavil hermenevtični krog razumevanja. Ker ne poznamo okvirne celote zgodovinskega razvoja arhaičnih družb, ki bi nam omogočala razumevanje posamičnih delov tega razvoja (rekonstruiranih iz pesmi), tudi sama rekonstrukcija teh delov ne more omogočati niti razumevanja celote niti delov samih na sebi. Pri preučevanju evropskih ljudskih pesmi je krog razumevanja sklenjen, kar je še eden pomembnih razlikovalnih momentov arhaičnega pesništva in ljudskega pesništva evropskih narodov. Poleg tega zbujajo folkloristov zorni kot dodatne pomisleke s stališča Gadamerjeve zgodovine učinkovanja, saj se skuša nekako prilagoditi izvornemu zgodovinskemu horizontu literarnega dela; to onemogoča dialog, tj. poskus, da bi v tradiciji odkrili za nas pomembno in veljavno resnico.

Folkloristični pristop kot tak lahko opiše mnoge značilnosti arhaičnih pesmi in priskrbi informacije, za katere bi nas bolj fenomenološki pogled vsekakor prikrajšal. Vendar pesem s tem, ko jo tako trdno postavlja v družbeni kontekst, iztrga iz tistega območja, kjer je – kot nas uči fenomenološko orientirana recepcijska estetika – resnično mesto njenega prebivanja, tj. iz območja individualne izkušnje posameznika oz. njegovih psihičnih aktov konkretizacije.

ŽIVLJENJSKI SVET ARHAIČNE PESMI

1. ODDALJENOST KOMUNIKATIVNIH KODOV

Če na Velikonočnem otoku nekomu podarite suknjič, se lahko zgodi, da bo ves dan prepeval: *Jaz imam suknjič!* [Golob 1954: 5]. Zahodnemu okusu bi se taka pesem zagotovo zazdelala brez vsake vrednosti. Podobno bi Zahodnjak najbrž lahko dosegel literarno-estetski doživljaj ob inuitskih (eskimskih) pesmih, ki opevajo lepote arktičnih pejsažev ali severne jelene, ki se pasejo visoko v planinah, nikakor pa mu ne bi bile blizu pesmi, v katerih se lirski subjekt navdušuje nad loncem, polnim mesa ali vrele juhe iz krvi. *Da bi lahko razumel tudi pesmi take vrste, bi moral poznati hlad in bedo polarnih krajev ter vse tegobe življenja v večnem snegu, s katerimi se srečuje pisec take pesmi* [Golob 1954: 1954: 5–6]. Kajti arhaična pesem v sebi pogosto nosi izraze, ki so za domačina pomensko in čustveno neprimerno bolj nabiti kot za nekoga, ki živi v drugi kulturi – delno proizvajajo to razliko že sama narava arhaičnih jezikov. Beseda »tjulenk« za Inuita tako ni zgolj tjulenk v našem pomenu besede, temveč mu simbolizira fenomen, od katerega je življenjsko odvisen in ki zato v njem evocira celo paleto najrazličnejših predstav, misli, čustev, želja ... in navsezadnje tudi estetskih dražljajev.

Še močnejša je za Inuita beseda »led« – zanj poznajo številne izraze – , saj predstavlja mogočno naravno silo, ki mu je včasih naklonjena, drugič pa mu lahko vzame življenje. Zato oba, tjulnja in led, inuitski pesnik povsem samoumevno poosebi:

*Led je popokal
in krenil po morju,
da bi se igral z valovi,
prepeval tjulnjem
in se smejal barkam.* [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 namreč zanj središče kozmosa. Morda bi morali tjulnja prevajati z besedo, ki zavzema v naši kulturi sorodno strukturno mesto, npr. »kruh«. Toda iskanje takih ustreznic bi lahko sprožilo nešteto vprašljivih prevodov, kar bi bržkone povzročilo še večjo diskomunikacijo. Zato je bolje slediti izvirniku, seveda z zavestjo, da nam vrednosti posameznih besed in izrazov niso dostopne v vsej izvirni pomenski celovitosti. To dejstvo bi morali imeti ob branju arhaične poezije vseskozi pred očmi.

2. SINKRETIČNOST

Večina arhaične poezije je zgolj del kompleksnejše enote. Najpogosteje se ji pridružuje melodija, ki jo pojejo po prepoznavnih obrazcih, pogosto zelo preprostih, pa vendarle toliko pravilnih, da zaslužijo naziv *glasbeni*. Včasih se besedilu in melodiji pridruži ritem, ki ga ustvarjajo inštrumenti. Pigmejci, Grmičarji, severni Avstralci, Inuiti, Polinezijci idr. v različni meri in stopnji razvitosti uporabljajo glasbila na zrak ali strune in tolkala. Odsotnost glasbil je bilo opaziti le pri Tasmancih in prebivalcih Ognjene zemlje. Glasbeno-besedni del je pogosto pospremljen z nekim dejanjem oz. gibanjem telesa izvajalcev. A naj gre za plesne korake, ki se ponavljajo po pravilnih vzorcih, za improvizacijo, za spreminjanje mimike ali zgolj za običajno ploskanje z rokami, vse služi ilustriranju tistega, kar govore besede [Bowra 1962: 37–38].

Čeprav v primeru arhaičnih pesmi besede, glasba in gibanje sestavljajo celoto, lahko vsak del, posebej pa besedilo, obravnavamo tudi posamič, kakor je to že ustaljena praksa pri obravnavah npr. grških zborovskih pesmi ali trubadurske lirike.

3. USTVARJALCI

Pesniški talent je pri večini arhaičnih ljudstev zelo cenjen in »lastniku« prinaša ugled in spoštovanje. Maori z Nove Zelandije so ponosni na svoje pesnike, četudi ti pripadajo nižjemu sloju. Pri Inuitih so pesniki največkrat t. i. *angakoki*, nekakšni šamani, ki imajo sposobnosti, da padejo v trans, zato so duhovni vodje v skupnosti. Na Karolinških otokih prirejajo vsaki dve

leti velike svečanosti, na katerih pesniki predstavijo občinstvu svoje nove pesmi, medtem ko jih poslušalci ocenjujejo. Pri ljudstvu Basuto se učenci v šoli učijo pesniti in iz tega tudi opravljajo izpite. Na področju današnjega Senegala in Gambije pa srečamo griote, dedni pesniški razred. To so plačani pesniki, ki svoje umotvore prodajajo najboljšemu ponudniku, zato pa kot socialni sloj nimajo ravno največjega ugleda. Delijo se na dve različni skupini z ločenimi funkcijami. Prva skupina spominja na evropske trubadurje: improvizirajo pesmi, so dobri govorniki, se udinjajo gospodarju in hvalijo njegove vrline. Druga skupina je bliže srednjeveškim dvornim norcem. Vsak pomembnejši poglavar ima v svojem spremstvu po nekaj tovrstnih griotov, da ga zabavajo s svojo jezikovno večino [Golob 1954: 7–8].

Pogosti so pesniški dvoboji. Po navadi pesnik v takem srečanju hvali in zagovarja določeno stvar, človeka ali načelo ter skuša obenem osramotiti nasprotnikov izbor. Znana je afriška »Pesem o vodi in palmi«, v kateri eden od pesnikov hvali vodo, drugi pa palme. Oboje moramo seveda razumeti kot dvoje nasprotnih principov njihove kozmologije. Na Grenlandiji pesnika toliko časa ponavljata vsak svojo sramotilno pesem o nasprotniku, dokler ju že vsi ne znajo pamet. Tisti, ki se prvi utruji, je poraženec [Golob 1954: 9].

Čeprav na splošno velja, da je obstanek ustne pesmi odvisen od sprejema v širši skupnosti, torej prilagojen splošnemu okusu, so tudi tu pogoste izjeme. V pesmih afriškega ljudstva Gala in pri Somalcih je veliko osebnih poudarkov in subjektivnosti, saj niso namenjene celemu ljudstvu, temveč zgolj pesniku samemu in njegovim ožjim prijateljem. Večina jih zato zavrača, saj jih ne razume. Pesem pogosto velja tudi za osebno lastnino, ki je ne sme »uporabljati« nihče drug. Tako radikalno izpeljano avtorsko pravico najdemo pri ljudstvih Ju in Togo v Afriki, v Melaneziji, Severni Ameriki ... Seveda takšno pesem »lastnik« lahko posodi ali proda pravemu ponudniku [Golob 1954: 10].

4. USTVARJALNI PROCES

Ustvarjalni proces arhaičnega pesnika naj bi, po razširjenem mnenju, v primerjavi z modernimi pesniki bolj zaznamoval trenuten navdih, ki omogoča, da pesem nastane na mah kot odziv na neki vtis ali dogodek. Takih pesmi je resda veliko, toda veliko je tudi primerov skrbne in natančne obdelave gradiva. Znan je npr. dolgo in premišljeno skladanje pesmi pri domačinih z Gilbertovega otoka v južnem Pacifiku. Tamkajšnji pesnik preživi več dni *v krčih porajanja nove pesmi*. Potrebuje dolge ure samote, tišine in razmišljanja, včasih pa tudi pomoč prijateljev [Finnegan 1980: 17]. Bowra navaja pesem inuitskega pesnika, ki ubeseduje prav takšno poetiko:

*Teško je
v naglici zložiti skupaj
karkoli vrednega za ubo.
Okorna pesem
mi morda uspe. [Bowra 1962: 45]*

Kljub takim pogledom se večina pesnikov raje izreka za bolj navdihnjen način ustvarjanja – nemalokrat najbrž zato, da bi si pridobili večji ugled. Karakirgiški pesnik takole opisuje svojo nadarjenost: *Božanstvo je vsadilo pesniški dar v moje srce. Besede mi polaga na jezik, tako da mi jib ni treba iskati. Svojih pesmi se nisem učil. Vse izvirajo iz moje duše* [Finnegan 1980: 17].

Pri Inuitih *angakoki* (šamani) niso najboljši pesniki kar po naključju. Njihova nadpovprečna zmožnost obvladovanja besed najbrž izvira iz tega, da so vedno znova prisiljeni ustvarjati sveže magične formule (te so praviloma sestavljene iz nenavadnih besednih kombinacij), kajti stare hitro izgubljajo moč [Freuchen 1960: 277]. Pesniški navdih in pesniški jezik sta zanje že ozaveščena pojma, kot dokazuje izjava pesnika Kiliméja: *Vse pesmi se rodijo v človeku, ko se nabaja v 'veliki divjini'. Ne da bi vedeli, kako se to zgodi, pridejo z dihom besede in toni, ki niso navaden govor* [Freuchen 1960: 279]. Besedna zveza *velika divjina* nekako ustreza našemu konceptu osredotočanja oz. koncentracije. Inuitska beseda za *napolniti pljuča z zrakom* ima dvojni pomen in bi jo lahko prevedli tudi z izrazom *osredotočati se v upanju na inspiracijo* [Freuchen 1960: 279], zato Kilimé zatrjuje, da besede privrejo na dan z dihom. A kljub temu včasih niso najboljše, o čemer govori pesem Inuita Pluvaqa:

<i>Lepo je,</i>	<i>Lepo je iti v lov,</i>
<i>ko sestavljam</i>	<i>toda redkokdaj</i>
<i>koščke pesmi,</i>	<i>zasijem kakor plamen</i>
<i>toda pogosto</i>	<i>sredi leda.</i> [Bowra 1962: 46]
<i>to storim slabo.</i>	

Pesnik tu potegne vzporednico med pesnjenjem in lovom, saj je zanj oboje mešanica ambicije in frustracije. Dobra pesem je velik, izjemen dosežek, primerljiv z največjim lovskim uspehom, tj. dogodkom, ki ti prinese najvišjo čast v družbi.

Pesnjenje je za arhaičnega človeka po vsem sodeč zavesten proces, s katerim se skuša dokopati do pravih besed za izražanje najrazličnejših občutkov ali psihičnih stanj in je v ta namen pripravljen vanj vložiti precejšen duševni napor. In treba je posebej poudariti, da je pesništvo malokje tako množično cenjeno kot prav v arhaičnih družbah.

5. ZVRSTI

Preučevalci in izdajatelji ljudskih pesmi so se izogibali natančnim zvrstnim opredelitvam, še posebej delitvi na liriko in epiko. Ljudsko pesništvo je namreč v zvrsteh gibkejša in bolj prilagojena etničnemu elementu, hkrati pa močnejše odvisno od zunajliterarnih prvin, npr. šeg, miselnosti itn. Terseglav [1987: 61–100] se kljub temu odloči za osnovno delitev na epiko in liriko, ki jima doda še epsko-lirsko vrsto pesmi. Pri epiki gre po njegovem za pesmi, ki se naslanjajo na resnične zgodovinske dogodke, mitologijo in kult prednikov. V epsko-lirsko pesništvo uvršča balado in romanco. Ljudsko liriko razdeli na ljubezenske, obredne, verske, družinske, delovne pesmi idr. Ob tem dodaja, da zaradi obilice gradiva, ki sodi v ljudsko liriko, ni mogoče podrobno obdelati vseh njenih vej [ibid.: 87].

Delitev na liriko in epiko je pri arhaični poeziji neustrezna, saj je narativna pesem tu zelo redka; njeno vlogo izpolnjujejo druge literarne zvrsti, predvsem miti in teksti z dramskimi značilnostmi. Po poročanju Bowre [1962: 60] včasih tudi prozni teksti delno prevzamejo verzne oblike, a zgolj zato, da poudarijo določeno mesto v pripovedi oz. da pritegnejo večjo pozornost. Zato je treba take »pesmi« obravnavati v okviru ljudskega pripovedništva. Velika večina arhaične poezije je potemtakem bliže našemu pojmu lirike. Etimološki izvir besede (*lyra*, glasbilo na strune) nas opozarja, da so lirične tiste pesmi, ki se pejejo ob spremljavi inštrumenta. Antični kriterij arhaična poezija vsekakor izpolnjuje, prav tako pa tudi sodobnejšega: v njej namreč prevladujejo – z izrazjem Janka Kosa – idejno-racionalne in afektivno-emozivne 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. Nadalje se arhaična poezija v glavnem ujema s Kosovo definicijo lirike tudi v postavkah, da podobe stvarnega sveta služijo lirskemu subjektu le kot prisposode za doživljanje lastnega jaza, čas njegovega govora pa je skoraj vedno sedanost.

Če je evropsko ljudsko pesem torej še smiselno razdeliti na liriko in epiko, to pri arhaični poeziji potemtakem ni mogoče, saj se velika večina približuje našemu pojmu lirike. Tipologije, ki bi na literarno-teoretični način razvrstila arhaično poezijo, zaenkrat ne poznamo. Razlog tiči tudi v tezi, da *arhaične poezije ni mogoče uvrstiti v območje besedne umetnosti s tistim pomenom, ki ga ima ta pojem danes*, saj naj bi se njeno bistvo ne skladalo z nam znano literarno-umetnostno strukturo [Kos 1996: 46].

Če obravnavamo vso pesniško produkcijo arhaičnih ljudstev, se arhaična poezija v največji meri giblje v okviru specifičnih družbeno-kulturnih determinant in 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 zdravilstvu, lovu, poljedelstvu itn.; 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 viržije; da bi opisali mitološke junake; da bi vnesli radost v plemenske igre; in včasih, da bi preprosto izrazili svoje veselje in dubovitost. [Day 1964: 4–5]

Že iz tega naštevalnega opisa – ki pa še zdaleč ni popoln – je moč ugotoviti, da je arhaično poezijo najlažje klasificirati na vsebinski (motivno-tematski) ali funkcionalni ravni. Ker pa bi bilo motivno-tematsko razvrščanje pesmi zelo nepregledno, predvsem pa neskončno dolgo, medtem ko bi bilo klasificiranje samo glede na socialno funkcijo marsikje nepri-

merno oz. neustrezno, saj je ta porazdeljena v neenakomernih poudarkih ali pa je odsotna (kakšno socialno funkcijo bi npr. lahko evidentirali v opevanju naravnih lepot ali opisovanju osebnih domišljjskih vizij?), so najprimernejše klasifikacije arhaične poezije kombinacija motivno-tematskega in funkcijskega modela. Takšen primer klasifikacije ljudskega pesništva je pri nas podal že Karel Štrekelj, ki je v svoji zbirki *Slovenske narodne pesmi* razdelil pesmi na pripovedne, obredne, legendarne, otroške, ljubezenske itn. [gl. Štrekelj 1895–1923].

Na podoben način so pesmi v slovenski izdaji arhaične poezije [Bohanec 1968: 65] razdeljene na šest tematsko-funcijskih skupin: obredno-običajske, lovske in bojne, ljubezenske, otroške, žalostinke in poveličevalne ter pesmi iz vsakdanjega življenja. Delitev je empirična in relativna, tj. ne-teoretska, saj lahko dokaj poljubno dodajamo ali odvezemamo posamične tipe, vendar ustreza orisu, ki želi poudariti tesno povezanost pesmi samih in življenjskega konteksta njihovih nosilcev.

Bowra [1962: 62] je ponudil dvodelno razdelitev arhaične poezije na sakralne in posvetne pesmi, tj. na funkcijske, katerih namen je vplivati na poznani svet, in ne-funcijske, ki tega namena nimajo. Toda čeprav je ta razdelitev na prvi pogled teoretično smiselna,¹ pa je na primeru arhaičnega pesništva le relativno uporabna, saj je iz današnje perspektive v življenju arhaičnega človeka težko ali celo nemogoče natančno ločevati med sakralnim in posvetnim [prim. Telban 2000]. Poleg tega Bowra poudarja, da arhaične pesmi ne glede na namembnost izvirajo iz enakega ustvarjalnega zgiba oz. procesa. Zato je v praksi mnogo uporabnejše, če t. i. sakralne pesmi, tj. tiste z izrazito versko-obredno funkcijo, obravnavamo zgolj kot eno od tematsko-funcijskih skupin.

6. ZUNANJA FORMA

Terseglav šteje med splošne značilnosti zunanje forme ljudskih pesmi stalne obrazce, paralelizem, primero, antitezo, epiteton, stopnjevanje in personifikacijo. O paralelizmu in personifikaciji, ki sta najopaznejša in hkrati najbolj konstitutivna postopka zunanje forme arhaičnih pesmi, podaja tezo, da sta nastala kot posledica animističnega pogleda na svet oz. kot *projekcija človekovih občutij do narave* [Terseglav 1987: 48–59]. S paralelizmom ustvarjalec odkriva podobnost ali različnost pojavov, ki ju primerja. S pomočjo personifikacije pa se po Terseglavu ustvarja intimno razmerje med človekom in naravo [1987: 58].

Paralelizem se v arhaični poeziji najpogosteje pojavlja kot ponavljanje celih verzov ali delov verza. Ponavljanje lahko razumemo kot izraz duhovne koncentracije, s pomočjo katere dosežemo želeno, to pa kaže na magične izvire. To nam potrjuje tudi dejstvo, da so paralelizmi najpogostejši prav v obredno-magijskih pesmih. Ponavljanje kot tako pa zbuja

¹ Takšno razdelitev npr. zagovarja Roman Jakobson pri klasificiranju ruske književnosti. Po njem naj bi bila vsa pisana ruska književnost do 17. st. zgolj sakralne narave, medtem ko se je profana književnost, tj. tista, ki se ni ukvarjala z verskimi vsebinami, oblikovala zgolj v ustnem izročilu [Jakobson 1966: 33–35].

pri arhaičnih ljudstvih dodatne estetske učinke, saj se skozenj izraža ideja reda in zakonitosti kozmosa [Golob 1954: 6].

Ta pojav zasledimo npr. pri malajski »Pesmi Cenoï«. Gre za pesem malih in prijaznih mitoloških bitij, ki žive v cvetju, a če je dan lep, se spuste k ljudem in jih spravljajo v dobro voljo:

*A o va! Spuščamo se po soteski,
med zvoki flavte se spuščamo po soteski,
me deklíce iz Ple se spuščamo po soteski,
med zvoki flavte se spuščamo po soteski,
stopamo nad prepadi, spuščamo se po soteski,
me deklíce Cenoï se spuščamo po soteski,
mečemo puščice, spuščamo se po soteski,
z rokami jih lovimo, spuščamo se po soteski,*

med zvoki flavte se spuščamo po soteski. [Bohanec 1968: 17]

Ponavljajoči se del verzja ima magično vlogo, kakor da bi vseskozi usmerjal dobrohotna bitja, da ne bi zavila s poti in bi zagotovo prispela do ljudi. Obenem si lahko zamišljamo, da ponavljanje besedne zveze *spuščamo se po soteski* v izvajalcih pesmi evocira jasno obliko in smer sveta. Predvsem glagol *spuščati se* nakazuje, da želeno prihaja od zgoraj navzdol, njegova uporaba v prvi osebi pa nam izdaja identifikacijo lirskega subjekta z božanstvi, iz česar se da sklepati, da ljudje hrepenijo po simbiozi s svetom višjih sil, ki jim predstavlja obljubo sreče in veselja.

Na tem primeru vidimo, kako zunanja forma, predvsem paralelizem, ki najočitneje zbuja magične učinke, bistveno določa vsebino obredno-magijske oz. sakralne pesmi. Manj pa je ta zveza očitna pri drugih zvrsteh, ki so oblikovno manj prepoznavne in imajo manj paralelizmov, epitetonov in stalnih obrazcev. To je razumljivo, saj odsevajo bolj zasebne pesnikove vtise, čustva in misli ob delni ali popolni odsotnosti magijskih namenov. Oglejmo si primer:

*Vselej kadar pridem na rob vasi
in ugledam skalo
ali steblo v dalji
mislim:*

on je. Moj. [Bohanec 1968: 34]

Zgornji verzi, ki s preprosto podobo ubesedijo silovitost ljubezenskega hrepenjenja, zvenijo sodobneje. Pesnik (ali pesnica) dosega učinek s svobodnim verzom, katerega ritem narekuje njegovo notranje čustveno doživljanje.

Ponekod se je sicer razvila rima, predvsem pri nekaterih severnejših afriških ljudstvih, marsikod na območju Oceanije pa poznajo pravilen metrum in asonanco; toda to so bolj osamljeni pojavi, ki so se razvili pod vplivom sosednjih narodov [Golob 1954: 6]. Na splošno lahko rečemo, da v arhaičnih pesmih prevladuje svobodni verz – in v tem se spet bistveno razlikujejo od ljudskih pesmi evropskih narodov.

Zunanja forma arhaičnih pesmi je nedostopna analizi, če ne obvladamo njihovega jezika, saj so arhaični jeziki, katerih stavčna struktura 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], težko prevedljivi v evropske in so zato jezikovni prevodi pesmi po navadi precej svobodni. Dodaten problem se pojavi tedaj, ko se pesniški jezik loči od živega govora, kar je zelo pogost pojav (npr. na Marianskih otokih, Havajih, Fidžiju, v Severni Ameriki idr.). V takih primerih pesniški jezik praviloma ohranja starejše jezikovne značilnosti, ki so že zginile iz vsakdanjega govora [Golob 1954: 10]. Tudi sicer ustnost ter posledična hitra spremenljivost arhaičnih jezikov onemogočata »pravi« zapis, ki bi bil zunanjeformalno zares reprezentativen. Iz teh razlogov bi bila formalistična analiza pesniških tekstov, ki se v iskanju poetske funkcije osredotoča na fonetične in gramatične strukture jezika, neprimerna za analizo arhaičnih pesmi. Relativna odsotnost retoričnih figur, značilnih za evropsko ljudsko in umetno pesništvo, tovrstnemu metodološkemu pristopu onemogoča produktivnost. Pozornost arhaičnega človeka je, če jo primerjamo z evropsko, precej manj naravnana na jezikovno zgradbo besedila kot tako. Ali, kot to formulira Zvonimir Golob: *poudarek ni toliko v moči besed, kot v moči slike, ki so jo te besede ustvarile, torej v poetični konkretizaciji* [Golob 1954: 11]. Z besednjakom Jakobsonove strukturalistične metode je potemtakem v ospredju večine arhaične poezije kontekst, ne pa samo sporočilo, referencialna funkcija je torej pred poetsko. Zato je preučevanje vsebin vsekakor produktivnejše.

VSEBINE

Vsebinski izbor je namenjen orisu nekaterih značilnih tematik in motivov, ki se pojavljajo v arhaičnih pesmih. Sledili bomo tematsko-funkcijski razvrstitvi, kakršno je ponudil Franček Bohanec ob slovenski izdaji arhaične poezije.

Obredno-običajske pesmi so med najpogostejšimi. To so pesmi z religiozno-magičnimi vsebinami in imajo pomembno funkcijo v svoji skupnosti. Omenili smo že, da je jezikovna zgradba tega tipa pesmi po navadi bolj podvržena nekaterim zunanjeformalnim zakonitostim (paralelizem, stalni obrazci, stopnjevanje, epiteton ...) kakor pri drugih zvrsteh.

Ena najpogostejših tematik je bržkone zaklinjanje naravnih sil za ugodne vremenske pojave. Taka je »Čarovna pesem za dež«:

*Hi-ija naibo-o! Zemlja odmeva
od udarcev naših bobnov.
Zemlja bobni od udarcev
naših bobnov pousod okrog nas.
Zemlja grmi: v pljuskib lije dež.* [Bohanec 1968: 5]

V tej pesmi ni distance med željo, besedo in resničnostjo. Besedilo so ob izvedbi zagotovo spremljali udarci bobnov in pesnikova prva podoba je oprta na to zunajtekstno dogajanje. V drugi podobi pride do zamenjave glagola: namesto zmernega in realnega *odmevati* uvede pesnik krepkejšega in pretiranega – *bobneti*. Toda če je šlo ob prehodu s prve podobe na drugo le za kvantitativno stopnjevanje, se v poslednjem verzu poleg kvantitativnega dogodi še bistven kvalitativni premik: zemlja zdaj *grmi*, kar je ne samo najmočnejši od možnih zvočnih učinkov, ampak je hkrati znak prihajajočega dežja. In res, še v istem verzu doživi lirski subjekt uresničenje svoje želje. Tako je torej pesnik (ali izvajalec) z (besednim) stopnjevanjem slušnih vtisov dosegel jasno vizualizacijo svojega cilja. Slednjo izreče v hipertrofirani trdilni obliki (*v pljuskib lije dež*), da bi poudaril njen obstoj – kajti le od vztrajnosti pri osredotočanju na to predstavo in njenem zadrževanju je odvisna njena uresničljivost.

Podobno strukturirana zgradba in tematika se ponavljata še pri mnogih obredno-magijskih pesmih. Arhaični človek pa svoje želje ne naslavlja samo neposredno na naravne pojave, ampak nagovarja tudi premnoge posrednike – bogove, duhove ali prednike. Vsi takšni primeri so pravzaprav svojevrstne molitve, ki se zanašajo na magično moč besednih formul in njihovega ponavljanja. So kolektivna last, medij neke človeške skupnosti pri njeni komunikaciji s pojavi, ki jo transcendirajo. Po strukturi in vsebini so za sodobnega bralca morda najbolj oddaljen tip arhaične poezije.

Lovske in bojne pesmi tematizirajo osrednjo skrb arhaičnega človeka: preživetje sredi tekmujočih sil narave. Nihče ne more imeti problema preživetja bolj pred očmi kot prav arhaični človek, ki je zaradi lakote, lovskih nezgod ali nepričakovanega sovražnikovega napada zelo pogosto izpostavljen smrtni nevarnosti. Razumljivo je, da so mnoge tovrstne pesmi tesno povezane z obredno-običajskimi in vsebujejo magične težnje:

*Veliki sinji prostor nebesa,
vzemi me v svoje varstvo.
Spet sem na bojnem pobodu,
čisto sam.*

Bojevnikova pesem [Bohanec 1968: 24]

Pri lovskih pesmih je pogost motiv, ki izpoveduje ljubezen do lovskega plena. Ta motiv se najizraziteje pojavlja pri tistih arhaičnih ljudstvih, kjer je lov osnova ekonomije. Lovec skoraj vedno dojema žival kot razumno in sebi enako bitje, včasih tudi s pridihom humorja:

*Zagledal sem medveda – na plavajočem ledu
je bil podoben spodobnemu psičku,
ki mi veselo teče naproti.
Tako se mu je mudilo, da bi me pogoltnil,
da se je v jezi zavrtel kot vrtavka,
ko sem mu skočil v bok.*

*In šla sva se, kdo bo koga,
od jutra do pozne noči ...*

Pesem o srečanju z medvedom [Bohanec 1968: 23]

Za resničen uspeh v lovu in boju nista dovolj zgolj pogum in vzdržljivost. Mnogo bojnih in lovskih pesmi opeva voditelja, ki mu lahko zaradi njegove modrosti, izkušenosti in nezemeljske veličine brezmejno zaupajo:

*Brez njega smo izgubljeni,
kajti dejal je:
Sem ptica v zenici sonca.*

Ptica v zenici sonca (odlomek) [Bohanec 1968: 26]

Metafora v zadnjem verzu je zelo kompleksna. Človek je identificiran s ptico, postavljen v posebno zvezo s soncem, sonce pa dobi lastnost živega bitja – zmožnost vida. V tej povedi kakor da se je zgostila bistvena vsebina kozmologije ljudstva Ngere, ki povezuje skozi posebna, delikatna razmerja v nerazločljivo celoto živalsko, človeško in kozmično bitje. Preseneča pa, da lirski subjekt ne konstatira poslednje povedi avtonomno, kot lastno ugotovitev oz. trditev (npr. *On je ptica ...*), ampak jo navede kot nekaj, kar obstaja zgolj kot besedna izjava tistega, na kogar se nanaša (tj. poglavarja). In še več: vsa poglavarjeva avtoriteta očitno temelji na njegovih avtoreferencialnih besedah, kajti pleme se zgolj na njihovi podlagi brezpogojno zaveda, da je ob odsotnosti poglavarja izgubljeno. Moč besede je v tej pesmi dosegla skrajne meje, saj je postavljena v temelj obstoja nekega ljudstva kot njegov pogoj. In ta beseda je last poglavarja in poglavar sam je utemeljen v besedi. Iz te perspektive se zdi, da smo pri zahodnoafriškem ljudstvu Ngere (ki je bilo nekdanje ljudožersko) srečali zanimivo različico biblijskega Boga.

Ljubezenske pesmi imajo za razloček od prejšnjih dveh tipov veliko bolj individualen značaj, z več izvirne metaforike. Govorica zaljubljenih je pač nujno intimnejša od govornice lovcev ali zaklinjevalcev božanstev. Značilno za ljubezenske pesmi je tudi to, da se relativno pogosto pojavlja lirski subjekt ženskega spola.

Včasih nas v slikovitosti ljubezenskega hrepenenja spominjajo na hebrejsko »Visoko pesem«:

*Resnica je,
ljubim samo njega.
Njegovo srce je sladki sok,
ki kaplja s sladkornega drevesa.
Brat je bršljanu,
ki nemirno drhti v vetru.*

Ljubezenska [Golob 1954: 86]

Nasploh je prikaz silovitosti ljubezenskega hrepenenja najpogostejša tema arhaičnih ljubezenskih pesmi. Ta silovitost se lahko manifestira ob motivu ločenih, neuslišanih ali mrtvih ljubimcev. Posebej pogoste so takšne ljubezenske pesmi pri Indijancih:

*Ti veš: kadar začutim, da od nekod pribajas
in te ne vidim,
so moje male oči kot jezera,
moje male noge nestrpne.*

Pesem hrepenenja (odlomek) [Bohanec 1968: 33]

Tako kot pri modernem lahko tudi pri arhaičnem človeku ljubezen preide v sovraštvo in nasilje, eros in tanatos se tudi v njegovih konceptih ljubezni nerazdružljivo prepletata. Kljub temu pa v večini ljubezenskih pesmi prevladujejo nežna čustva hrepenenja in občudovanja kreposti ali lepote – četudi lastne:

<i>Gledam se v vodi.</i>	<i>Moj obraz je okrogel in bel</i>
<i>Vem, da sem lepa.</i>	<i>kakor mesec,</i>
<i>Moj ljubi prebiva v drugi vasi.</i>	<i>lase imam dolge in mebke,</i>
<i>Kolikšna škoda, da ga ni tukaj.</i>	<i>kakor mah na skali.</i>
<i>Labko bi me videl, kako sem lepa.</i>	<i>Prosim te voda,</i>
<i>O, voda studenčna,</i>	<i>ne skali moje podobe.</i>
<i>vzemi s sabo mojo podobo,</i>	Ljubezenska pesem [Bohanec
<i>naj odplava s teboj do njegove vasi.</i>	1968: 33]

Tu gre za prikrito, a estetsko zelo učinkovito izraženo avtoerotiko. Lirski subjekt se v uvodnih verzih naslaja nad lastno lepoto, opazujoč svoj odsev v vodi. Zaželi si, da bi ga voda odnesla do fantove vasi, s čimer implicitno nakaže, da pojmuje lepoto kot odtujljiv del svojega jaza, nekaj, kar ona ima. Taka lepota, ki se lahko ohranja in kaže, ne da bi bilo dekle ob tem navzoče, je torej nekaj objektivnega in zato zlahka postane objekt njene želje. To se v pesmi izrazi v zadnji tretjini, neposredno zatem, ko si je dekle zaželelo, da bi podobo njene lepote voda odnesla k ljubimcu (kar je sicer povsem nerealna želja in potemtakem prikriva pravo željo). Če bi šlo za običajno ljubezensko hrepenenje, bi na tem mestu logično sledil zaključek ali pa preusmeritev pozornosti na ljubljeno osebo. Lirski subjekt pa kot da se za trenutek spozabi: zopet ga pritegne narava lastne lepote in ne more se upreti, da ne bi s kar dvema (pretiranima?) prispodobama še enkrat izrazil njenega občudovanja. Zato dobi zadnji verz, *Prosim te voda, ne skali moje podobe*, dvoumen pomen: še vedno se navezuje na prvotno izraženi namen, na prenos podobe njene lepote k ljubimcu, a hkrati prav zaradi omenjenega vmesnega pasusa o ponovnem občudovanju izzveni tudi zelo avtonomno, kot da je to predvsem absolutna želja lirskega subjekta sama na sebi, nepogojena z željo po ljubimcu. Gramatični in retorični pomen tvorita torej v tej pesmi zanimivo semantično aporijo, ki vzdržuje pomensko nedoločljivost besedila.

Otroške pesmi so tematsko blizu ljubezenskim, le da izpovedujejo ljubezen mater do otrok. V vsakdanjem življenju imajo največkrat funkcijo uspavanke, kar se kaže tudi v vsebinskih motivih. Mati otroka najraje pomirja, bodri ali pa poveljuje in mu pripisuje karseda pozitivne lastnosti odraslih:

*Ti, otrok očeta s krepkimi stegni,
kako boš nekoč krotil bike!
Ti, ki imaš krepak ud,
koliko močnih otrok boš ustvaril! ...*

Pesem matere dojenčku (odlomek) [Golob 1954: 66]

Toda včasih materina pesem nima druge funkcije, kakor da izpoveduje očaranost nad majhnim otrokom, tem zanj nedoumljivim čudežem. Tovrstna fascinacija kdaj pa kdaj prerase vse razumne meje in nas spravlja v začudenje:

*Tak si kakor lesena lopatka,
grda, ničvredna lesena lopatka,
lesena lopatka, ki bi jo človek obliznil,
lesena lopatka, ki bi jo človek pojedel.*

Uspavanka [Bohanec 1968: 37]

Otroške pesmi imajo preprosto miselno in jezikovno zgradbo, saj so prilagojene otroški mentaliteti. Tudi njihova funkcija je izrazito uporabna, vsaj kadar gre za uspavanke. Kljub temu njihova neposrednost in predvsem iskrenost čustva, ki stoji za njimi, s svojim estetskim učinkom nemalokrat presenetita tudi odraslega.

Žalostinke, šaljive in poveličevalne pesmi so naslednja skupina v Bohančevi razvrstitvi, ki je po svojem notranjem ustroju dokaj neenotna. Žalostinke so v prvi vrsti pesmi za umrlimi bližnjimi ali – povedano z drugimi besedami – tožba preživelih.

*Voda je po kapljah odpadla z drevesa,
iz luknje je prišla podgana.
Vidiš, to je očetov dom.
Naberite zelišč za pogreb,
nasujte jih po levi in desni strani.
Človek zdaj vidi nevidne stvari.*

Žalostinka (odlomek) [Bohanec 1968: 41]

Žalostinko pa lahko pesnik uporabi tudi iz drugih razlogov, npr. če ga doleti izgnanstvo oz. izguba domovine. Če pa umre pomemben in slaven poglavar, dobi žalostinka hkrati značaj poveličevalnih pesmi. Poveličevalne pesmi so lahko namenjene tudi živalim ali pa avtorju samemu – tedaj že lahko govorimo o samopoveličevalnih pesmih, ki se rade prepletajo s sramotilnimi, v katerih pesnik implicitno hvali samega sebe, s tem da eksplicitno sramoti koga drugega. Značilen zanje je prozaičen, vulgaren slog, ki spominja na obrekovanje:

*Že dolgo skrbno opazujem
svoje tovarišice, ki jih vidim tukaj.
Njihova usta so mišičasta
in njihov jezik je kot iz kosti.*

Ženska pesem (odlomek) [Bohanec 1968: 50]

Nasprotje žalostinkam in povečevalnim ter sramotilnim pesmim predstavljajo šaljive pesmi, saj izražajo iz občutja lahkotnosti in fascinacije nad majhnimi, neopaznimi stvarmi (npr. preobledenost, zaspanost, nerodnost itn.).

Pesmi iz vsakdanjega življenja. Bohanec v ta ciklus uvrsti pesmi, ki nam prikazujejo predstave in razmišljanja prirodnjakov o stvareh, ki jih obdajajo in se jim zde vredne opazovanja [Bohanec 1968: 69]. Dodali bi lahko, da so v tem razdelku našle svoj prostor pesmi, ki niso zadostile kriterijem prvih petih sklopov, saj jim le težka najdemo skupni imenovalec. Morda smemo reči, da so zanje, v primerjavi s prejšnjimi, značilnejše refleksija in individualne problematike.

Ob naslednji pesmi smo priča filozofskemu spraševanju, ki vsebinsko spominja na Platonove dialoge. Pesnik skuša razmejiti površinski, vidni ali čutni svet od nevidnega, duhovnega, pri čemer slednji pogojuje prvega oz. je njegov vzrok. Opazimo lahko nena- vadno naključje, da za oznako čutnega sveta tudi arhaični pesnik – enako kot Platon – uporabi metaforo sence:

<i>To, kar pljuska, so valovi,</i>	<i>Kar dežuje, je božanstvo,</i>
<i>kar jih žene, – kaj je to?</i>	<i>samo senca je oblak.</i>
<i>To kar pada, so solze,</i>	<i>To kar joče, je srce,</i>
<i>kaj je to, – kar jih rodi?</i>	<i>samo senca so solze.</i>

Pesem [Bohanec 1968: 52]

V mnogih pesmih lirski subjekt ni človek, ampak kakšno drugo bitje ali naravni pojav. Taka je npr. »Pesem trave«, ki nas nagovori z melanholičnimi toni, ki izrisujejo občutje eksistencialne stiske:

Ko bodo moje oči uzrle prerijo,
bom začutila poletje v pomladi.
Kdaj pa kdaj blodim okrog
žalostna nad seboj,
pobojena od vetra,
ki biti pod nebom.

[Bohanec 1968: 59]

Spodnja »Pesem o blisku« pa je zgled za množico drobnih pesniških utrinkov, ki zaradi svoje kratkosti pa tudi po motivu (impresija iz narave) in presenetljivi ter hkrati neulovljivi poetični poanti spominjajo na japonski haiku:

Včasih,
kadar me veter suče po nebu,
se strašno smilim samemu sebi.

[Bohanec 1968: 54]

V sklop pesmi iz vsakdanjega življenja sodijo neštete pesmi, ki ubesedujejo pesnikovo občutenje narave. Mnoge pri tem uvaja sinestezija, pri čemer se čutni vtisi med sabo

združujejo. Marsikdaj je doživljanje narave zelo kompleksno in verzi zvene presentljivo sodobno, kot npr. pri spodnji pesmi, ki govori o prihodu noči:

*Belo pubasto perje
se dviga
pod zabajajočim soncem
vzdolž neskončnega roba sveta.*

Pesem o zahajajočem soncu (odlomek) [Bohanec 1968: 59]

POTREBA PO ODPRTOSTI DO IZROČILA

Že iz te kratke vsebinske predstavitev je moč videti, da marsikatera arhaična pesem ne predstavlja tako oddaljenega izkustva, da ne bi omogočala estetskih doživljanjev sodobnemu bralcu. Vendar namen te razprave ni dokazovati estetskih kvalitete arhaične poezije, saj menimo, da le-te ne določajo pravega bistva umetniškega dela. Po Gadamerju privzemamo, da je umetnost predvsem specifičen modus spoznavanja lastnega življenjskega sveta, saj človeku omogoča, da se v njem orientira in poišče sebi lastne načine *biti-v-svetu*.

V poglavju o zvrsteh smo omenili, da Janko Kos v *Očrtu literarne teorije* arhaičnemu pesništvu odreja oznako *literarna umetnost*, kajti njegovo bistvo se naj ne bi skladalo z nam znano literarno-umetnostno strukturo. V nadaljevanju to utemelji z argumentom, da je bila *zveza prvotne poezije s sočasnimi religioznimi, socialnimi, moralnimi in proizvodnimi življenjem drugačna od povezav, kakršne so se izoblikovale med literaturo in življenjem v zgodovinskih, socialno in ideološko razčlenjenih družbah* [Kos 1996: 46]. To pomeni, da Kos predpostavlja, da le določeno, specifično strukturirano družbeno okolje omogoča vzpostavitev literarno-umetnostne strukture.

Temu stališču tukaj ne moremo pritrditi, še posebej zato ne, ker Kos ne ločuje med besedno ustvarjalnostjo prazgodovinskih ljudi in pesništvom sodobnih arhaičnih družb [prim. Kos 1996]. Potrebno je namreč poudariti, da pri arhaičnih družbah ne gre za »otročka« ljudstva brez zgodovine, za nekakšne »praljudi« ali žive fosile, ampak za ljudstva, ki svoje zgodovine pač niso zapisala, imajo pa za sabo enako dolg družbeni razvoj kakor t. i. visoko razvite družbe. O slednjem nam priča tudi razmišljanje Lévi-Straussa:

V glavnem ... imajo vse človeške družbe za seboj preteklost, ki je približno enako dolga. Če rečemo, da so nekatere družbe etape v razvoju nekaterih drugih družb, potem moramo reči še to, da se v prvih ni dogajalo nič – ali zelo malo –, medtem ko se je v drugih nekaj dogajalo. In res radi govorimo o »nezgodovinskih« ljudstvih ... Ta eliptični obrazec pomeni samo, da je njihova zgodovina neznanina in da bo ostala neznanina, ne pa, da ne obstaja. V deset, celo sto tisoč letih so tudi tam živeli ljudje, ki so ljubili, sovražili, trpeli, izumljali, se bojevali. Otroških ljudstev ni; vsa ljudstva so odrasla, celo tista, ki niso pisala dnevnikov o svojem otroštvu in svojem odrasčanju.
[Lévi-Strauss 1993: 22–23]

Dandanes ni mogoče načrtovati jasne ločnice med t. i. primitivnimi in modernimi

družbami [gl. Šterk 1998]. Jasnó pa je, da je vsak družbeni razvoj, ki se je skoz tisočletja uspešno prilagajal na svoje specifično naravno okolje, da je neka družbena skupina v njem preživela, moral biti zelo kompleksen. O kompleksnosti družbenih, religiozno-mitoloških, moralnih in ekonomskih institucij arhaičnih ljudstev danes po nešteti pričevanjih in znanstvenih raziskovanjih antropologov nikakor ni več moč dvomiti. Omejiti pojem literature na zgolj določeno družbeno specifiko pa je po svoje zelo vprašljivo, saj tudi med kanoniziranimi književnostmi različnih narodov in kultur težko opredelimo tisto značilno in vsem skupno povezavo med literaturo in družbenim okoljem, ki bi omogočala vzpostavitev *nam znane literarno-umetnostne strukture*. Razločki na osi literatura–družba so npr. med Sumerci, starimi Egipčani, Kitajci, srednjeveško Evropo ali sodobnim globaliziranim svetom nedvomno zelo veliki.

Zato predlagamo, da se literatura arhaičnih ljudstev ne zavrže kar *a priori* na podlagi socioloških ali kulturnozgodovinskih argumentov, ampak da se skušamo s sodobnimi hermenevtičnimi prijemi dokopati do njenih morebitnih literarnoumetniških potencialov. V tretjem tisočletju navsezadnje težko govorimo o neki objektivni umetnostni strukturi kot indikatorju umetniških del; najbrž je duhu časa ustreznejše, če t. i. pojem umetniškosti relativiziramo in reduciramo svojo pozornost na učinkovanje na sprejemnika. Šele s tem literaturi priznamo kot bistveno tisto značilnost, ki jo empirično izkusi prav vsak bralec (in ki jo poudarjata recepcijska estetika in estetika učinkovanja): da je stik človeka z literarnim delom intimen dogodek, ki vpliva na njegovo realno eksistenco in jo bistveno zaznamuje. Teža, vsebina in smer tega vpliva bi morale postati pomemben dejavnik pri vrednotenju literarnih del.

V tem smislu in v skladu z Gadamerjevo držo odprtosti do izročila bi si morali v literarnem raziskovanju prizadevati, da presežemo kulturne razlike in prisluhnemo tudi na videz skrajno oddaljenim človeškim izkušnjam. Kajti kjerkoli je človek pustil za sabo sledove svoje jezikovne ustvarjalnosti, diha iz njihovega bistva isti usodnostni nemir, skupna dediščina človeštva. Slednjo razsežnost je med drugimi v arhaični poeziji odkrival tudi eden najvidnejših pesnikov slovenske poveljne lirike, Dane Zajc, ki je v svoja besedila vpeljal nemalo motivov, simbolov in obrazcev po zgledu arhaičnih pesmi [prim. Kos 2001: 352]. Posamične odmeve arhaičnega pesništva bi lahko odkrivali tudi pri Tomažu Šalamunu, Gregorju Strniši in Svetlani Makarovič. Predvsem arhaični svobodni verz in manj stroga, razvezana notranja forma pesmi sta v marsikaterem pogledu vplivala na modernizem, saj omogočata pristnejše izražanje polzavestnih fluidnih asociacij. Takšni vplivi kažejo na to, da je arhaična poezija lahko neposredno vplivna ali vsaj inspirativna tudi za sodobnejše literarne tokove in potemtakem ne more biti zares oddaljena izkušnja pravi literarni umetnosti.

Dodatno pa problematika arhaičnega pesništva odpira veliko novih možnosti za ponovno obravnavo vprašanj o izviri literarne umetnosti, njegovih pogojih in spodbudah ter o njeni vlogi v realnem življenju posameznika in družbe. Na tej točki pa v razpravo nujno vstopijo že tudi filozofski, antropološki, sociološki idr. diskurzi.

LITERATURA

Bohanec, Franček

1968 (ur.) *Sredi zemlje stojim*. Ljubljana, Mladinska knjiga.

1968a Spremna beseda. V: Bohanec, F. (ur.) *Sredi zemlje stojim*. Ljubljana, Mladinska knjiga: 61–69.

Bowra, Maurice

1962 *The Primitive Song*. London, Mentor book.

Day, Grove

1964 *The Sky Clears. Poetry of the American Indians*. Lincoln, University of Nebraska.

Dolar, Darko

1999 *Hermenevtika in literarna veda*. Ljubljana, DZS.

2001 Gadamer, filozofska hermenevtika in znanosti. V: Gadamer, H.-G. 2001: 443-468.

Dudley, Edward

1972 (ur.) *The Wild Man within*. London, University of Pittsburgh Press.

Finnegan, Ruth

1980 Nepisana literatura. V: *Ljudstva sveta 4*. Ljubljana, Mladinska knjiga: 14–17.

Freuchen, Peter

1960 *Peter Freuchen's Book of the Eskimos*. New York.

Gadamer, Hans-Georg

2001 *Resnica in metoda*. Ljubljana, Literarno-umetniško društvo Literatura (*Zbirka Labirinti*).

Golež Kaučič, Marjetka

2001 Med tradicijo in inovacijo ali položaj folkloristike v sodobni znanosti. *Glasnik SED* 31 (1–2): 116–120.

Golob, Zvonimir

1954 (ur.) *Amuleti*. Beograd, Nolit.

1954a Pjesme »primitivnih« naroda. V: Golob, Z. (ur.) 1954: 5–16.

Jakobson, Roman

1966 *Lingvistika i poetika*. Beograd, Nolit.

Jauß, Hans Robert

1998 *Estetsko izkustvo in literarna hermenevtika*. Ljubljana, Literarno-umetniško društvo Literatura (*Zbirka Labirinti*).

Kos, Janko

1993 *Lirika*. Ljubljana, DZS.

1996 *Očrt literarne teorije*. Ljubljana, DZS.

2001 *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana, Mladinska knjiga.

Lévi-Strauss, Claude

1978 *Divlja misao*. Beograd, Nolit.

1994 *Rasa in zgodovina & Totemizem danes*. Ljubljana, Studia humanitatis.

Petković, Zoran in Mihajlo Ristić

1990 (ur.) *Vakan'tanka me čuje. Pjesme i priče severnoameričkih Indijanaca*. Beograd, Novo slovo.

Propp, Vladimir

1984 (1928) *Morfologija pravljice*. V: Skaza, Aleksander (ur.), *Ruski formalisti*. Ljubljana, Mladinska knjiga: 400–405.

Škerlj, Božo

1962 *Ljudstva brez kovin*. Ljubljana, DZS.

Šterk, Karmen

1988 *O težavah z mano*. Ljubljana, Študentska založba.

Telban, Borut

2001 *Andaypa*. Maribor, Založba Obzorja.

Terseglav, Marko

1987 *Ljudsko pesništvo*. Ljubljana, DZS.

Virk, Tomo

1998 Hans Robert Jauß in recepcijska estetika. V: Jauß, H. R. 1998: 531–538.

1999 *Moderne metode literarne vede*. Ljubljana, Filozofska fakulteta.

A FORGOTTEN TRADITION. AN OUTLINE OF ARCHAIC POETRY

Since the birth of writing, literature and especially poetry have developed within two different traditions as regards their medium of existence: written and oral. The former is to be found within the framework of literary canon, i.e. aesthetic selection from world poetry. But the latter, usually known as folk poetry, has been seldom allowed to enter literary canon, because of some essential characteristics (prevailing social functions, sincretic unity with music and/or dancing, lack of self-conscious literary tradition) and also because of its supposed vulgarity (its bearers were considered only lower, uneducated classes). Orality entails that there is difficult to distinguish authorship from reception, because there exist almost only variants, while original poems and their authors are usually unknown. Another consequences of orality are the facts, that folk poetry is much more subject to social censorship and to absolute oblivion than written poetry. Archaic poetry share characteristics mentioned above with folk poetry, therefore it has been studied alongside with oral poetry of the European nations. But there must be put out a very important distinction. Researchers who deal with archaic poetry should be aware of the fact that oral poetry represents the entire literary production of archaic nations and not only a part of it as it is the case with the oral poetry of European nations. There exists no bipolarity between elite and mass culture in archaic communities, all members of community belong to the same cosmology and know only one literary tradition. This tradition evades scientific methodological approach; researchers are limited only to estimating. The main reasons are a dispersion of material (which is in a continuous process of rising and dying) all over the world, in so many different cultures, and a relative inaccessibility of archaic languages. For these reasons the folkloristic approach which is mainly based on the historical reconstruction of the original cultural context of archaic poetry would have a lot of troubles. On my opinion this approach displays too little interest in a poem as a work of art. From the point of Gadamer's Wirkungsgeschichte, in so doing, it hinders an equal

dialogue as an attempt to discover in this tradition, which contains, to stress it again, the whole literary production of so many world cultures, an important and valid truth for our time.

When reading and interpreting archaic poetry, the variety of communicative codes should be taken into account. Archaic poem often comprise expressions that are uncomparable to those in European languages. But one can with no serious consequences ignore the sincretic union of a text, melody, music and movement, dealing with each aspect separately, as it is already established by study of Greek chorus songs or troubadour poems. 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. According to today's standards, most poems could be classified as lyrics; narrative poems are rare because their functions are rather carried out by myths. In classifying archaic poetry according to literary types a combination of motive-thematic and functional model (ritual poems, hunting and fighting poems, love poems, mourning poems, child's poems and poems of everyday occurrence) should be adopted. This classification is empirical and relative, i.e. non-theoretical, one can rather arbitrary add or take off any particular type. External form of archaic poems is characterized by parallelism, personification, epitheton, fixed patterns, but also by the absence of rhyme and metrum. The absence of rhyme is another important distinction between archaic and European folk poetry. The majority of contents of archaic poetry is based on a specific social context, performing thus a specific social function. There are also cases in which the social function cannot be defined, emphasizing thus poem's individual. Such poems may sound very modern when using free verse and loosed inner form. In this view we could notice some echoes of archaic poetry even in Slovenian post-war decades (Dane Zajc, Gregor Strniša, Svetlana Makarovič, Tomaž Šalamun). In order to obtain a more adequate evaluation of archaic poetry, scholars should focus more on the effectual potential of archaic poetry. They should investigate in which ways these poems affected recipients (original and today's), trying to define unique ways of being-in-the-world which they present.

Andrej Ferkolj
Dolenje Kronovo 22, 8220 Šmarješke Toplice
andrej.ferkolj@zalozba-goga.si
