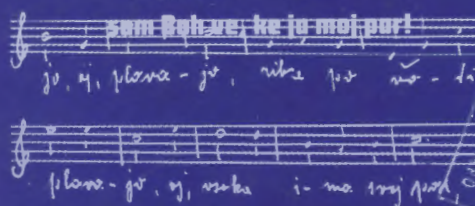


Ribe pa murji pvavoja,

pa vsaka ima svoj par;

Jast sem pa jna revna stvar,



MARJETKA GOLEŽ KAUČIČ

LJUDSKO IN UMETNO –
 DVA OBRAZA USTVARJALNOSTI



Dr. Marjetka Galež Kaučič (r. 1959 v Ljubljani) je sodelavka in predstojnica Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU. Študirala je slavistiko in primerjalno književnost, z magisterijem (1989) in doktoratom (1994) na Filozofski fakulteti v Ljubljani pa je segla na širše področje folkloristike, ki predstavlja jedro njenega raziskovalnega dela še danes. Raziskuje podoba človeka v ljudski pesmi, vloga ženske v posameznih vrsteh ljudske pesmi, razmerje med ljudsko in umetno poezijo, vloga in pomen ljudske pesmi v sodobni slovenski poeziji in njena izrazita muzikalnost; živali v ljudski pesmi, fenomen ponoradele pesmi, poustvarjanje ljudske pesmi, posebej pa jo zanima tudi ljudska balada. Ukvarja se tudi s teoretičnimi vidiki folklorističnega in literarnovednega preučevanja ljudskega pesemskega izročila. Objavila je vrsto člankov in razprav doma in v tujini in je ena izmed urednikov obsežnega korpusa z naslovom *Slovenske ljudske pesmi* (od tretje knjige naprej). Uredila je zbornik razprav *Ljudske balade med izročilom in sodobnostjo/ Ballads between Tradition and Modern Times* (1998). Od leta 2002 je podpredsednica posebne mednarodne skupine za raziskovanje balad (Kommission für Volksdichtung – KfV) v okviru Société Internationale d'Ethnologie et de Folklore (S.I.E. F.).

FOLKLORISTIKA



ZALOŽBA
Z R C

Zbirka **FOLKLORISTIKA**
Urednica zbirke Marija Klobčar

Marjetka Golež Kaučič *Ljudsko in umetno - dva obraza ustvarjalnosti*

© 2003, Založba ZRC, ZRC SAZU

Jezikovni pregled Alenka Kobler in Nuša Mastnak
Prevod povzetka Donald Reindl (Amidas)

Izdal Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU
Za izdajatelja Marjetka Golež Kaučič

Založila Založba ZRC, ZRC SAZU
Za založnika Oto Luthar
Glavni urednik Vojslav Likar

Oblikovanje Milojka Žalik Huzjan
Prelom Brane Vidmar

Tisk Present d. o. o.

Izid knjige je finančno podprlo Ministrstvo za šolstvo, znanost in šport RS.

Digitalna verzija (pdf) je pod pogoji licence CC BY-NC-ND 4.0 prosto dostopna:
<https://doi.org/10.3986/9616500198>

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

398(497.4):821.163.6.09
821.163.6.09:398(497.4)

GOLEŽ Kaučič, Marjetka

Ljudsko in umetno : dva obraza ustvarjalnosti / Marjetka Golež Kaučič; [prevod povzetka Donald Reindl]. - Ljubljana : Založba ZRC, ZRC SAZU, 2003. - (Zbirka Folkloristika)

ISBN 961-6500-19-8

126725888

MARJETKA GOLEŽ KAUČIČ

*Ljudsko in umetno -
dva obraza ustvarjalnosti*

LJUBLJANA 2003

*Knjigo posvečam pokojnemu očetu, mami,
ki moje delovanje še vedno dobrohotno spremlja,
in možu Borisu,
ki je moj aktivni sopotnik na poteh ustvarjalnosti.*

VSEBINA

<i>Predgovor</i>	9
UVOD	13
I. LJUDSKO IN UMETNO	21
Ravnine ljudskega in umetnega	23
Proces oblikovanja, življenja, klasifikacija, žanri	28
Tradicija, inovacija, spomin, nacionalno	34
II. SISTEMI TVORNEGA IN TRPNEGA STIKANJA LJUDSKEGA Z UMETNIM	37
Umetno odkrije ljudsko, ljudsko prehaja v umetno	41
Umetno prehaja v ljudsko	46
Od trpnega k tvornemu	50
Tok tvornega sožitja in opozicij med tradicijo in inovacijo	57
III. PONARODELA PESEM - OD PESNIKA DO LJUDSKEGA PEVCA	69
Začetki ponarodevanja	70
Utemeljitev ponarodevanja	71
Značilnosti ponarodevanja	76
Primeri ponarodevanja	77
IV. LJUDSKO IN UMETNO V MEDBESEDILNIH NIZIH	99
Medbesedilnost v ljudskih pesmih	103
Medbesedilnost med ljudsko predlogo in umetno stvaritvijo	106
Krepki medbesedilni nizi	107
1. Mrtvec pride po ljubico ali slovenska Lenora	107
2. Ženski arhetipni medbesedilni niz Lepa Vida	115
3. Moški arhetipni medbesedilni niz Kralj Matjaž	125
4. Zeleni Jurij	129
Šibki medbesedilni nizi	134
1. Medbesedilni Pegam in Lambergar	134
2. Medbesedilnost v nizu Riba Faronika	138
3. Medbesedilno-muzikalni elementi v Godcu pred peklom	142
4. Galjot na galeji medbesedilnosti	145

V.	SLOVENSKA LJUDSKA PESEM IN SODOBNA SLOVENSKA POEZIJA: RAZMERJA, ODNOSNICE, MUZIKALNOST	149
	Časovno obdobje in ustvarjalci	151
	Sodobnost osupla nad ljudskim: od Zajca do Vogla	156
	Ljudsko se vrašča v sodobno: od Vincetiča do Oswalda	166
	Izbrani seznam ljudskih odnosnic v sodobni slovenski poeziji	176
VI.	SLOVENSKA LJUDSKA PESEM IN NJENI ODSEVI V POEZIJI SVETLANE MAKAROVIČ	187
	Oblika 1 => oblika 2	189
	Mitologija 1, šege 1, verovanja 1 => Mitologija 2, šege 2, verovanja 2	192
	Motiv 1, tema 1, ideja 1 => Motiv 2, tema 2, ideja 2	196
VII.	GREGOR STRNIŠA, VENO TAUFER IN LJUDSKA PESEM	203
	Orfeja v labirintu ljudskega	203
	Tauferjeva uročena predmetnost, Strniševa vesoljnost	207
	Taufer: raztrgaj in zlepi; Strniša: združi in spremeni	211
	Ljudsko je izbrano in v pesmi zapeljano	225
VIII.	VLOGA LJUDSKE PESMI V PROZNEM IZROČILU NA PRIMERU ROMANA JOŽETA SNOJA FUGA V KRIŽU	229
	Lirsko, parodično, vojna in narod	230
	Romaneskná fuga	232
	Tipi in vloge ljudskih odnosnic	234
	Celostna montaža ljudskega in sodobnega	239
	SINTEZE	243
	PRIPIS	246
	PRILOGA	247
	BIBLIOGRAFIJA	307
	FOLK AND LITERARY - TWO FACES OF CREATIVITY - Summary	324

PREDGOVOR

Ob razmišljanju o naslovu te knjige mi je prišlo na misel, da svet gledam in se v njem vidim vedno »na dvoje«, vedno v dveh vzporednih ali pa celo razcepljenih krakih. Delujem in se obenem opazujem, vedno pa primerjam oba pola med seboj. Zato nikoli ne vidim fenomena enoznačno, vedno ga gledam vsaj v primerjavi z drugim ali ga razdelim na dvoje in ga nato zlepim. Zato tudi nikoli nisem ljudske pesmi raziskovala samo kot samostojni fenomen, ampak vedno v primerjavi z literaturo, življenjem, obredi, sodobnostjo ali še čim drugim. Zato je moj komparativni vid vedno razčlenjeval dvoje struktur, jih povezoval, se introspektivno usedal najprej na ljudski in nato na literarni stol, se presedal in iskal tisto, kar bi dva različna tokova povežalo med seboj v razkošno znanstveno sedalo. Leseni, z ljudsko domišljijo in izročilom izrezljani stol sem povezala z naslanjačem literarnega duha s skupnim pregrinjalom ustvarjalnosti in tako je sedaj pred vami knjiga, ki razčlenjuje, primerja, povezuje in razvezuje ljudsko in umetno pesem na Slovenskem v času, prostoru in kozmosu. V poglavjih sem raziskovala umetnost in iz nje izbrskala znanost.

Knjiga je nastajala postopoma. Najprej se je odkrivala v spoznanjih doktorske disertacije, nato v posameznih člankih, objavljenih v nekaterih znanstvenih revijah doma in po svetu, prav na koncu pa je dozorela v celovit sad. Dozorelost sadu pa ni samo moja zasluga, za njegovo krepko in gosto vsebino se moram zahvaliti vsem tistim, ki so delo posredno ali neposredno opazovali in dodajali tiste žarke spoznanja, ki so ga nato utrdili v svojem zorenju. Najprej se moram zahvaliti raziskovalki ljudske pesmi dr. Zmagi Kumer, ki je bila mentorica moje disertacije in mi je znala približati ljudsko pesem v vsej njeni raznolikosti in lepoti ter me je naučila zavedanja o njeni izjemni vrednosti. V področje literature, v svet sodobne slovenske literature me je uvedel akad. prof. dr. Boris Paternu, ki me je znanstvenokritično usmerjal v njena prostranstva. Posebna zahvala gre izr. prof. dr. Marku Juvanu, znanstvenemu kolegu, ki je prvi na Slovenskem utrl pot teoriji intertekstualnosti, eni izmed najpomembnejših teoretskih podlag te monografije, in bil tudi njen recenzent, ter doc. dr. Ingrid Slavec Gradišnik, ki je bila njena druga recenzentka. Prav lepa hvala tudi Mirku Ramovšu pri iskanju ustreznega fotografskega gradiva in Gregorju Strletu za računalniško pomoč pri preglednicah in skeniranju fotografskega in drugega ilustrativnega gradiva. Najlepše se zahvaljujem Dragu Samcu, ki me je zalagal s knjigami, ki jih je bilo večinoma težko dobiti, prav tako hvala Anji Serec, ki mi je bila v veliko pomoč pri vnosu besedil za prilogo in pri urejanju bibliografije. Hvala tudi Založbi ZRC SAZU za njeno pripravljenost izdati to delo in Ministrstvu za šolstvo znanost in šport, ki je monografijo finančno podprlo.

Toda brez pomoči moje družine ne bi bilo, zato iskrena hvala mami in Borisu, da sta mi potrpežljivo stala ob strani, me spodbujala in mi odvzela veliko vsakdanjih bremen. In ker me je vseskozi navdihovalo poetično sporočilo Strniševe poezije, da človek

P R E D G O V O R

ni krona sveta, ne morem mimo svojih pasjih prijateljev, ki sta mi z radostnim pričakovanjem na pragu mojega doma preganjala utrujenost.

Avtorica

Ljubljana, junij 2003

Včasih, samo za hip vemó,
da je vse že prej bilo.
Včasih vemó, samo za hip,
da živimo, kar še ni.

Vse, kar je bilo nekoč.
Vse, kar kdaj morda še bo,
je seme v rožicah oči,
ki gledajo sedanje dni.

Gregor Strniša, SVET

NAROBE SVET

ljudska

Š 7763, iz Matene pri Igu

Sonca sija, dežeh gre.
Sonca sija, dežeh gre, malnar mele brez vode,
dekla skače brez metle, perica p'are brez vode.

NAROBE SVET

Veno Taufer

Sonca sije, pa dež gr'e
Malnar m'ele brez vod'e,
Pet'álen skače brez nog'e,
Dejkla skače brez met'l'e,
Perica p'are brez vod'e.

Kovač tavče brez rok'e,
Konjič t'áče brez nog'e,
Žaba ma dobre zob'e,
Povš ma pa trdie rog'e.

brez rok brez nog
obrnjen brez srca obrača
brez dobrih zob
sonce sije pa dež gre

Zamislimo si to misel v njeni najstrašnejši obliki: bivanje, kakršno je, brez smisla in cilja, vedno neizogibno vračajoče se, brez finala v nič: »večno vračanje«. Friedrich Nietzsche

Voz gre naprej, čeprav kolesa stalno delajo kroge. A. J. Toynbee

UVOD

Ljudsko in umetno sta dva ustvarjalna tokova, ki sta se venomer prepletala, se razhajala in prežemala. Opazujemo ju lahko v različnih umetnostnih tokovih, zvrsteh in žanrih. Prvine ljudskega v umetnem lahko najdemo v slovenski likovni, glasbeni in gledališki umetnosti, najpogostejše odnosnice pa so v literarnem ustvarjanju. Analizirali jih bomo na slovenskem gradivu, čeprav je veliko stikanja ljudskega z umetnim tudi v evropski in svetovni literaturi. Folklorja je prav gotovo tisti temeljni in izvirni ustvarjalni tok, ki je s svojo kanonsko razsežnostjo oplajal najrazličnejša vrhunska dela svetovne literature. »Skoraj vsak pisatelj se je v svojih delih vsaj v opisih ljudi, njihovih šeg, navad in verovanj dotaknil nekaterih aspektov folklore. Joyce in Shakespeare sta uporabila ljudske balade v svojih delih in našla lepoto v njih. Coleridge in Auden (med mnogimi drugimi) sta posnemala balade v njihovi formi znotraj svojih poezij in odkrila posebno vrednost ljudske oblikovne podobe.« Tako meni v svoji knjigi *Folklore and Literature: Rival Siblings* ameriški folklorist in literarni teoretik Bruce A. Rosenberg. (Rosenberg 1991: 271–272.)

Knjiga je posvečena folklori, ki se stika z literarnim ustvarjanjem, in literarnemu ustvarjanju, ki se stika s folkloro. V svojem jedru se osredotoča na sodobno slovensko poezijo. Ekskurz v prozo je samo primer poetičnega spajanja proznega z ljudskim, ki pa bo morda tema naslednje monografije.

Že leta 1980 je Paternu v svojem članku Folklorizacija literature in literarizacija folklore zapisal: »Mislim, da slovenska poezija daje mnogo odličnega gradiva, ki priča, da je bil skozi celotno njeno zgodovino literarno najbolj tvoren tak stik z ljudskim pesništvo, ki je zmožogel analogijo in opozicijo hkrati.« Nadalje meni, da bi se dalo »skozi celotno slovstveno preteklost empirično odkrivati uspešnejše primere v literarni aktualizaciji folklore, najti najbolj odprta, najbolj živa, najbolj 'einsteinska' mesta njunega spajanja«. (Paternu 1980: 80.)

Prav to je predmet te knjige, poiskati ta stičišča, te vozle ljudskega in umetnega v literarnih delih skozi preteklost, ki so najbolj prepoznavna in najuspešnejša, s posebnim poudarkom na sodobnosti, hkrati pa opozarjati na različne poti nastajanja, razvoja in spreminjanja folklore in literature.

V vseh obdobjih slovenske literarne zgodovine obstajajo močna, čeprav raznovrstna dotikališča z ljudsko pesmijo. Od klasicizma prek romantike in realizma ter moderne pa do postmodernizma prihaja v različnih fazah do tesnega spajanja s folklorno poetiko na najrazličnejše načine. Gre za tipološki pojav, opazovan sinhrono in diahrono.

V vseh zgodovinskih obdobjih slovenske literature in kulture gre za dva različna tokova formalnovsebinskih interakcij med ljudskim in umetnim. Vse do pozne romantike prevladuje posnemovalni (trpni) tip približevanja ljudskemu: tesno vsebinsko in formalno približevanje ljudski poetiki. V naslednjih literarnozgodovinskih obdobjih se načini

približevanja ali oddaljevanja ljudskemu zgostijo na (tvorno) »uporabo« posameznih sestavin in izrazito transformacijo z dodajanjem novih pomenov in idejnih struktur.

Vse do sodobne poezije in tudi proze je pojav razmerja med ljudskim in umetnim časovno zelo mešan, pri nekaterih je močnejša povezava med obema poetikama v začetni fazi ustvarjanja kot nezavedno stikanje (npr. Murn), pri drugih v sklepni fazi kot zavestno odmikanje in nezavedno približevanje (Prešeren). Le pri Jenku lahko z gotovostjo trdimo, da je bil v celotnem pesniškem ustvarjanju enakomerno povezan z ljudsko pesmijo na trpni in tvorni način.

V sodobni poeziji pa se jasno pokaže, da je pri vseh ustvarjalcih, ki jih obravnavamo, v začetku njihovega ustvarjanja izrazito inovativno obdobje, iskanje snovi in samostojnega pesniškega jezika. V trenutku, ko si posamezni ustvarjalci izdelajo svoj ustvarjalni način, najdejo lasten pesniški izraz, ki pa jih ne zadovolji do popolnosti, si nato poiščejo ustvarjalne vire prav v vsebini in formi ljudske pesmi. Takrat se povezava s tradicijo in ljudskim izročilom zares začne. To ni sklepna faza njihovega ustvarjanja, temveč sklepna faza nekega literarnega stila (modernizma), ki pripelje do posega v preteklost, saj se do skrajnosti izčrpajo vsi ustvarjalni mehanizmi omenjenega stila, tako da pride do duhovne izpraznitve in vrnitve k še neodkritim prostorom tradicionalnega in arhaičnega.

Sodobna slovenska poezija, ki jo bomo zamejili z letnico 1958 in odprto letnico 2000 (do leta 1990 je bilo več povezav ljudskega z umetnim kot po tem letu, vendar pa je prav teh zadnjih deset let 20. stoletja prineslo nekaj izjemno zanimivih dotikov ljudskega z umetnim), prinaša zanimiv obrat: razmerje enakosti, podobnosti in trpno-tvorne skladnosti pri srečevanju ljudskega z umetnim se obrne v kontrastno in opozicijsko sožitje z iskanjem »starih« form in vsebin, ki bi, v zmesi z novimi formalnimi in idejnimi strukturami sodobne poezije, lahko osvetlile estetska, eksistencialna, esencialna, etična in etnična vprašanja sodobnih pesnikov.

Ustvarjalci sodobne slovenske poezije so se utrudili v iskanju inovacij in se vračajo k tradiciji, »prvotnemu« in stalnemu.

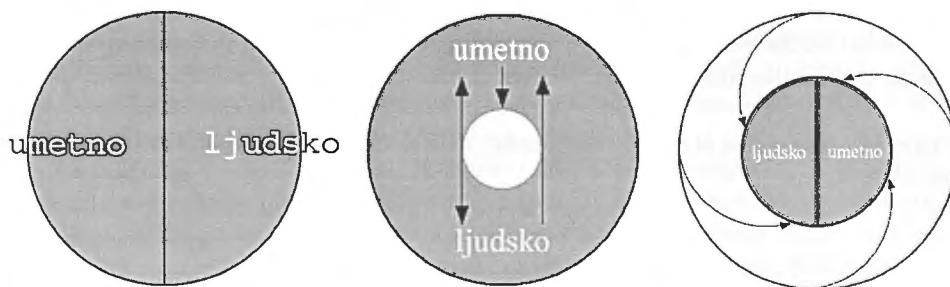
Za ljudsko pesem je značilna kontinuiteta nastajanja v vseh zgodovinskih obdobjih, ne glede na spreminjanje literarnih stilov, duhovnozgodovinskih in družbenih razmer. Ljudska pesem ni monolitna struktura, temveč rezultat ustvarjalnega akta, ki ima znotraj svoje lastne poetike tudi nekatere značilne stilne in žanrske premike. Nenehno oplaja umetno pesem, za katero pa je značilna kontinuiteta sprememb v različnih literarnih slogih.

Ljudska pesem in umetna poezija sta bili v zgodovini njunih raziskovanj dve ločeni kategoriji, poetiki, čeprav imata obe za temelj ustvarjalni akt. Opazovani sta bili z različnega vrednostnega stališča. Oba fenomena so raziskovali ločeno in le redko v njunem raznovrstnem odnosu (razmerju), ki bi celoviteje prikazal njune razlike, podobnosti, prepletanja in razhajanja in ju tako v diahronem in sinhronem obzorju celostno predstavil. Poudarjali so vrednost umetnega proti ljudskemu ali pa ljudsko postavljali kot predstopnjo umetnega. Kompleksna predstavitev bi terjala poznavanje tako literarnih kot folklorističnih metod in raziskovalnih postopkov, vendar je še danes tako, da literarni zgodovinar uporablja le literarnovedne postopke tudi pri raziskovanju folklore, folklorist pa večinoma folkloristične tudi pri spoju umetnega z ljudskim.¹ V zadnjem času pa je vsaj v angleško govorečem

¹ Paternu je že leta 1980 menil takole: »Toda kljub temeljno različnim glediščem obeh ved (literarne in

območju prišlo do izjemno velikega zanimanja za ljudsko ustvarjanje (predvsem znano pod oznako oral history). Raziskovanje je zastavljeno interdisciplinarno, tako kot je interdisciplinarno tudi samo področje.² Raziskovalne metode so bile v preteklih raziskavah večinoma vzete iz ene same znanstvene vede, kot npr. iz literarne vede, folkloristike, etnologije ali sociologije in muzikologije idr. V tej knjigi pa naj bi bilo pokazano, da naj bi ljudsko ne bilo opazovano samo kot samostojen pojav, temveč z vso njegovo metodologijo in znanjem o njem povezano z literarnimi študijami. Folklorja in literatura sta t. i. stični disciplini.

Da smo prišli do končnih spoznanj, smo se odločili za metodo, ki ni metodološki uvid ene same znanstvene discipline, temveč zmes različnih metod več znanstvenih disciplin, ki se iz gibajoče krožnice, zaobjemajoče témo, v različnih aspektih usmerjajo v jedro. Aspekti so torej raznovrstni in se tudi zaradi gibanja krožnice v različnih časovnih obdobjih raziskave puščično usmerjajo proti njenemu središču. Ob vzporednem sevanju se metode raziskovalne analize zarišejo v eno samo žarišče, ki omogoča pogled na kroglasto jedro teze: o najraznovrstnejših dotikališčih ljudskega in umetnega, z različnih zornih kotov. Dobimo različno osvetljeno okroglo skulpturo sprijetih spoznanj. Za to so bili uporabljeni elementi pozitivistične, hermenevtične, duhovnozgodovinske, strukturalistične, recepcijske, folkloristične ter intertekstualne teorije in še posamezna spoznanja sociologije, etnologije, etnomuzikologije, psihologije in literarne vede.



folkloristike, op. avt.) nobena ne more brez škode pristati na svojo samozadostnost in izolacijo, kadar se spusti v obravnavo teh mejnih pojavov (ljudskega v umetnem, op. avt.). Folklorist tu mora poznati temeljne opazovalne metode in orodja literarne vede, kot mora literarni zgodovinar poznati gledanje in raziskovalne postopke folkloristike. Samo tako se da videti obe strani pojava in razmejevati območja njegove pripadnosti.« (Paternu 1980: 80.)

² John Miles Foley predstavi težave pri raziskovanju (oral text – »ustno besedilo«) ljudske pesmi, saj ima vsak raziskovalec, ki prihaja iz neke vede, druge prioritete in drugačne metodološke načine raziskovanja glede na predmet raziskave. Večinoma se predmeta lotevajo parcialno, kar tudi prinese le delne rezultate. Združevanje vseh teh metod ali vsaj sodelovanje med znanstveniki sorodnih ved pa je morda ključ za dobro sintetično raziskavo. Navaja: »Kot primer: literarni zgodovinar želi ugotoviti, kako naj uredi ljudsko pesem ali iz ljudske pesmi izpeljano besedilo in ali zapis po 'estetskih' kriterijih sploh ustreza ljudskemu; lingvist raziskuje, kako ljudska pesem, ki je predstavljena v pogojih različnih izvedb in je multidualistična ter arhaizirana, vpliva na analizo načina jezikovnega izražanja; folklorist želi spoznati načine, kako obravnavati številne različice dane pesmi in kako dojeti njeno formalno in vsebinsko strukturo ...« (Foley 1986: 5.) Glej še njegovo najnovejšo knjigo *How to Read an Oral Poem*. Urbana and Chicago: University Illinois Press, 2002.

Téma monografije je bila opazovana z interdisciplinarno metodo (prim. R. Barthes: *De l'oeuvre au texte: Od umetniškega dela do teksta 1971, 1972*), ki združuje vse razpršene puščice raziskave v eno samo žarišče ali jedro – bistvo raziskave. Zakaj interdisciplinarna? Bruce Rosenberg je zapisal, da je monodisciplinarno znanje nekompletno, večinoma neadekvatno, kajti če si na sledi nekemu znanstvenemu spoznanju, pojdi tako daleč, kot te to spoznanje vodi. (Rosenberg 1991: 272.)

Celoten interdisciplinarni metodološki sklop bi moral zadovoljivo pokazati vse aspekte, ki nas v raziskavi zanimajo, in dati ustrezne odgovore na eno od temeljnih vprašanj, *zakaj, kdaj in kako* sodobni ustvarjalci iščejo odnosnice (motive, teme, stilne spodbude, idejne drobce, ritmične elemente ...) prav v ljudski pesmi in kako lahko organizem sodobne pesmi, ki vsebuje strnjene delce neke ljudske pesmi ter poleg njih ustvarjalčeve lastne ideje in pomene, s katerimi prežame »stari« motiv ali ga preobrazi, ostane sam v sebi imanenent, a postane tudi znova aktualen in izviren organizem.

Ta način raziskovanja naj bi pripeljal do ravnin ali izohips, kjer lahko z različnih zornih kotov opazujemo ljudsko in umetno, ljudsko v umetnem in umetno v ljudskem.

Žarišče, kamor usmerjamo vso pozornost, bo ugotovitev vseh temeljnih odnosov, stikališč in opozicij predvsem med slovensko ljudsko pesmijo in sodobno slovensko poezijo v delih treh ustvarjalcev slovenske poezije *Svetlane Makarovič, Vena Tauferja in Gregorja Strniše* ter ugotovitev, kakšni so krogi vračanja naših sodobnih ustvarjalcev k ljudskemu, tradicionalnemu in ob prepletanju z novimi modernimi postopki ustvarjanja in sodobnimi idejnimi strukturami utrjevanje nacionalnega. Prav tako so v center te knjige uvrščeni najpomembnejši medbesedilni aspekti in odnosnice med ljudskim in umetnim znotraj sodobne poezije in v medbesedilnih nizih.

“Staro brez modernega bi bilo ‘kamen spotike’, toda moderno brez starega je popolna in neozdravljiva norost.”

George Saintsbury: *History of Criticism*

Téma knjige z naslovom *Ljudsko in umetno – dva obraza ustvarjalnosti* ni izbrana naključno. Ostre ločnice med ljudskim in umetnim, ki so jih postavljale literarna zgodovina, teorija in folkloristika,³ so spodbujale k vprašanju, ki se je porodilo ob branju sodobne slovenske poezije, a tudi proze in dramatike: Kako to, da vedno znova in pogosto prepoznavamo različne prvine ljudske pesmi prav v tem obdobju, obdobju izjemne modernizacije jezika in eksperimentiranja z njim? Zato se je zdelo potrebno to ostro ločnico odstraniti in komparativno raziskati razmerje med ljudskim in umetnim, osredotočeno predvsem na sodobno poezijo. Prav zaradi spajanja folklorističnega pogleda na témo in literarnovednega osvetljevanja druge strani nismo samo identificirali in evidentirali pojavov, temveč smo jih tudi interpretirali, saj je prav interpretacija bistvena za razumevanje vloge ljudskih odno-

³ O tem izčrpno piše Bruce A. Rosenberg v svoji že omenjeni knjigi *Folklore and Literature: Rival Siblings*, ko pravi, da so se folkloristi in literarni teoretiki zaradi značaja raziskovanja literature in folklore razhajali, včasih ponovno povezali, pa spet ločili (str. 24). V sklepu knjige avtor ugotavlja, da so posamezni literarni teoretiki podcenjevali vrednost folklore, ter navaja primer nekega literarnega teoretika, ki je dejal, da je bolje biti povprečen raziskovalec Shakespearja kot izvrsten poznavalec ljudskega baladnega izročila.

snic v umetnem besedilu. Znameniti raziskovalec folklorne Alan Dundes v svojem članku *The Study of Folklore in Literature and Culture: Identification and Interpretation* poudarja: »Vendar je bila identifikacija, čeprav nujna, le prvi korak, predpogoj za interpretacijo. Če drži, da folkloristi prepogosto identificirajo brez nadaljnje interpretacije, medtem ko literarni kritiki in antropologi interpretirajo brez predhodne identifikacije folklorne, potem je očitno, da so potrebne spremembe. Ali bodo morali folkloristi svoje kolege bodisi literarne zgodovinarje ali antropologe izobraževati o metodah identifikacije folklorne ali pa se bodo sami morali soočiti z nekaterimi problemi interpretacije. Idealno bi bilo vključiti oba načina, tako da bi študij folklorne lahko postal več kot le serija delčkov sestavljanke ali heterogena 'mešanica začetkov brez koncev in koncev brez ustreznih začetkov'.« (Dundes 1989: 357.)

Poskušali smo spajati védenje o ljudskem pesemskem izročilu s posebnim poudarkom na kontekstu (obred, funkcija, šega, kulturna vpetost), saj je le tako mogoče relevantno interpretirati folkloro v literaturi⁴ z znanjem o literarnih tekstih in njihovi posebni analizi. Ali kot je poudarila Mary Ellen Brown, da lahko folkloristi veliko pridobimo ob branju literature (poleg užitka seveda), saj poleg folklornih prvin literatura velikokrat vsebuje živ in natančen opis folklorne in njenega konteksta. Brownova trdi, da »avtorji pogosto posedujejo občutljivost, ki presega sposobnosti raziskovalcev neke družbe, ter so tako zmožni jasno odkriti kompleksnost kulture«. (Brown 1976: 51.) Torej gledanje na témo ni bilo enostransko, temveč vsaj dvoplastno. Če so literarni teoretiki predvsem opazovali vnos folklorne v literaturo brez posebnega upoštevanja folklorističnega aspekta in védenja o posebnih značilnostih folklorne, pa smo v tej monografiji poskušali spojiti oboje. »Tako se lahko literarni zgodovinar brez zadostnega poznavanja folklorne zmoti v identifikaciji in posledično v interpretaciji – vendar enako velja tudi za antropologa, ki je seznanjen le z osnovnimi orodji te vede.« (Dundes 1989: 353.)

Če smo razmerje med ljudskim in umetnim v npr. sodobnem najprej videli v drobcih, posejanih po različnih zbirkah sodobnih ustvarjalcev, pa nas je prav posebno presenetila kar cela pesniška zbirka *Vena Tauferja z naslovom Pesmarica rabljenih besed* (1975), ki učinkuje kot zbirka ljudskih pesmi, kot pesniški odgovor na že znane zbirke ljudskih pesmi, kot so Štrekljeva⁵, Glonarjeva, *Slovenske ljudske pesmi I, II, III, IV*, zbirka *Slovenske ljudske*

⁴ »Posledico folkloristove obremenjenosti z identifikacijo lahko razumemo kot sterilno študijo folklorne same na sebi, in prav ta poudarek na tekstu in zanemarjanje konteksta je bistveni vzrok za nerazumevanje in odpor številnih literarnih kritikov in kulturnih antropologov. Teksti, ki jih folkloristi zbirajo na terenu, so zunaj njihovega kulturnega konteksta; folkloristi se zakopljejo v literarne vire in povzamejo osiromašene sezname motivov in pregovorov zunaj njihovega konteksta. Težava je v tem, da je za mnoge folkloriste identifikacija postala njihov končni cilj, in ne način, ki bi omogočal dokončanje interpretacije. Identifikacija je zgolj začetek, prvi korak. Folklorist, ki svojo analizo omeji le na identifikacijo, se zaustavi prav pred vzpostavitvijo bistvenih vprašanj o svojem gradivu.« (Dundes 1989: 351.) Dundes je svoje teoretične vidike osvetlil z analizo ljudske pripovedi v Ulikseu Jamesa Joycea, v katerem je poleg ljudskih pripovedi še vrsta folklornih prvin, otroške izštevank, ljudske pesmi (npr. znamenita angleška balada »The Jew's Daughter« – Child 155), otroške igre, besedni obrati, t. i. nesmisli idr., ob bok interpretaciji ljudskega v literarnem pa je še dal interpretacijo evropske – francoske pripovedi, najdene v ljudskem pripovednem izročilu Indijancev Severne Amerike.

⁵ Š je kratica za Slovenske narodne pesmi, ki jo uporabljamo tekstologi namesto SNP (glej vire in bibliografijo). Vse pesmi označene s to kratico (npr. Š 270) navajamo tako, kot so bile zapisane in objavljene v tej zbirki in jih ne redigiramo.

pesmi Koroške I, II, III Zmage Kumer idr. Toda to je bil le prvi vtis. V Tauferjevi zbirki je bil vzpostavljen medbesedilni odnos med ljudskim in umetnim na način, ki presega samo splošno oznako: motivi slovenske ljudske pesmi v Pesmarici rabljenih besed Vena Tauferja. Zato smo morali poiskati popolnoma drugačen pristop h gradivu; to smo storili s pomočjo interdisciplinarnih metode, ki je vključevala tudi novejšo teorijo intertekstualnosti. Ker pa se nismo želeli izgubiti v množici sodobnih ustvarjalcev, ki so se navezovali na ljudsko pesem, smo morali najprej narediti mrežo sodobnih ustvarjalcev (prav gotovo pa smo kakšnega nenamerno izpustili), pri katerih je šlo že za prej navedeno medbesedilnost, vendar epicenter raziskovanja usmeriti v dva, v poti ustvarjanja diametralno nasprotna si ustvarjalca, ki sodita prav v središče vsakršnih medbesedilnih odnosov med ljudskim in umetnim: Tauferja in Strnišo. Drugačna od obeh, čeprav se z obema tudi medbesedilno povezuje, pa je samosvoja, »samostna« pesnica Svetlana Makarovič, ki je folkloro na prav poseben način razvrščala po svetovih svoje poezije. Tudi njo smo vpletli v omrežje ljudskega in umetnega.

Intertekstualna navezava umetnega na ljudsko pesem v sodobni poeziji je dvojna: medbesedilna – skozi branje zbirk ljudskih pesmi (Štrekelj, Prek, SLP⁶) in intermedialna – skozi poslušanje ljudske pesmi v živem okolju, prek različnih medijev ali celo skozi spominsko optiko – *že slišano, že brano!*? Ta navezava je vidna diahrono kot posamezne časovne faze v literarnem razvoju in sinhrono kot razmerje med posebnima slojema v kulturi, literaturi in folklori.

Vendar bi jedro plavalo v praznini, če mu ne bi bila dodana trdna teoretska in analitična lupina. Lupina je znanstveni aparat, ki krepi trdno skorjo okrog jedra. Da bi ugotovili, kakšno je sploh razmerje med ljudskim in umetnim ter kako se poetiki razhajata ali približujeta, so v prvem poglavju teoretično nanizane ugotovljene razlike in podobnosti med ljudskim in umetnim v sinhronem smislu. V drugem poglavju smo opazovali trpnotvorna razmerja med ljudskim in umetnim skozi nekaj paradigem slovenske literature od razsvetljenstva do sodobnosti. Ob tem smo spremljali dva pojava:

- a) ljudsko v umetnem kot trpni posnemovalni postopek, kot pesniški ideal, trpno posnemanje z individualnimi niansami poetike umetne pesmi (po ljudsko – »narodna«, prepesnitve);
- b) ljudsko v umetnem kot tvorno posnemanje oziroma kot medbesedilni pojav, kjer gre za zavestni odnos do ljudskega, ko je recepcija usmerjena v ljudsko, nato ljudsko, najdeno v novih pesniških organizmih z novimi pomeni in sopomeni (aluzije in citati ter stilizacije ljudskega, motivi in teme ljudskega v umetni poeziji).

Osnovni pojmi medbesedilnosti,⁷ ki so uporabljeni v knjigi, so:

⁶ To je kratica za Slovenske ljudske pesmi. Pesmi s to kratico navajamo tako, da ob njej dodamo številko posamezne knjige, številko tipa in številko posamezne pesmi, npr. SLP I 60/5/1. (Glej vire in bibliografijo.)

⁷ Termin intertekstualnost se prvič pojavi v knjigi razprav bolgarske znanstvenice, delujoče v Franciji, Julie Kristeve: *Sémeiotikè: Recherches pour une sémanalyse* (Essais), Pariz 1969, ki na strani 146, v eseju *Le Mot, le dialogue et roman*, spregovori o intertekstualnosti. Po njenem je vsak tekst mozaik citatov in vsak tekst se bere vsaj na način dvojnosti ali dvoplastnosti. Seveda je to samo prelomnica, zamejena s terminom, drugače pa pravzaprav Kristeva svoje temelje naslanja na teorijo strukturalistov (Bahtin – pojem dialoga) ter Lacanovo psihoanalitično metodo. Med množico raziskovalcev, ki so se te teorije oprijeli kasneje, naj omenimo le nekatere, vsa njihova dela, od koder smo črpali posamezna spoznanja, pa so navedena v bibliografiji. To so npr. M. Beker, C. Grivel, J. Culler, M. Riffatere, P. H. Torop, G. Genette, R. Lachmann, M. Pfister, R. Kloefer idr. V knjigi uporabljamo medbesedilni pojmovnik Marka

1. intertekstualnost ali medbesedilnost, ki pomeni: razmerje med teksti; preplet tekstov; vpletenost enega teksta v drugem; vzajemno povezanost in odvisnost najmanj dveh besedil, postavljenih v razmerje; lastnost teksta, da vzpostavlja razmerje z drugim(i) tekstom(i) oziroma da se vanj vpleta drug tekst ali več tekstov; vzajemnost oziroma interakcijo med teksti; ali celo njihovimi pomenskimi konotacijami. (Juvan 2000: 11.) Intertekstualnost (Kristeva 1969) ali medbesedilnost⁸ (Pretnar) je torej lastnost besedil, ki nosijo v sebi elemente že obstoječih besedil in z njimi vzpostavljajo najrazličnejše odnose, te prvine pa imajo v novih besedilih tudi najrazličnejše vloge (prim. Juvan 1990a: 59–74);
2. medbesedilni niz: serija besedil, nastalih na podlagi teme, motiva ali enega besedila, ki je po navadi ključno besedilo, besedilo, ki se skozi več časovnih obdobij kontinuirano in v različnih zamahih kar naprej pojavlja in s svojo vsebino vpliva na pozneje nastala besedila;
3. medbesedilne odnosnice ali medbesedilne figure in zvrsti: citat (moto) (priklicati ali pozvati že znano in uporabljeno besedo ali besedilo v novo besedno in tudi pomensko okolje in s tem nakazati tistemu, ki bere, poslušča, na katerem ozadju in v katerem estetskem kontekstu naj spremlja njegovo delo), aluzija (način medbesedilnega referiranja, kjer pa ostaja skrita vsebina govornega segmenta zamolčana, ni neposredno imenovana ali opisana, vendar pa v besedilu neki izraz ali strukturni vzorec nanjo namiguje, sugerira njeno denotacijo in konotacijo), parafraza (sledenje besedam ob upoštevanju smisla izvirnika), imitacija (variiranje besed in smislov izvirnika ali posnemanje njegovih stilnih struktur), parodija v funkciji posmeha in kritike na račun predloge – uporabljena kot konstitutivni postopek v postmodernizmu, npr. pri Makarovičevi in Jesihu, in postopek montaže: modernistično združevanje različnih ravnin resničnosti ali raznorodnih besednih, miselnih in stavčnih odlomkov. (Juvan 2000: 25–49.)

V tem poglavju in tudi v vseh naslednjih smo poskušali doseči še sintezo obeh poetik z metodo medbesedilnosti, ki povezuje tekst A s tekstom B in vzpostavlja tudi obraten proces. Umetno in ljudsko v novem pesniškem organizmu prek inteksta vzpostavljata vsaj dvoplastnost nekega problema, zgodbe, motiva, ideje ter transparentno ali palimpsestno presevata globinsko strukturo ljudskega in umetnega.

V tretjem poglavju smo se ljudskega in umetnega lotili z opazovanjem iz optike umetnega, ki postane ljudsko, kot poseben pojav prehoda iz umetnega v ljudsko. Govorimo o ponarodelih pesmih. V četrtem poglavju (ki je središčno poglavje in s poglavjem o Tauferju in Strniši ter Makarovičevi predstavlja najpomembnejše torišče knjige) pa smo poskušali razložiti tudi zanimiv pojav medbesedilnih nizov, ki skozi literarnozgodovinska obdobja nastajajo in vsebujejo za svojo predlogo ljudske pesmi in najrazličnejše pologe (različnih ustvarjalcev in obdobij) in ki so nanizani na vrstico tradicije usmerjali recepcijo k ljudski pesmi, a hkrati ustvarjali raznobarvne vozle lastnih pesniških organizmov z enako (ljud-

Juvana, ki ga je na podlagi tujih teoretičnih referenc razvil prvi v Sloveniji. Najpogosteje uporabljamo njegovo delo *Intertekstualnost* (2000) in nekaj njegovih specifičnih razprav, ki so navedene v seznamu literature na koncu knjige. Seveda to ni edina referenca, na podlagi katere je medbesedilnost in celo intermedialnost razvijana, pač pa so prej navedena spoznanja kombinirana z lastnim pregledom tuje teoretične literature tega področja in razvijana v območju teorije in metodologije folkloristike.

⁸ Tone Pretnar je v slovensko literarno teorijo prvi uvedel izraz medbesedilnost.

sko) substanco. Posamezne teoretične aspekte smo razvrstili v prikaz različnih medbesedilnih nizov kot logičnega mostu k analizi odnosov med ljudskim in umetnim v sodobni slovenski poeziji. Posebno, peto poglavje je začrtalo mrežo literarnih ustvarjalcev sodobne poezije v njihovih pesniških metatekstnih izpeljavah tem, motivov, ritma, verzov, načina izražanja ... ter globlje ideološke, filozofske in estetske vzroke za njihovo črpanje odnosnic prav iz ljudske pesmi ter posebna razmerja med ljudskim in sodobnim z značilnimi odnosnicami in izrazito muzikalnostjo. Šesto poglavje smo posvetili Svetlani Makarovič. Predzadnje poglavje pa je zajelo že prej omenjeni vrh raziskave: Strnišo in Tauferja ter slovensko ljudsko pesem, v zadnjem, osmem poglavju pa smo poskusili analizirati vlogo ljudskih prvin v proznem izročilu na primeru romana Jožeta Snoja *Fuga v križu*, kot morda kasnejšem logičnem nadaljevanju teme ljudsko in umetno, a tokrat v prozi.

Teoretična polovica lupine okoli jedra je bila oblikovana, druga polovica pa je zajela sinteze spoznanj, pripis, prilogo, ki je vzporejala prototekste z metateksti, besedila dveh medbesedilnih nizov in bibliografijo.

Vse raziskovalno delo ob tej temi pa je navdihnila in nato vseskozi spremljala filozofska misel o *“večnem vračanju enakega, a nikoli istega”*, ki je pripisana Nietzscheju in je usmerjala vsa spoznanja tudi v prostore, ki ne veljajo več za znanstvene: v intuicijo in kozmične prostore asociacij. Ali še drugače: dojemanje svetov poezije in ljudskega pesništva ni bilo samo intuitivno tavanje, ampak je postalo predrta megla znanstvenih spoznanj. Zdi se, da bi vse znanstvene metode brez intuicije in asociacij ne zadoščale, in ker raziskujemo umetniška dela, naj bo dovoljeno, da se tudi s tem razmišljanjem pridružimo medbesedilnemu nizu večnega ustvarjalnega procesa.

I. LJUDSKO IN UMETNO

Pri raziskovanju ljudskega in umetnega so pomembne naslednje prvine: njuna presečišča, njuno povezovanje in razhajanje, iskanje jeder, povezovalnih in razdelitvenih elementov (nekaj Barthesovih prvin), ugotavljanje, ali sta si nasprotna v temeljih ali pa se v temeljih povežeta; kakšen je njun odnos. Prav gotovo pa je, da sta to dve samostojni poetiki, ki ju lahko opazujemo v njunih temeljnih razmerjih: skladnosti, podobnosti in nasprotnosti, ne glede na to, ali se posvetimo razmerjem v poeziji, prozi ali dramatik.

TABELA 1

LJUDSKO	UMETNO
petje	beseda
ustno	pisno
variantnost	statičnost
dvomedialnost	enomedialnost
način jezikovnega izražanja	način avtorskega pisanja
kontinuiteta nastajanja ne glede na čas in stil	kontinuiteta nastajanja glede na literarni stil
funkcija	estetika
proces oblikovanja glede na kolektivne zahteve	proces ustvarjanja glede na individualne impulze
teme, vsebine, ideje A	teme, vsebine, ideje A b c

Po mnenju večine raziskovalcev ljudske pesmi (Vodušek, Kumer, Terseglav, Merhar) je ljudska pesem večinoma spontana in improvizatorična dejavnost, za katero sta značilna ustni slog in variantnost, njena produkcija in reprodukcija sta si zelo blizu, od umetne se razlikuje po načinu življenja, melodiji in načinu jezikovnega ustvarjanja. V zgodovini raziskovanj ljudske pesmi se je že zgodaj oblikovalo spoznanje o dveh različnih ustvarjalnih fenomenih: ljudski in umetni pesmi. John Meier je v svoji publikaciji *Kunstlieder im Volksmund* objavil trditev, da je ljudska pesem večni in neprestani plagiat, nove sestavine in oblike izražanja pa ustvarja le umetna poezija. Iz tega je izšla tako imenovana recepcijska teorija o nastajanju ljudske pesmi, v nasprotju s produkcijsko (Josef Pommer), ki ljudstvu priznava samostojno ustvarjalnost. Enako sta menila poljski raziskovalec J. V. Pulikowski in nemški Erich Seemann, ki je začel vrednotiti tudi ljudsko ustvarjalnost drugih narodov in ne samo nemškega. Posebne razlike med ljudskim in umetnim pesništvo je menda prvi ugotovil leta 1907 angleški zbiralec in raziskovalec ljudskih pesmi Cecil Sharp z mislijo, da obstaja »pravo nasprotje med ljudsko in umetno pesmijo kot nasprotje med pesmijo, ki je proizvod spontane in intuitivne uporabe nešolanih sposobnosti, in ono, ki nastane z zavestno in namensko uporabo sposobnosti, posebej gojene in razvijane za ta namen«. (Citirano po Vodušku 1980/81: 55.)

Iz posebnega komparativnega razmerja med ljudsko in umetno pesmijo bomo izluščili nekaj sintetičnih spoznanj o njihovih temeljnih razlikah, ki so ustvarile dve različni poetiki. Zanimalo pa nas bo predvsem njuno posebno razmerje, ki se ustvari tisti trenutek, ko se meja med obema poetikama ukine ali postane vsaj bolj fluidna ter se dva različna ustvarjalna tokova med sabo kontrastno prepleteta.

Ljudska pesem je živ organizem, ki v nasprotju z umetno pesmijo ni nekaj, kar je v surovem stanju, primerno samo za neuke množice in v odnosu do umetnega pesništva na nižjem nivoju. Za nas ni zanimiva estetika enega proti drugemu, temveč njuno razmerje v prepletu obeh, v posebnem intertekstualno-muzikalnem odnosu, kjer se bodo pokazale ravnine besed, zvoka in smisla, da se bo videlo, kje se združujeta in kje se razhajata. Zato nam teorija intertekstualnosti v sklopu z drugimi omogoča videti dvosmernost (sovpilvanje) med posamezno ljudsko in umetno pesmijo, pa tudi med obema poetičnima sistemoma.

A	→	B	in	B	→	A
predloga		pologa		umetna p.		ponarodela/ljudska p.
ljudska p.		umetna p.				
ljudski slog		umetni slog				
ljudski sistem		poetika um. p.				

A je predloga ali protobesedilo (arhetekst⁹/prototekst: ljudska pesem), lahko je stil ali način ljudskega izražanja, lahko pa je tudi celotna poetika ljudskega pesništva kot sistem, B pa je pologa¹⁰ ali metatekst (umetna pesem), lahko pa tudi celoten sistem poetike umetne pesmi. Odnos je dvosmeren, spreminjajoč se zdaj v eno, zdaj v drugo smer. Med obema poetičnima tokovoma je lahko razmerje gradacije in ontološke koeksistence: prehajata drug v drugega, v razmerju obstajata prek svojega nasprotja, lahko pa tudi prek povezovalnih elementov. (Juvan 1989a: 148.)

Ljudska pesem je *sinkretični organizem*, sestavljen iz besedila in melodije ter ritma, se vedno poje, petje je njen komunikacijski kanal, čeprav se lahko širi tudi s prepisovanjem in tiskom.¹¹ Njena oblika se v stopnjah spreminja. Umetna pesem pa je predvsem *besedna*

⁹ Arhetekst naj bi bila prva varianta v nizu variant ljudske pesmi, ki pa je navadno ne poznamo. (Popovič 1976: 231.)

¹⁰ Izraz je prvi uporabil Marko Juvan in se zdi posrečen, ker je izpeljan iz slovenske besede predloga in angleške metatext, predloga bi bil lahko pretekst, pologa pa potekst. Lahko pa bi uporabili izraz položeni tekst ali položeno besedilo, vendar je to že večbesedni izraz in zato morda manj primeren za jedrnat izražanje. Predloge bomo označevali s kratico P, zaradi lažjega ločevanja pa pologe s tujko metatekst in kratico M.

¹¹ Ljudska pesem se lahko širi tudi s prepisovanjem (rokopisnimi pesmaricami) ali v novejšem času s tiskanimi pesmaricami ali z zbirkami ljudskih pesmi. Ta obratni proces, ko se v novejšem času pevci lahko pesmi naučijo iz tiskanih virov ali celo iz drugih medijev, kot so zvočne izdaje in radio, lahko opazujemo npr. pri recepciji Vodovnikovih pesmi, ki so se jih pevci naučili iz knjige o Vodovniku in jih zdaj pojejo po »knjižni predlogi«. Prav tako smo bili na terenu priča, kako sta pevki iz Gradišča v Brkinih, ki sta znali veliko pesmi, na snemanju predložili kar manjšo zbirko tiskanih pesmaric in nam povedali, da zajemata iz njih. Vendar pa sta ob petju zelo redko pogledali vanje. Prav tako se ljudska pesem lahko širi tudi s sodobnimi mediji – zvočnimi nosilci, kot dokazujejo šolarji iz ene od osnovnih

umetnina, književno dejstvo, čeprav je lahko uglasbena ali govorno interpretirana. Njena forma je nespremenljiva. Že Herder je vedel, da brez melodije ni ljudske pesmi, in njegovo spoznanje je: »Bistvo pesmi je petje. Pesem je treba slišati, ne videti.« (Kumer 1990: 255.) Poudarek na slišni recepciji ljudske pesmi je v intertekstualno-muzikalnem odnosu med ljudskim in umetnim, videnem v pojavu, imenovanem *déja entendu* in ne samo *déja lu (vu)*, kot smo že omenili na začetku, saj se v spominskem in asociativnem procesu ustvarjanja umetne pesmi ljudska pesem prenese v umetno predvsem kot peta pesem. Dvomedialnost ljudskega, v primerjavi z enomedialnostjo umetnega, temeljno določa razmerje med ljudskim in umetnim pesništvom.

Rojstni dan ljudske pesmi je po Jakobsonu in Bogatyrevu¹² takrat, ko jo sprejme skupnost, in umetne takrat, ko je fiksirana na papir. Ljudska pesem se od umetne razlikuje po tem, da večinoma obstaja in živi kot ustna komunikacija v širši skupnosti, v kateri so posamezniki tako pasivni sprejemniki kot aktivni ustvarjalci (avtorji) in poustvarjalci (pevci, prenašalci). Ustnost je najstabilnejša kategorija v vseh zgodovinskih okoliščinah. Raziskovalec W. O. Hendrics razmišlja o zanj zmotnem razlikovanju folklorne od literature na osnovi kriterija ustno proti pisnemu, ki ga predstavlja obstoj družb brez pravopisa, kjer se vse prenaša ustno (npr. še danes imamo posamezna ljudstva v Papui Novi Gvineji, ki ne poznajo pisave, a zato njihova umetnost ni nič manj raznovrstna in estetsko visokokulturna). Meni, da bi trditev, da takšne družbe posedujejo samo »folkloro« in nobene »visoke umetnosti«, bila etnocentrična. (Prim. Hendrics 1990: 1721–1743.) Podobno meni Ruth Finnegan, saj pravi, da t. i. nepismena in pismena družba obstajata v kontinuiteti in ne dihotomiji. Pravi, da je veliko primerov, ko lahko opazujemo pesništvo, ki vsebuje oboje, ustne in pisane (literarne) elemente, in meni, da je ideja o čisti ustni tradiciji bolj mit kot pa resnica. (Finnegan 1977: 24.)

RAVNINE LJUDSKEGA IN UMETNEGA

Umetna pesem je književno dejstvo. Ljudska pesem ni zaprt organizem, je podvržena nenehnim spremembam, zato združuje variabilnost in stabilnost v vsebini, obliki ali melodiji. Variantnost ljudske pesmi je v nasprotju z enkratnostjo umetne pesmi, ki variira v vsakič novi interpretaciji skozi literarnozgodovinska obdobja, a je nespremenljiva v vsebini in obliki.¹³ Značilna za ljudsko pesem je kontinuiteta nastajanja in odmiranja te v vseh časovnih obdobjih, ne glede na družbene, zgodovinske idr. spremembe in njeno specifično živ-

šol v Ilirski Bistrici, ki so se ljudskih pesmi učili s kasete poustvarjalne pevske skupine Hrušiški fanti. Pesmi so prepevali in se jih učili med odmori. Ta podatek je posredoval učitelj Romeo Volk iz Ilirske Bistrice. (Prim. Golež 1988a: 13–14.)

¹² Jakobson in Bogatyrev sta napisala dva članka, ki obravnavata povezavo med folkloro in literaturo: Folklor kot posebna ustvarjalna forma (1929) in še Na meji med raziskovanjem folklorne in literature (1931). Ugotovila sta, da ustvarjalci folklorne niso omejeni samo na kmečko prebivalstvo, pač pa vidita ljudske skupine glede na posebne sociološke principe in urejenosti: geografsko, etnično, profesionalno, sodobno ... Pravita, da literarni ustvarjalec lahko ustvari opozicijo glede na svoje okolje, medtem ko je v folklori takšna možnost nepredstavljiva. (Bauman 1982: 1–20.)

¹³ Bogatyrev je leta 1969 začel trditi, da vsaka izvedba npr. ljudske drame oz. igre ni varianta, ampak naj bi jo gledali v vsakokratni izvedbi kot samostojno delo: 230.

ljenje v odnosu do umetne pesmi. (Prim. Terseglav 1987: 37–39.) Ljudska pesem se v razmerju do umetnega odkriva v troplastnosti stvaritve in odkriva tri ravnine raziskovanja, medtem ko je umetna pesem predvsem besedna umetnina, ki pa ji pogojno lahko še dodamo kontekst, vendar je ta zunaj samega pesniškega dela.

TABELA 2

LJUDSKA P.	UMETNA (SODOBNA) P.
a) tekst (besedilo)	a) tekst
b) tekstura (melodija)	b) zvočnost
c) kontekst (splet vseh zunanjih dejavnikov ob izvedbi)	c) kontekst

Ravnine besedila, melodije in spleta vseh zunanjih dejavnikov ob izvedbi ljudske pesmi so med seboj tesno povezane. Ustvarjalec (poustvarjalec) je četrti element v tej strukturi, ki za življenje ljudske pesmi ni odločilen, a je vendarle za njeno ustvarjanje pomemben člen.¹⁴ Umetno pesem moramo po drugi strani jemati kot imanenten organizem, kot tekst, ki je sicer povezan s kontekstom danega literarnozgodovinskega obdobja, vendar obstaja tudi zunaj njega ter se napaja iz različnih kontekstov, se medbesedilno stika tudi z drugimi literarnimi deli in je odvisen tudi od avtorjeve idejno-filozofske usmerjenosti.

Herman Bausinger v članku *Jezik v etnologiji* (1987: 35–49) poudarja prepletenost vseh treh ravnin: teksta, teksture in konteksta, kjer naj bi bila tekstura nekega teksta (melodija) most do konteksta.

Kontekst je družbeni okvir, v katerem se uresniči ljudska pesem. Ljudsko pesem usmerja publika mnogo bolj kot umetno pesem. Elementi, ki ustvarjajo ta družbeni okvir, so tudi zgodovinske in družbene razmere: folklorja naj bi bila tesno povezana s kulturnim, ekonomskim, socialnim in političnim življenjem posamezne skupine, znotraj katere se ta izvaja. (Bogatyrev 1976: 28.) Pri ljudski pesmi so pomembni tudi vsi tisti dejavniki, ki določajo vsakokrat drugačen način izvedbe, pogoji, ki spremljajo petje pesmi, sodelovanje ljudi, način petja in dogodek (obred, šega, navada), ki je povezan s petjem določene pesmi. Pri umetni pesmi pa moramo biti pozorni na nastanek pesmi, avtorjev položaj, mesto, ki ga zavzema v družbi, stilno obdobje, v katerem ustvarja, politične in duhovne razmere, v katerih pesem nastane. Upoštevati je treba njegovo filozofsko in idejno obzorje.

Če za avtorja umetne pesmi po navadi vemo, pa je avtorstvo ljudske pesmi še vedno zelo nejasno, kategorizirano kot delo kolektiva, odsev »narodne duše«. Res je, da v ljudski pesmi vedno odseva širša skupnost, toda ljudska pesem je vedno proizvod »nadarjenega posameznika« (Kumer). Ljudska pesem se v kasnejšem življenju s pomočjo variant spreminja in postane last celotne skupnosti. Sprejemalec ljudske pesmi je hkrati njen ustvarjalec, medtem ko je ob branju umetne pesmi bralec samo bralec, čeprav ob asociiranju na vse miselne strani ustvarja svoje lastno metabesedilo oziroma ga po svoje interpretira. Kategorizacija *ljudskega ustvarjalca* (nosilca) kot naivnega, celo primitivnega, v nasprotju z

¹⁴ Ustvarjalec se povezuje s skupnostjo, ko poje, tisti, ki posluša, je aktivni udeleženec v ustvarjanju. V slovenskem prostoru so poslušalci velikokrat tudi ustvarjalci, saj se petju pogosto pridružijo.

izobraženim (formalno) in kultiviranim umetnim pesnikom, pa vendarle ne more biti tako zelo simetrično črno-bela. Če bi bile pomembne samo preprostost, naivnost in primitivnost, potem ne bi poznali ponarodele pesmi. Anonimni ustvarjalec pa le ni tako preprost in naiven, kot se zdi. Giblje se samo v okviru svojega zaznavnega in predstavnega sveta, vezanega na prostor svojega domačega kraja. Toda v tem mikroprostoru zgradi svoj lastni makroprostor in si ustvari tudi svojo lastno filozofijo. O svetu razmišlja drugače kot izobražen človek. »Ljudski ustvarjalec čuti, da je ohranjevalec tradicije, medtem ko ustvarjalec umetne pesmi (vsaj zadnjih nekaj stoletij) bolj poudarja svojo osebnost in individualnost svojega dela.« (Rosenberg 1991: 13.)

Raziskovalec Roger D. Abrahams celo trdi, da se folklorja in visoka umetnost ne razlikujeta dosti v izraznih sposobnostih, v umetnosti ali celo prisotnosti tradicionalnih elementov kompozicije. Toda razvoj tehnik reprodukcije umetniških predmetov (tiskanje, snemanje, litografija itd.) je omogočil nadaljnje oddaljevanje izvajalca in občinstva, in nastala je možnost za razvoj popularne in visoke umetnosti, ločene od ljudskih umetnosti. (Navedeno po Hendrics 1990: 1723.)

Specifika ljudske pesmi do umetne je torej bolj v kasnejšem razvoju izraznih možnosti umetne pesmi in ne v ustvarjalnih sposobnostih ljudskega pevca v nasprotju z umetnim pesnikom. Vendar je lahko t. i. estetika oz. etnopoetika posameznih ljudskih pevcev tudi predmet raziskave, saj so nekateri folkloristi ugotavljali lastnosti dobrega pevca, tako kot so literarni kritiki preučevali estetiko literarnih umetnin in estetiko ustvarjanja pesnika. (Rosenberg 1991: 12.)

Kvaliteta razmišljanja, prodiranje v globine spoznavanja sveta pa je lahko pri ljudskem ustvarjalcu globlja, prodornejša in pristnejša kot pri izobraženem. Zato se lahko vprašamo, ali ni opredeljevanje ljudske pesmi poenostavljeno. Domnevamo lahko, da shemo, v procesu nastajanja ljudske pesmi, začenja »individualna« stvaritev nekega anonimneža (ali pa tudi ne), ki jo v določenem časovnem obdobju sprejme skupnost; delovati začnejo kolektivni procesi, posameznosti se posplošijo, avtor se pozabi. Tudi socialna struktura nosilcev ljudske pesmi ni samo enoplastna, kot se je včasih mislilo. Tradicionalna delitev na kmečko oziroma vaško okolje ljudske pesmi ne drži, saj so nosilci prihajali iz različnih, a še vedno nižjih družbenih slojev (pastirji, vojaki, obrtniki, plebejski prebivalci mest), danes pa ljudsko pesem višje plasti zavestno gojijo in raziskujejo. (Wiora 1969: 1–10 in Terseglav 1987: 18, Golež 1998a: 51.) V vmesnem prostoru med ljudskim in umetnim je ponarodela pesem, za katero velja, da je ljudska pesem, ki ji poznamo avtorja. Kako tako pesem pravzaprav sprejme skupnost, lahko razložimo s tako imenovano »psihološko ljudskostjo«, ki je za oblikovanje razmerja med ljudskim in umetnim še posebej pomembna. Za švicarskega raziskovalca ljudskega izročila Richarda Weissa (*Volkskunde der Schweiz*, 1946) se ljudskost kaže v človekovi duhovni držji, ki je sociološka in psihološka. Weiss meni, da sta v vsakem stanu in v vsakem človeku prisotni obe plasti.¹⁵ Podobno se opredeljuje Wiora, za

¹⁵ »Po Weissu namreč v vsakem človeku obstaja plast individualne in plast ljudske kulture – vezane na skupnost in tradicijo. Čeprav se posamezni družbeni sloji med seboj razlikujejo glede na prevlado ene ali druge kulturne plasti v njih, sta vendar v vsakem stanu in v vsakem človeku prisotni obe plasti, kar pojasnjuje ugotovitve o sprejemanju ljudske kulture oziroma pesništva v različnih družbenih plasteh od kmeta do intelektualca. To je tudi psihološka in ne le sociološka ljudskost.« (Terseglav 1987: 17–18.)

katerega ljudskost zajema temeljne plasti naroda in je tako psihološka kot sociološka kategorija. (Wiora 1969: 1–10.) Zato je tisto, kar večina ljudi označuje kot preprosto in naivno plast, tudi v njih samih, vendar že prekrito s plastmi kulture in izobrazbe. Ob stiku ljudskega in umetnega pesništva pa se obe plasti lahko medsebojno spojita, in sicer tako, da so različne jezikovne in vsebinske sestavine prepoznavne ali pa palimpsestno združene. Tako lahko razmerje med ljudskim in umetnim opazujemo tudi v različnih in podobnih načinih oblikovanja posameznega dela, v postopkih oblikovanja, v stilnih in vsebinskih podobnostih in opozicijah.

Če dobro premislimo, je ustvarjanje tako ljudskega kot umetnega pesništva na začetku ustvarjalnega procesa neke pesmi izhajalo iz enakega nagiba – potrebe po izpovedi, kasneje (ob razvoju družbe, iznajdbi pisave, tiska, šolanja množic) pa sta se začela razvijati v dveh vzporednih smereh in dobivati attribute, ki so ju začeli ločevati. Zdaj oba tokova lahko prepoznamo v njuni drugačnosti in podobnosti, vendar se zdi, da sta obe poetiki na začetku sveta soobstajali skupaj.¹⁶ Povezava obeh poetik v palimpsestni obliki pa je najvidnejša v ponarodeli pesmi, ki je kljub temu, da prihaja iz poetike umetnega pesništva, v sebi zajela toliko elementov ljudskega, da jo sedaj najdemo tudi v poetiki ljudske pesmi, kjer kljub védenju o avtorju ni konec poustvarjalnega procesa. (Kumer 1988a: 93, Golež 1999: 21–35.)

Tekstura ljudske pesmi je njena melodija oz. medijski kanal glasbe. Za ljudsko pesem je nepogrešljiva sestavina, medtem ko je neka umetna pesem lahko uglasbena, vendar obstaja predvsem kot besedna umetnina. Hrvaška raziskovalka ljudske pesmi Tanja Perić - Polonio pravi, da je bistvo ljudske lirske pesmi v sintetični enoti besede, ritma in melodije; s tem postane »ustna lirska pesem« ljudska pesem. Poudarja, da ima ljudska pesem obe estetski funkciji: poetično in glasbeno. Perićeva ugotavlja, da v tistih pesmih, v katerih prevladuje tekst, govorimo o prevladovanju poetične funkcije, v tistih, kjer pride do prevlade melodije, pa o prevladi glasbene estetske funkcije. Velikokrat pa gre za harmonijo obeh. (Perić - Polonio 1988: 197.) Za umetno poezijo¹⁷ bi težko rekli, da ima to dvojnost v sebi (ima lahko poudarjeno zvočnost in melodičnost, nima pa melodije kot enakovredne sestavine pesmi), saj je T. S. Eliot zapisal: »... ko bi dosegli stanje glasbe, bi bilo to konec poezije ...« (Eliot 1977: 234.) Kadar pa se posamezni elementi ljudskega (ritem, besede) prenesejo iz posamezne ljudske pesmi v novonastalo umetno pesem, ji tako lahko dodajo muzikalnost. (Prim. Golež 1990: 53 in Kumer 1988a: 92a; glej peto poglavje.)

Tekst je pri ljudski pesmi »tematska struktura posamezne verzije« (Stanonik 1982/83: 74–75), individualna vsebinska in oblikovna produkcija in reprodukcija posamezne pesmi, medtem ko je tekst pri umetni pesmi enkratni zapis, ki je izviren in avtorski. Elementi v razločevanju ljudskega od umetnega so pri tekstni analizi obeh naslednji: jezik, način izražanja in oblikovanja, pesemske in verzne oblike ter metrične in ritmične posebnosti.

¹⁶ »Takrat na začetku sveta in pesništva, ko še ni bilo pismenk, ampak je bil pesnik sam svoja knjiga, ker je nosil vse pesmi zmeraj v spominu, ki ga je lahko prelistaval in sproti spreminjal, odzema ali dodajal svojemu trezorju. Bil je sam posrednik svoje pesmi, katero je barval in tiskal s svojim glasom in gibom, pri čemer mu je pomagal dar intuicije in moč ali nemoč njegovega uroka nad poslušalci.« Tako meni Dane Zajc. (Pibernik 1978: 163.)

¹⁷ Le tista umetna poezija, ki ima v sebi izrazito zvočnost, je lahko kasneje tudi uglasbena. Posebno veliko uglasbitev poezije ima Svetlana Makarovič, ki je na svoji zgoščenki na novo uglasbila nekaj ljudskih in nato še nekaj svojih pesmi. (Makarovič 1999.)

Jezik ljudske pesmi je t. i. »govorjeni jezik«, ni čisto narečje in tudi ne knjižni jezik, saj je ta jezikovni sistem nastajal pred zakonsko utemeljenim knjižnim jezikom. Zmaga Kumer meni, da je jezik ljudske pesmi nekako »privzdignjen nad običajno govorico« (Kumer 1975: 68) in da ni čisto narečen.¹⁸ Sistem jezika umetne pesmi je podvržen zakonom pisane jezika ter odvisen od stila, obdobja in avtorja. Ljudska pesniška in pripovedna ustvarjalnost genetsko spadata v začetek oblikovanja človeške besede, zato sta bližje jeziku kot literaturi. (Prim. Čistov 1972: 346–348.)¹⁹

To pomeni, da jezik kot ena izmed razločevalnih lastnosti med ljudskim in umetnim ne more sloneti na vrednostni razdelitvi na množično in elitno, saj je jezik ljudske pesmi v svojih zakonitostih prav tako popoln in »umetniško« dograjen kot jezik visoke umetnosti. Jezik ljudske pesmi v nasprotju z jezikom umetne pesmi ni manj razvit, gre kasneje samo za drugačne načine izbora besed.²⁰ Po Jakobsonu in Bogatyrevu se jezik ljudske pesmi nagiba bolj k jeziku (*langue*) in jezik literature h govoru (*parole*). (Prim. Bošković - Stulli 1967.) Tako ugotavlja Zmaga Kumer na podlagi svojih terenskih izkušenj: »Jezik preproste ga človeka je bogat, slikovit, poln domiselnih prispodob, ima svojevrstno oblikovane stavke, jasen je in nazoren, ne izgublja se v puhlostih. Na ljudski govorici sloni vse ljudsko pesništvo in pripovedništvo, ki umetniško ni nič manj pomembno kot visoka poezija in proza šolanih umetnikov.« (Kumer 1975: 22–23.)

Blaže Koneski je v svoji knjigi *Jazikat na makedonskata narodna poezija* (Skopje 1971) odkril vplive ljudske pesmi na makedonsko umetno pesništvo, s trditvijo, da je do nastanka makedonskega knjižnega jezika prav jezik makedonske ljudske pesmi imel prevladujočo vlogo. Jerzy Bartmiński (*O jeziku folkloru*, Wrocław, Kraków, Warszawa, Gdansk 1973) želi dokazati tezo o ustni naravi jezika, opiše znamenja v jeziku in jih v ljudski pesmi razvršča v tri skupine: 1. melodična, 2. metrična in 3. poetična v ožjem smislu. Govori o formulah kot standardih ljudske pesmi v primerjavi z umetno. Torej je v določanju razmerja med ljudsko pesmijo in umetno poezijo *način izražanja* precej pomemben.

Pri ločevanju »pristno ljudskega« od izvorno umetnega, predvsem pri ponarodeli pesmi, nam bo v pomoč tudi ugotovitev Zmage Kumer: »V pesmih o kmečkem delu, rokodelcih, samskem in zakonskem stanu zaman iščemo takih stilnih posebnosti, kot so obrazci. To dokazuje, da po nastanku niso ljudske in tudi gotovo ne stare, naj so po vsebini še tako

¹⁸ S poslušanjem ljudskega petja, če rečemo, da sprejmemo trditev Jakobsona in Bogatyreva, da je folklor bližje *langue* kot *parole*, se lahko naučimo tudi jezika, kot je v enem od intervjujev dejal pisatelj Lojze Kovačič, ki se je prav s pomočjo poslušanja ljudske pesmi v vasi Cegelnica, ko je prišel iz Švice kot otrok v Jugoslavijo, naučil knjižne slovenščine.

Včasih pa vendarle prevlada tudi narečje v ljudskih pesmih, v narečju pa so pesnili tudi umetni pesniki: Mijot, Zorzut idr.

¹⁹ »Kirill Čistov zelo nazorno pojasnjuje, kako in zakaj sta si jezik in slovstvena folklor bližja kakor slovstvena folklor in literatura. Gledano zgodovinsko: še najstarejše svetovne literature niso nastale prej kot pred 4000 leti, medtem ko slovstvena folklor genetsko spada v obdobje oblikovanja človeške besede, tj. v čas pred 100.000–13.000 leti. Razločki med slovstveno folkloro in literaturo so se nabrali postopoma in v času nastanka literature še niso bili tako očitni.« (Citirano po Stanonik 1990: 182.)

²⁰ Lewis Mumford meni: »Imeti človeka /.../ predvsem za žival, ki uporablja orodje, pomeni spregledati osrednja poglavja človeške zgodovine. Jezik je eden človekovih pglavitnih dosežkov, in lingvistično raziskovanje je pokazalo, da je jezik katerega koli primitivnega plemena prav tako kompleksen kot jeziki katere koli tehnološko razvite družbe. Ne obstaja noben 'primitiven' jezik, kar koli že naj bi ta izraz pomenil.« (Citirano po Hendrics 1990: 1723.)

vsakdanje. Torej je ne le vsebina, oblika ali melodija, ampak tudi način izražanja spoznavni znak pri presojanju, ali je neka pesem po nastanku ljudska ali samo posvojena.« (Kumer 1975: 68–81.) Tudi Albert B. Lord je ugotavljal, da je ponavljanje razlikovalni element v odnosu med ljudskim in umetnim, in sicer glede formule, ki je oblika ponavljanja: »Vsaka formula (obrazec) ima zasnove ponavljanja, vendar ni vsako ponavljanje formula.« (Lord 1988: 15.)²¹ Prav *obrazci* so tipična oblikovalna značilnost ljudske pesmi, ki je umetna poezija ne pozna, če pa jo v nji opazimo, je to stilno zaznamovano sredstvo ali intertekstualna odnosnica (npr. Strniša, Taufer: *stoji, stoji* – Samorog, Kralj Matjaž). Po ugotovitvah Zmage Kumer način izražanja v pripovednih pesmih ni bistveno drugačen kot v ljubezenskih, kar dokazuje, da so (bile) oboje povezane z življenjem in živo ljudsko govorico. (Kumer 1975: 68–81.) Jezikovne prvine in prisposode so del žive govorice, porajajo se iz ustvarjalčeve lastne besedne zakladnice. Ljudska pesem za izražanje čustev in doživetij ne pozna abstraktnih besed, zato uporablja konkretne izraze iz zunanjega sveta in jih z njimi primerja. V razmerju z umetno pesmijo je ljudska v jezikovnem izražanju stvarnejša in konkretnjša; umetna pesem je abstraktnjša. Ob stikanju ljudskega z umetnim pa se zgodi to, da se način, ki ga ima ljudska pesem, prenese tudi v umetno pesem (npr. Murn Pomladanska romanca, Slomšek Predica, Makarovič Kolovrat).

V dvosmernih komunikacijah med ljudskim in umetnim (tudi ponarodela pesem) prehajajo posamezne jezikovne strukture ali cel sistem ljudske poetike iz ljudskega v umetno in nazaj. Načini prehajanja so odvisni od obdobja, stila in širših družbenih razmer ter so zelo raznovrstni: od imitacije jezika in stila do stilizacije in popolne transformacije jezika ali pesmi, kjer so vidni samo posamezni stilemi. Če pozna umetna poezija najrazličnejše pesemske oblike, ki so grajene po strogih poetoloških principih, pozna tudi ljudska pesem nekaj pesemskih oblik, ki jih v umetnem pesništvu ne poznamo. Take so npr. naraščajoče pesmi ali hagede, ritmizirana besedila bodisi iz otroškega sveta (izštevavnice, uspavanke, vpraševalnice, kolednice, voščila, besedne igre, zabavljičice, oponašanja ipd.) bodisi iz sveta odraslih (rimani klici, vasovalski verzi, ritmizirana besedila, ki spremljajo šege, šaljive litanije, narekanja, parodije, zagovori). Prav tako poznamo verzne sisteme, ki se od umetnih razlikujejo zaradi melodičnega naglasa, trohejske in daktilske ritme, poskočnice in tridelne osmerce ipd.

PROCES OBLIKOVANJA, ŽIVLJENJA, KLASIFIKACIJA, ŽANRI

Za Hanno Wallińsko (1974: 36–49) poteka konkretizacija »folklornega besedila« v nasprotju z literarnim delom tako, da se realizira v materialnem tekstu variante, medtem ko jo v literarnem delu nadomešča psiha sprejemalca. Edino sprejemalec (pevec, nosilec, op. avt.) »folklornega dela« je ustvarjalec variant, ki so vir za nadaljnje konkretizacije v skupini oseb, katerim je varianta posredovana. Za Hanno Wallińsko so razlike med »folklornim delom« in literaturo v njunem konstituiranju naslednje:

²¹ Parryjeva definicija formule pa je (prev. M. G. K. – povzeto): To je skupek besed, ki so vedno nanizane pod skupnimi metričnimi pogoji, da bi izrazile pomembno idejo, ki je že dana. Glej zbornik referatov z naslovom *Usmeno i pisano/pismo v književnosti i kulturi/Oral and Written/Literature in Literature and Culture* (21.–23. september 1987 – Novi Sad 1988). Glej še referat *Some Characteristics of Oral – Traditional Poetics*, v istem zborniku. (Str. 15–31.)

Proces nastanka literarnega dela je po njenem mnenju naslednji: a) poetika kreacije (ustvarjalni vidiki literarnega dela) in b) poetika izbire (vloga naslovnika in dekodiranje dela) – kot aktualizacijo lahko dodamo, da v ta način spadata tudi recepcija literarnega dela in intertekstualnost. Pri stvaritvi folklornega dela (ljudske pesmi) pa je proces tak: a) poetika kreacije (razmerje folklornega dela do sistema folklornih žanrov, po našem mnenju tudi do melodije idr., ki obvezujejo sprejemalčeve konvencije, obstoječo tradicijo), b) poetika izvajanja (gre za vprašanje razmerij med variantami ljudske pesmi, za stopnje in vrste opisa variant in vse naloge, ki jih zahteva artistično besedilo (v peti obliki, op. avt.)), c) poetika izbire (po Jakobsonu lahko to poetiko opredelimo kot proces prehoda iz osi izbire na os kombinacije). (Povzeto po Stanonik 1990: 191–193.) Temeljna razlika v procesu nastanka ljudske pesmi v nasprotju z umetno je torej način izvajanja in širjenja s pomočjo lahko zapomljivih formul, ponavljanj in skupno z melodijo. Če drži, da sta ljudska in umetna pesem »rojeni iz istih pobud« (Terseglav 1980: 45), se njuni poti kasneje ločita: ljudski pesnik se prilagaja »množični cenzuri«, umetni pesnik pa ustvarja za »neraziskano tržišče« (Jakobson).

Način ustvarjalnega procesa pri ljudski pesmi v primerjavi z umetno je raziskoval tudi Tvrтко Čubelić (on govori o usmeni književnosti) in prišel do spoznanja, da je proces naslednji: a) proces ustvarjanja se v umetni književnosti zgodi takrat, ko avtor vzame pero in začne pisati ter s tem ustvarjati svojo pesniško zamisel, b) v ljudskem pesništvu pa je ta začetek takrat, ko je ljudski pevec duhovno pripravljen, da javno nastopi in zapoje svojo »pesniško zamisel«. (Čubelić 1964: 65–69). Ti dve trditvi sta nekoliko papirnati in za slovensko ljudsko pesem in umetno poezijo ne veljata v celoti. *Ljudski pevec* ne sporoča samo svoje individualne misli, sporoča lahko tudi pesem, ki jo je ustvaril nekdo drug, a jo je ta fiktivni pevec sprejel za svojo in prek nje sporoča svoja čustva, misli in doživetja.



Fotografija ljudske pevke Franciške Jemec, p. d. Pangreve, r. Cerar iz Žej pri Domžalah. Posnel Valens Vodušek 17. 12. 1957. Iz arhiva Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU.

Tako ljudski pevec kot umetni pesnik sporočata, pesnik z estetsko intencijo, medtem ko je ljudskemu pevcu ustvarjanje pomembnejše od samega rezultata.

Prav gotovo ljudski pevec ni sedel za mizo in začel razmišljati, o čem bo pel (čeprav je znano, da je ljudski pevec, igrec Jurij Vodovnik poznal izraz: »pesmi kompaniral«. (Prim. Golež 1988b: 275–280.) Preden pa je neka pesem nastala, je moral ljudski pevec nekaj doživeti, se zaradi nečesa žalostiti, veseliti, imeti v svojem spominu kak dogodek, in vse to ga je sililo k izpovedi. Z bolj zapletenimi besedami: pevec je želel preseči realnost in je to lahko storil, če je zapel. Težko pa je reči, kakšno je razmerje med spontanostjo in zavestnostjo v ustvarjanju ljudske ali umetne pesmi. Če je za oblikovanje umetne pesmi značilen izbor sredstev in za ljudsko jemanje, pa je t. i. primarne spontanosti več tudi pri umetnem pesniku, pisatelju. To nam dokazuje izjava ameriške pisateljice Carson McCullers, ki je ustvarjalni proces razložila takole: »Težko bi bilo povedati, kako se je zgodilo, da sem napisala knjigo. Zdi se mi, da pisanje oziroma katera koli umetnost ni odvisna od dejanja volje, temveč je spontano zajeta iz nekakšnega objektivnega vira – avtor pa zajeto le oblikuje, nadzoruje in sestavlja.« (Strniša 1988: 354.)

To pomeni, da sta zavestnost in spontanost kategoriji, ki sta lastni tako za ljudsko kot za umetno pesem, ustvarjalci imajo le drugačno obzorje, drugačne »objektivne vire« in drugačne načine izražanja.

Klasifikacijo ljudske pesmi (usmene) in umetne književnosti je raziskoval tudi Pavao Pavličić v svoji knjigi *Književa geneologija* (Zagreb 1983), v kateri razmišlja o odnosih med ljudskimi in umetnimi vrstami ter jih opazuje v sinhronem in diahronem smislu. Temeljne razlike med ljudsko in umetno pesmijo so po njegovem mnenju nastale kot posledica različnosti njihovih družbenih položajev, razlik v vrednostnih sistemih ter načinov prenosa in ohranjanja. Predvsem ga zanima, kako se obe poetiki razvijata in ohranjata znotraj žanrskega sistema, in meni, da se v umetni pesmi pomembnost in relativna ustaljenost žanrskih konvencij menja od obdobja do obdobja, v ljudskem pesništvu pa je vedno enako velika, večja kot v umetni pesmi. V ljudskem pesništvu ima posamezno delo manjši pomen kot v umetnem pesništvu, ker nastaja vsakokrat, ko se neka pesem poje (funkcija, formule – mnemotehnična sredstva in kompozicijska sredstva). V umetni poeziji je žanr zavestno izbran, ker se avtorju zdi, da izraža njegovo osebno videnje na najustreznejši način. Selekcija konvencij je večja kot v ljudski pesmi. Umetna pesem ima zavest o vertikalni klasifikaciji dela, medtem ko ljudska te zavesti nima, v njej je zelo močna horizontalna klasifikacija. V ljudskem pesništvu se žanri ne mešajo med seboj (razen kadar gre za funkcijske prevrstitve, npr. iz slovesa v balado, op. avt., ali medbesedilnost znotraj posameznih pesmi, ko se prenašajo posamezni potujoči verzi ali obrazci iz lirske pesmi v pripovedno ali zdravičko idr.), medtem ko mešanje žanrov v umetnem pesništvu ni redkost. Pomembnost vsake oblike je v umetnem pesništvu odvisna od poetike literarnega obdobja, medtem ko je v ljudski pesmi pomembnejša družbena funkcija pesniških oblik. (Pavličić 1983: 129–139, Terseglav 1987: 44.)

Pomemben razločevalni element med ljudskim in umetnim je njuna *vloga*. Ljudska pesem je neločljivo povezana z življenjem ljudi, umetna poezija pa nastaja individualno, čeprav prav tako ne živi v praznem prostoru. Ves družbeni in kulturni ter literarni kontekst vpliva nanjo, toda njena vloga je predvsem estetska, medtem ko je pri ljudski pesmi družbena

funkcija pred estetiko. Tako ugotavlja Kumrova, da je ljudska pesem vedno v neki funkciji: »... bodisi, da je sestavni del običajev ali uporabljena za razvedrilo, kot izraz nezadovoljstva z družbenim redom, kot obtožba proti socialnim razmeram itd. Njena vloga ji dostikrat določa vsebino in obliko (npr. tiste pesmi, ki jih pojo ob koledovanju, se začenjajo s pozdravom, naštevajo darove, ki naj bi jih koledniki dobili, in se sklepajo z zahvalo, mrliške pesmi govorijo o slovesu umrlega od svojcev; svatovske pesmi želijo mladima srečo ...).« (Kumer 1980: 52.) Vloga umetne pesmi pa je predvsem vzbuditi umetniško doživetje, kakršna koli druga funkcija (nacionalna, etična, poučna) je drugotnega pomena. Vendar pa je prav za slovensko literaturo značilno, da je zaradi nacionalne ogroženosti slovenskega naroda imela v različnih obdobjih tudi močno poudarjeno nacionalno vlogo, še več, bila je glavna konstituanta naroda. Umetna pesem je predvsem individualna stvaritev, ki lahko zunanje dejavnike prezre ali se jim upre in ustvarja samo za ozek krog ljudi. Njena recepcija je lahko odmevna v njenem času, vendar to ni nujno. Ker je tiskana, se lahko ohrani za tisti čas, ko postane aktualna. Ljudska pesem pa ne more nastajati in živeti brez občinstva. Zaradi neposredne povezave z življenjem je torej »uporabnejša« in ji poleg umetniške kvalitete in tendence daljšata življenjsko dobo še njena funkcionalnost in namenskost. Zato ljudska pesem velikokrat zdrсне iz območja umetniškega v območje koristnega in uporabnega. Terseglav meni, da »umetna pesem« doseže 'večno življenje' zaradi umetniške vrednosti in aktualnosti in dobi svoj spomenik v literarni zgodovini. (Terseglav 1981: 193.)

Ljudska pesem torej nastaja in izginja, se razširja ali izgublja, te procese pa določa njena organska vraščenosť v življenje. Življenje ljudske pesmi je pogojeno z njeno funkcijo (npr. balada Tri žene iztrgajo mladeniču srce (SLP I, 23/9) predstavlja v ljudskem življenju »samo« obredno pesem, ali balada o majerci kot uspavanka, pa mrliška pesem Umor iz ljubosumja, ki se je prevrstila v balado). Ko pa zaradi zunanjih okoliščin neki obred izgine, se kontekst, v katerem ima ljudska pesem neko vlogo, izgubi. Takrat lahko vidimo pojav, ko ljudska pesem preide v estetsko kategorijo, izgubi praktično funkcijo in lahko tudi zamenja občinstvo. (Prim. Goljevšček 1982: 25.)

Ko pa pride do neposredne relacije med ljudsko in umetno pesmijo, je treba ob vplivanju ene na drugo predstaviti še nekaj značilnosti. Ljudska pesem veliko pogosteje vpliva na umetno kot obratno. Ob tem se zgodi naslednje: ali se iz ljudske pesmi v umetno prenesejo posamezne prvine (npr. ritmični vzorec: trohej) ali pa se povzamejo pojavi v celoti (npr. imitacija ene žanrske oblike, npr. ljudska balada). Takrat postane ljudska pesem pesniški model – ideal. (Pavličič 1983: 129–139.)

Umetna pesem prevzema tiste elemente ljudske pesmi, s katerimi želi doseči uresničitev kakšne svoje poetološke zamisli, šokirati ali izpostaviti pomen tiste prvine v novem okolju umetne pesmi. V vseh obdobjih slovenske literarne zgodovine je jemanje ljudskih odnosnic večinoma intencionalno, namere pa so različne. Za ljudsko pesem pa lahko rečemo, da se v njeno poetiko vključujejo le posamezne prvine umetne pesmi, in to v obdobju, ko so dani vsi družbeni pogoji za vključitev tega elementa vanjo. Poetika umetne pesmi je lahko do ljudske pesmi v pozitivnem odnosu takrat, ko pride do posnemanja ljudske pesmi kot pesniškega ideala (razsvetljenje, realizem), v odnosu identifikacije ali negacije pa je lahko takrat, ko jo umetna pesem povzema v posameznih prvinah, a transformira v vsebini in idejah. Prehajanje posameznih umetnih pesmi v ljudsko pesništvo pa se dogaja takrat,

kadar posamezno pesniško delo »posnema« (nezavedno sledi psihološki ljudskosti in uporablja že znano vsebino in obliko) ljudsko pesem v vseh njenih notranjih in zunanjih zakonitostih (ponarodela pesem).

Raziskovalec M. Nikičević v referatu o transformativnih ravneh ljudske pesmi v delih P. P. Njegoša in S. M. Ljubiše ugotavlja različne poglede na vrednost ljudskega v umetnem. Navaja V. Milinčevića, ki ugotavlja, da je Ljubiševo ustvarjanje naravni podaljšek ustnega slovstva, a obenem tudi njegovo preseganje ter transformiranje v novo sintezo, vsebinsko, motivno in stilno formulo. (Nikičević 1980: 419.) Milinčević ugotavlja, da gre za dva sistema oblikovanja in da je poudarjanje vrednosti enega v nasprotju z drugim popolnoma zgrešeno. Nikičević ob analizi del obeh ustvarjalcev pravi, da so najpogostejše prvine, ki so iz folklore prešle v umetno poezijo v primeru teh dveh pesnikov in na splošno: verz, motivi in teme. (Nikičević 1980: 422.) Raziskovalec Albert B. Lord se je v svojem članku *The Merging of Two Worlds: Oral and Written Poetry as Carriers of Ancient Values* prav tako ukvarjal s srbsko in črnogorsko ljudsko epiko in ugotavljal, da se je Njegoš učil od ljudskih pesmi in pripovedi, predvsem iz vsebine o pravičnosti, socialnih in moralnih standardih idr. Njegova teorija o nastajanju umetnega na podlagi ljudskega pa je naslednja: »Umetni pesnik – in njegov svet – kaže poznavanje ljudskih pesmi, na katere se sklicuje v svojih literarnih umetninah, toda brez neposrednega posnemanja ali uporabe ljudskih verzov ali načina izražanja.« Navaja Latkovića, ki naj bi poudaril, da je Njegoš v pesnitvi *Nova pjesna crnogorska o vojni Rusah i Turaka*, početoj u 1828 godu na poti v umetno pesem, v stilu t. i. ljudskih epov, v kateri je uporabil veliko ljudskih obrazcev in tem ter motivov, da pa je vnesel v pesnitev tudi netradicionalne elemente ter se tako pomaknil od ljudskega v individualni pesniški stil pisanja. (Lord 1986: 29, 32.)²² Mary Ellen Brown pa v svojem delu *Burns and Tradition* pravi, da so njegove pesmi tako zelo spojene z ljudskim gradivom, saj je bil sam zbiralec ljudskih pesmi, da je včasih težko ugotoviti, kaj je resnično njegovo izvirno delo, kaj pa je odsev ljudskega v njem. (Brown 1984: 73.) Da pa lahko v pesmih spoznamo elemente ljudskega, moramo ljudsko pesništvo najprej dobro poznati ter nekaj vedeti o načinu ljudskega ustvarjanja (tako načinah izražanja, temah idr.); šele tako lahko prepoznamo nove elemente v posameznih pesmih, ki so že v območju umetnega. (Lord 1986: 34.) Po Lordovem mnenju je najpomembnejša dostopnost ljudskega svetu umetnega (Lord 1986: 50), kar pa je že vprašanje medbesedilnosti in vedenja tistih pesnikov, ki za svoje predloge zavedno ali nezavedno jemljejo ljudsko pesemsko izročilo. Maksimilijan Braun meni, da je problem literarne obdelave, »literarizacije« ljudskega pesništva problem prehajanja in prepesnjevanja pesniških idej iz enega samostojnega umetniškega sistema v drugega. (Braun 1964: 399.)²³ Raziskovalci torej poizkušajo najti vse temeljne razsežnosti razmerij med ljudskim in umetnim ter so pri tem bolj ali manj uspešni. Tudi Anton Berisha na podlagi analize albanske književnosti in s pomočjo sodobne lingvistike razmišlja o transformaciji ljudskega slovstva v književnosti. Zanj je pesniški jezik glavni in konstitutivni element, s pomočjo katerega se literarno delo materializira kot umetnost (saj obe pripada-

²² Podobno lahko ugotavljamo ob Prešernovih prepesnitvah ljudskih pesmi.

²³ Žal nadaljuje zmotno mišljenje, da je ljudska pesem neobdelan material ter da je bistvena naloga avtorjev, da se individualno razširi umetniški repertoar ljudskega pesništva. Tako prihaja sam s sabo v nasprotje, ko v začetku referata priznava samoniklost ene poetike nasproti drugi, kasneje pa ljudskemu pesništvu to samoniklost odreka.

ta umetnosti besed). Meni, da ljudsko in umetno pesništvo karakterizira dolgotrajen proces medsebojnega spoznavanja, odkrivanja in prepletanja. Berisha razdelja shemo strukturalnega transformiranja ljudskega v umetnem. Trdi, da je prepletanje motivno-tematskih modelov različno, posebnost prepletanja pa je pogojena z družbenimi in kulturnimi razmerami. Povzeli bomo to njegovo shemo oblik transformacij in jo prenesli v naš prostor s posameznimi aktualizacijami:

1. transformacije zvrstnih struktur (struktura ene pesniške vrste ljudskega pesništva se prenese v drugo literarno vrsto: npr. ljudska balada → lirski pesem ali ljudska balada → poetična drama);
2. transformacije struktur v okviru iste vrste (ljudska lirski pesem → lirski pesem); transformacije so lahko:
 - a) minimalne (Vodnik: nekatere poskočnice),
 - b) delne (ponarodelost),
 - c) popolne (v sodobni slovenski poeziji);
3. transformacije kompozicijskih struktur (stilizacija ljudske pesmi: Makarovič);
4. transformacije stilnih sredstev, pesniškega jezika (Strniša: štirivrstičnica). (Berisha 1964: 451–453.)

Ljudski pesem teži k skupnemu imenovalcu, umetna k različnim.

Vendar lahko najdemo eno stično točko, v kateri pa se ljudski in umetni pesem ne ločujeta več, ampak se pomensko prekrivata. To je spoznanje, da je za pesem od nekdaj veljalo, da ima čarobno moč, saj je bila tabuiziran govor v podobah. Kadar pa se v sodobni poeziji obe poetiki povežeta med seboj v nov organizem, se v sodobni pesmi njena »poetična masa« (Strniša) napaja (povečuje) tako iz poetike ljudske pesmi, ki predstavlja poetiko sveta, kot iz poetike umetne pesmi, ki predstavlja poetiko ene same duhovne discipline. Opozicijsko razmerje med ljudskim in umetnim izhaja še (v vsebini: *temah, motivih, idejah*) iz tega, da so razločki med njima tudi zaradi njunih različnih koncepcij sveta in človeka. Ljudski pesem spada tudi v drugačen sporočilni krog, ki ga obvladuje drugačen sporočilni mehanizem in ima drugačen kontekst kot umetna pesem, čeprav se meja med njima velikokrat zabriše.

Pavličić meni, da je temeljna razlika med umetno in ljudsko poetiko tudi v idejno-filozofski strukturi. Trdi, da v umetni pesmi dominira zavest o zvezi ljudske pesmi z resničnostjo in povezanost ustvarjanja ljudske pesmi z drugimi področji – kozmogonijo, kozmologijo, religijo. Pravi: »Zato je poetika umetne pesmi poetika ene duhovne discipline, poetika ljudske pesmi pa poetika sveta.« (Pavličić 1983: 149.) Torej je čutenje, delovanje in mišljenje ljudskega ustvarjalca v primerjavi z umetnim pesnikom samo drugačno in ne manj razvito, kot so velikokrat trdili literarni teoretiki. To potrjuje tudi antropolog Levi Strauss, ki ugotavlja, da »je človek vedno razmišljal enako dobro; izpopolnjenje ni v domnevem napredku človekove zavesti, temveč v odkrivanju novih stvari, na katere lahko aplicira svoje nespremenljive sposobnosti.« (Levi Strauss 1955 – citirano po Hendrics 1990: 1723.)

Razlika med miselnimi sporočili ljudske in umetne pesmi je v načinu mišljenja, glede na drugačen svet oziroma drugače viden svet, o katerem razmišljata, in ne v kvaliteti mišljenja. Bazične eksistencialije (ljubezen, smrt, naravni pojavi idr.), ki so večne in arhetipske, pa obe poetiki v idejni sferi združujeta, v formalni pa ločujeta.

TRADICIJA, INOVACIJA, SPOMIN, NACIONALNO

Razmerje opozicije med obema poetikama je tudi v razmerju med individualnim in originalnim, ki je z vidika estetike literarnega dela bolj last umetnega (toda tudi ljudske pesmi so lahko individualne in originalne), v nasprotju s splošnim in tradicionalnim. Konvencije in tradicija so elementi ljudskega pesništva, ki ne doživlja tako velikih inovativnih sprememb kot umetna pesem (čeprav tudi tisto, kar je bilo nekdaj originalno v umetni pesmi, lahko čez nekaj časa postane konvencija). Ali drugače: skozi ustno tradicijo se ljudska pesem »osvobodi« individualnega in originalnega, a to ne pomeni, da na začetku ustvarjanja ljudske pesmi tega ni bilo. Tradicionalno je pomembnejše za ljudsko pesem, medtem ko je inovativno pomembnejše za umetno pesem. Proces spreminjanja inovativnega v tradicionalno je značilen za obe poetiki, vendar v dveh različnih tempih: inovacije v ljudski pesmi počasneje prodirajo vanjo in se kasneje dalj časa obdržijo kot konvencije. Inovacije v umetni književnosti pa zelo hitro prodirajo v umetno pesem in se šele v daljšem časovnem obdobju spremenijo v konvencije. Zmaga Kumer meni, da »je ljudska pesem razpeta med tradicijo in razvojnimi spremembami (zvrsti, oblik, melodij) na drugi strani. Ohranjanje sprejetega in oblikovanje novega določa tudi ustvarjanje ljudske pesmi. Vendar je razmerje med tradicijo in inovacijo pri ljudski pesmi tako, da je tradicionalno bolj trdoživo in novo počasneje prodira v staro.« (Kumer 1988a: 96.) Za ljudsko pesem lahko rečemo, da so konvencije in vpetost v tradicijo, ki iz skupnosti izhajajo in se v skupnost z ljudsko pesmijo spet vračajo, del njene narave. Ljudski ustvarjalci si ne morejo privoščiti nerazumevanja. Umetni pesnik pa od tradicije teži k inovaciji in izvirnosti.

Lahko pa rečemo, da tudi ljudski pesnik ustvarja modifikacije v tradiciji in da umetni pesnik uvede konvencije, ki postanejo del tradicije.

Postopek v razvrščanju kategorij inovacije, konvencije in tradicije lahko ponazorimo takole:

ljudska → iz osi konvencij z majhnimi modifikacijami v smeri inovacij v paradigmo tradicije;

umetna → iz osi inovacij na os konvencij ter nato v paradigmo tradicije;

sodobna → iz inovacije neposredno prek ljudske pesmi v tradicijo in skupaj z njenimi elementi spet v inovacijo ...

Vse te procese pa uravnava spomin.

Za angleškega raziskovalca folklore Alberta B. Lorda je tradicija najpomembnejša kategorija folklorne: to pomeni sklop besed, glasbe, formul, estetskih struktur in pričakovanj, pevce in občinstvo. Ugotavlja, da je tradicija dinamična kategorija in da ni statični monolit tistih stvari, ki so pripadale preteklosti. Tradicija je torej pozitivna kategorija tudi za pesnika. Je temeljni kamen, na katerega lahko posamezen ustvarjalec zida svojo umetniško stvaritev brez bojazni, da bi se mu porušila skozi čas in prostor. Če je umetna pesem vedno definirana kot inovativna umetniška dejavnost, ki želi razbijati tradicionalno, je to stereotip. Kot je posplošitev tudi trditev, da je ljudska umetnost samo tradicionalna in neinovativna. Resnica je nekje vmes. Brez tradicije ne bi bilo inovacije. Inovativni postop-

ki, ki se danes zdijo »okamenela tradicija« (Bloom), 'so bili nekoč inovacija'.²⁴ S tem pa je krog zaprt. O tradiciji meni Popovič, da je »metakomunikacijski sistem, ki živi od odnosov do resničnosti«. (Popovič 1976: 225–235.) Da je tradicija za ljudsko pesem esenca, je jasno, saj je definicija tradicije tudi del definicije ljudske pesmi. Tesna povezava tradicije in nacionalnosti pa je naslednji temelj, na katerem gradimo povezavo ljudskega z umetnim v vseh historičnih obdobjih in še posebej v sodobnem času, zato lahko rečemo, da narod brez preteklosti in tradicije tudi nima nobene sedanjosti in prihodnosti, in če zbrisemo spomin na preteklost, tudi nas ni več.²⁵ Nacionalno kot element, ki naj bi opredeljeval ljudsko pesem, da naj bi kazala svoje etnične obrise, je po mnenju Kumrove element, ki je sicer pomemben, vendar je za ljudsko pesem značilno, da je način izražanja lahko nadnacionalen, kolikor so formule, vsebine, stil idr. univerzalne, značilne za vse kulture sveta. Nekatere posebne vsebine in npr. način petja pa so značilni samo za slovensko ljudsko pesemsko ustvarjalnost (npr. Desetnica, večglasno petje) in ji zato bistveno določajo njen etnos. Raziskovalec Lord razmišlja o tem, da mora biti ustvarjalec neke ljudske pesmi nujno član istega naroda, npr. Slovenec ne more ustvariti angleške ljudske pesmi ali obratno, četudi pozna vse osnovne značilnosti stila, petja itd. Nacionalni element ni zanemarljiv pri ustvarjanju ljudskega pesništva. (Lord 1988: 19.) Če poteka ljudska pesem iz kolektiva (pobude) navzven v individualno ter iz individualnega spet nazaj v kolektivno, je umetna poezija komunikacija, ki poteka iz individualnega navzven v nacionalno, vendar je še bolj kot ljudska poezija zvesta tematizaciji in aktualizaciji nacionalne ideje oziroma njene verifikacije, ki jo predno postavi stanje nacionalne ogroženosti v različnih obdobjih. Toda njena najvažnejša funkcija je izpovednost, ne glede na čas, prostor, zunanje dejavnike idr., njena neodvisnost v sporočanju resnic je nujna za njeno umetniško kvaliteto. Ljudska pesem pa je glasnik naroda, čeprav se tega ne zaveda, vsaka posameznost je vpeta v kolektiv. Kurt Ranke v svoji študiji *Orale und literare Kontinuität* postavlja vprašanje: »Katera imanentna sila tiči v imaginacijah (ljudskih zgodbah, mitih, pesmih, op. avt.), da se vedno znova prenašajo dalje, katera duhovna potenca ustreza nosilcem njihove tradicije? Šege in jeziki ljudstev se spreminjajo, njihove misli ugašajo kot oni sami, te (pesmi) pa ostajajo skozi vse spremembe.« (Ranke 1969: 102.) Ranke meni, da je navzoča neka psihomentalna funkcija, ki je omogočila, da so ljudje prenašali skozi stoletja te »zgodbe«, a tudi žanre. Te zgodbe so verjetno arhetipskega (prim. Jung 1995) izvora, na delu je bil najbrž *spomin* (praspomin, ki ga je bilo treba samo prebuditi), ki je takrat, ko še ni bilo pisave in tiska, deloval tako, da so ga s petjem in jemanjem snovi iz spomina vedno urili. Ali kot meni Rosenberg: »Ustna tradicija je prenos kulturnih prvin od enega nosilca kulture do drugega oziroma drugih. Te prvine so bile slišane, shranjene v spominu, in ko se je pojavil ustrezen trenutek, so bile priklicane v trenutek kasnejšega prenosa.« (Rosenberg 1991: 31.) Toda po mnenju Alberta

²⁴ »Tradicija, izročilo je narodopisec malone to, kar geologom zemlja ali biologom živa narava. V starih oblikah ljudskega življenja, predmetnega, besednega, glasbenega in ne vem kakšnega oblikovanja se kaže nenehno prelivanje iz kategorije 'enkratno', 'priložnostno' v kategorijo 'ponovljeno', 'tradicionalno'. Tudi kar nastaja danes, pred našimi očmi, nosi v sebi kali nečesa, kar bo jutri prešlo v navado in bo hočeš nočeš kaj kmalu tradicija ali vsaj del tradicije.« (Matičev 1972: 6–7.)

²⁵ Ali kot pravi Bojan Štih: »Kljub menjavi rodov in idej mora poznati nacionalna kulturna zgodovina nepretrgano zvezo med posameznimi obdobji in idejami teh obdobji, kajti odmik in pretrganost in nepovezanost je korak v molk in nemoč.« (Štih 1987: 73–74.)

Friedmana (glej Finnegan 1977: 53) spomin ni preprost fenomen, ni »podvojitve, ampak ustvarjalna rekonstrukcija«.

Zgodbe so se ohranile verjetno zato, ker so izhajale iz najelementarnejše potrebe človeka po izražanju vsega, kar doživi, o čemer premišljuje in kar se ga čustveno dotakne. Izražajo tudi razmerja ljudi do sveta, rastejo iz veselja do igre, petja. Verjetno izvirajo iz sanj, magičnih, mitičnih in miselnih procesov. (Prim. Stanonik 1990a: 1713.) Videti je, da ostajajo tudi v zavesti in spominu današnjega ustvarjalca ljudske pesmi, kot del kontinuitete tradicionalnega in obenem nacionalnega. Gre za temeljne vsebine in tudi forme človeškega sveta, po katerih posegajo tudi sodobni ustvarjalci, obenem pa se ljudska pesem v današnjih časih izpraznjenih vrednot oživlja in ponovno vrednoti prav zaradi spoja tradicionalnega z nacionalnim in povezanosti z naravnim in arhaičnim. Pri ljudski pesmi se zveza s tradicijo vzpostavlja prek posameznikovega spomina, ki izhaja iz sociološke oblike spomina. In če je na sinhroni osi nujna zveza tradicije z improvizacijo, je na diahroni pomembna selekcija. Ta selekcija je verjetno odvisna od posameznika, splošnega okusa, družbenih razmer idr., ki sprožijo izločanje preveč individualnega ali preveč splošnega. Mehanizmi, ki delujejo v procesu selekcije, so popolnoma drugačni v umetni pesmi,²⁶ saj umetni pesnik izbira in izloča snovne in idejne prvine izključno po svojih osebnih kriterijih in se ne meni za splošni okus.

V umetni (sodobni) pesmi, ki se stika z ljudsko na kakršen že koli način, najdemo naslednje možne povezave in preplete prej omenjenih kategorij:

1. sinteza starega in novega,
2. sinteza spomina in vizije,
3. sinteza tradicionalnega, nacionalnega, kozmopolitskega in individualnega,
4. transformacija inovativnega s pomočjo tradicionalnega.

Tokova ljudskega in umetnega pesništva, ki se bistveno ločujeta, a se nenehno tudi povezujeta, se z vsemi prej navedenimi kategorijami njunega kontinuiranega ustvarjalnega procesa nenehno dopolnjujeta na skupnostni premici kulture.

²⁶ Kakšni pa so načini navezave na preteklo literarno tradicijo (te procese bi lahko prenesli tudi v proces navezovanja umetnega na ljudsko): E. R. Curtius kategorije navezovanja razporedi na naslednji način: a) imitacijsko, b) produktivno, c) s prikritim odporom do nje, č) z negacijo, d) z apatijo, e) z zavestnim navezovanjem na daljno preteklost. (Curtius 1971: 404–409.) Skoraj vsi navedeni načini lahko veljajo za navezave umetnega na ljudsko, predvsem imitacijski, produktivni in zavestni.

II. SISTEMI TVORNEGA IN TRPNEGA STIKANJA LJUDSKEGA Z UMETNIM

Osnovna teza, da v vseh obdobjih slovenske literarne zgodovine obstajajo močna, čeprav raznovrstna dotikališča z ljudsko pesmijo, saj so vsi časovni slogi slovenske poezije od klasicizma in romantike pa do sodobnega novega ekspresionizma in nadrealizma ter postmodernizma šli skozi fazo, v kateri je prišlo do tesnega spajanja s folklorno poetiko, kaže na to, da gre za tipološki pojav. Opazovati ga je mogoče od Vodnika do najmlajše generacije ustvarjalcev. Ob stikanju umetnega z ljudskim se v literarnozgodovinskih obdobjih izbirajo tiste vsebine (forme), ki v danem zgodovinskem trenutku individualnemu ustvarjalcu nekaj povedo in so odsev resničnosti, ki jo ta ustvarjalec živi. V vseh zgodovinskih obdobjih se »zmeraj drugače ponavljajo« vsebine, za katere bi lahko rekli, da so arhetipske, da so v njih bazične eksistencialije, veljavne za vse ljudi ali specifične za en narod. Te dobivajo različne realizacije, pogojene s »filozofijo« okolja in posameznika, ki take vsebine uvrsti v svoj ustvarjalni proces in posamezne pesniške stvaritve. Trpno-tvorno prepletanje med ljudskim in umetnim lahko zasledujemo v dveh načinih, ki sta značilna za vsa literarnozgodovinska obdobja:

- a) posnemanje ljudskega pesništva v vseh značilnih elementih ter notranjih in zunanjih razmerjih teh elementov, tesno vsebinsko in formalno približevanje ljudski poetiki;
- b) tvorno dotikanje ljudskega pesništva z »uporabo« samo nekaterih sestavin in izrazita transformacija z dodajanjem novih pomenov in idejnih struktur.

Znotraj najrazličnejših odnosov med ljudskim in umetnim pa v sistemih tvornega in trpnega razmerja med ljudskim in umetnim uporabljamo tudi prvine medbesedilnosti, zato skozi sisteme ločimo dva tipa intertekstualnosti:

1. intertekstualno-muzikalni tip znotraj ljudske poetike:
 - prototekst (predloga): ena izmed variant ljudske pesmi - (arhetekst, prva varianta ljudske pesmi, ki je nedoločljiva) - metatekst (pologa) (vse ostale variante);
2. intertekstualno-muzikalni tip med ljudsko pesmijo in umetno poezijo:
 - prototekst (predloga) (ljudska pesem z množicami variant ali metatekstov) - metatekst (pologa) (umetna pesem oziroma več teh umetnih pesmi, ki sestavljajo metateksten sistem).

V literaturi se skozi zgodovinska obdobja spreminjajo stil in oblike pesništva. Spremembe in razvoj v stilu in oblikah doživlja tudi ljudsko pesništvo, a o tem nima vzpostavljene zavesti: npr. nekitičnost starih pripovednih pesmi (Marija in brodnik), tridelni osmerec, ki ima več novejših oblik: podaljšanje s ponovitvijo zadnje tretjine, ki se je razdrobil v daktilski deseterec; v novejšem času imamo 8- in večvrstične kitice; več kitičnih oblik se je razvilo iz alpske poskočnice²⁷ itd. (Vodušek 1960: 55-78, Terseglav 1987: 141.)

²⁷ Štirivrstičnica je mlajša kitična oblika ljudskega pesništva, dvovrstičnica se je razvila iz kratkih štirivr-

V odnosu med ljudskim in umetnim nas bo zanimalo vključevanje posameznih oblik (vrst, pesmi, tipov, motivov, tem) v umetno pesem in njihove transformacije, ki jih na eni strani določa poetika ljudske pesmi, na drugi strani pa jih spreminja poseben značaj umetne pesmi. Če so v literaturi določali nove forme poetika umetne pesmi, razvoj novih stilov in avtor, pa so bili v spreminjanju in določanju novih oblik ljudskega pesništva odločilni občinstvo, skupnost, recepcija. Ko v ljudskem pesništvu neka oblika odmre, se nikoli več na novo ne vzpostavi, medtem ko v umetni pesmi lahko neko izumrlo obliko, vrsto ali stil ponovno oživijo kot »maniro«, npr. v postmodernizmu, kjer je simuliranje stila ljudske pesmi tudi nekakšna pomenska in stilna »manira«. Zamenjave oblik ali vrst so v umetnem pesništvu vedno intencionalne, odvisne od vsakega avtorja posebej, medtem ko so v ljudskem pesništvu lahko socialne in družbene okoliščine tiste, ki vplivajo na spremembe. V vseh zgodovinskih obdobjih je ljudska pesem večinoma afirmativna do preteklega, konvencionalnega (prave kritike ni, ljudski pevci pesmi zelo na splošno komentirajo: »to je lepo; ta pesem je predolga, razvlečena ...«, čeprav bi verjetno ljudski pevci kaj več povedali o posamezni pesmi, če bi raziskovalci o njihovem odnosu do pesmi postavili več vprašanj),²⁸ pri umetni pesmi pa navadno opazimo negativen odnos do prejšnjega obdobja, »vsaka inovacija novega žanra zanika starega«. (Pavličić 1983: 139–145.) Umetna pesem ima do tradicije odnos identifikacije in negacije, ljudsko pesništvo, ki je v svojem osnovnem bistvu tradicionalno, pa do tradicije ne vzpostavlja odnosa. Avtor umetne pesmi se zavestno opredeljuje do tradicije, publike in stila, ljudski pevec pa poje v imenu skupnosti, se z njo identificira, a jo lahko tudi kritizira. V umetni poeziji se avtorji odločajo za izbor elementov iz ljudskega pesništva takrat, kadar bi radi poudarili svojo lastno ali prevzeto stilno, vsebinsko ali ideološko prvino. V ljudsko pesem pa se prvina iz umetne pesmi prenese takrat, kadar se nekaj bistvenega spremeni v mišljenju skupnosti, ki ji pripada.²⁹

Po načelu trpno-tvornega stikanja med ljudskim in umetnim lahko izluščimo dva temeljna parametra, ki sta v nizu zgodovinskih obdobj slovenske literature posledično vplivala na to, da je ljudsko v določenem trenutku z izrazitimi potezami zaznamovalo umetno pesem in obratno.

1. Poseben položaj slovenskega naroda v vseh zgodovinskih obdobjih, njegova nacionalna in socialna ogroženost, nedržavnost, asimilativna grožnja drugih narodov in jezik na prepihu drugih močnejših jezikovnih skupin so venomer podrejali individualno kolektivnemu tudi v literarnem razvoju. Edina močna kontinuirana ustvarjalna dejavnost je bila fol-

stičnic, dvovrstičnica je lahko samostojna oblika, štirivrstičnica lahko nastane iz dveh dvovrstičnic. Prav tako poznamo pojav prevrtitve enega žanra v drugega, npr. obsmrtnic v balado idr.

²⁸ Zanemarjanje ljudskega ustvarjalca, njegovega obzorja, mišljenja in čustvovanja je v folkloristiki povzročilo že veliko škode. Novejše ugotovitve kažejo na to, da bi moral biti ljudski pevec bolj temeljno vključen v triado tekst, tekstura in kontekst, saj marsikdaj njegova osebnost določa tudi izbor in nato posredovanje posameznih pesmi. (Glej Golež Kaučič 2001a: 179–181.)

²⁹ V zgodovinskem procesu prvine (oblike) umetne poezije postajajo ljudske ali obratno (rima: umetna → ljudska; štirivrstičnica: ljudska → umetna). Vnos prvin ali odnosnic iz ljudskega pesništva v umetno je večinoma zavesten, prvine umetnega pesništva pa prehajajo v ljudsko pesem postopoma in brez posebnih razlogov ter kmalu postanejo konvencije, npr. dejstvo, da je poreklo novele ljudsko, je redko komu še znano. O tem zelo izčrpno piše T. Cheesmann v svojem delu *The Shocking Ballad Picture Show*, kjer se ukvarja z nemškimi baladami na letakih, ki so bile reference za nekatere nemške novele (Brecht).

klora v širšem smislu ter v njenem okviru ljudsko pesništvo (prim. Paternu 1974: 14), ki je v različnih intenzitetah vstopalo v poetska dela vse do sodobnosti. V različnih razmerjih in v različnih časovnih razmikih ter z različnim namenom so ustvarjalci literature iskali svoje odnosnice v vzporedno tekočem, spreminjajočem in razvijajočem se toku ljudskega pesništva, ki je kot živ in nikoli usahel ustvarjalni vir zaznamoval posamezne literarne ustvarjalce in vse literarne sloge z različno močjo in v različnih načinih vse do danes.

2. Dva temeljna načina odnosa individualnih literarnih stvaritev do mitov in vsebin preteklosti in do načina oblikovanja ljudskega pesništva: a) prepletata se razruševalno obračanje proti mitom in vsebinam preteklosti ter vračanje k njim, ko neki čas izprazni že obstoječe vrednote in ko se neko stilno obdobje do konca izčrpa; b) v posameznih stilnih obdobjih pa se v literarnih delih prepletata idealizacija ljudskega in njegova ostra negacija ali celo upor proti njemu v parodičnem smislu, a tudi distančen, spoštljiv, vendar transformativni odnos do ljudskega.³⁰

Posebni parameter, ki je značilen za odnos sodobne pesmi do ljudskega pesništva (kot jedra raziskave), pa je naslednji:

Ker ljudska pesem združuje že sama v sebi preteklost s sedanostjo³¹ (variante, ki motive in zgodbe preteklosti prenašajo iz roda v rod),³² dobi v novih okoljih sodobne pesmi:

- a) razsežnosti preteklega s poudarki sedanjega,
- b) razsežnosti sodobnega s poudarki preteklega v sedanjem.

Ponovni vdor ljudske pesmi v umetniška dela pesnikov sodobne poezije ima filozofske, sociološke in poetične temelje: premik ljudskega iz časa njegovega nastanka in razvoja v čas sodobne slovenske pesmi in še v drugi vir in način ustvarjanja in sporočanja, kot je literatura, pomeni prenos tistega, kar je bilo značilno za čas, v katerem je ljudska pesem nastala, v čas sodobne pesmi, s podobnim ali zanikanim smislom preteklega, že sporočenega. Gre za prepletanje pomembnih elementov preteklosti z novimi prvinami sedanosti. S tem ustvari sodobni pesnik individualno stvaritev, a obenem vzpostavi stik z ljudskim, nacionalnim in preteklim.

³⁰ Če pa pogledamo razvoj slovenske literature, lahko vidimo, da sta bila prav zaradi zgodovinskih in socialnih razmer vseskozi navzoča dva tipa, ki ju Paternu imenuje »domačijski in višji tip literature« – ta pojav je bil izrazit do slovenske moderne. (Paternu 1974: 25.) Oba tipa sta na različne načine vstopala v prostore ljudskega po različne vire. Morda je ljudska pesem tisti sredinski vzporedni tok med vzporednima premicama obeh tipov, ki ju zaznamuje v obeh smereh ter je tudi sam zaznamovan.

³¹ Z dodajanjem novih, drugačnih besed lahko pevci ljudsko pesem posodobijo, npr. v pesmi Tam za turškim gričem je bilo najprej »Tam za laškim gričem«. »Sedanje« »za turškim gričem« je morda iz avstrijske zasedbe Bosne v sedemdesetih letih 19. stoletja. (Prim. Kumer, Kunaver, Ložar - Podlogar 1987: 205.) Drugačen pomen pa dobi pesem v Kocbekovi Tam za turškim gričem (Groza 1963).

³² V knjigi Jožeta Pogačnika *Na križiščih zgodovine* beremo naslednje: »'Poznavanje del,' pravi A. Malraux, 'spada v kronološki čas in samo vanj. Fossil spada le v svojo dobo, bizon iz Lascauxa pripada epohi svojega slikarstva kot objekt, toda ko pridemo na ogled te jame, on pripada tudi nekemu drugemu času: času slehernega od onih, ki ga občudujejo kot umetniško delo.' Malraux je s temi besedami ponovil genialno spoznanje T. S. Eliota (iz eseja Tradicija in individualni talent), ki govori o dialektiki preteklega v sedanjem in sedanjega v preteklem. Malrauxev kronološki čas namreč ni nič drugega kot Eliotovo obstajanje v tistem, kar ni 'zgolj sedanost, temveč je sedanji trenutek preteklosti'.« (Pogačnik 1981: 9.)

Prehajanje posameznih pesmi iz enega poetičnega repertoarja v drugega lahko vidimo v dveh podobah:

- A. pesmi, ki so postale podlaga za nove umetne pesmi, so morale imeti nekaj splošnega ali pa nenavadnega, tako v vsebini kot v obliki;
- B. pesmi, ki so prehajale v repertoar ljudskega pesništva, so morale biti ljudstvu tako formalno kot vsebinsko blizu.

Ob razdelitvi slovenskih literarnih obdobjih po načelu medsebojnih odnosov med ljudskim in umetnim v trpna in tvorna obdobja in v pregledu »idealizacije«³³ ljudskega v obdobjih, ki jim zaradi posebnih družbenih razsežnosti vlada estetika istovetnosti³³ (Lotman), dobimo t. i. ilustrativna obdobja³⁴ (Oraić). Ta se v zgodovinskem zaporedju vrstijo kot: razsvetljenstvo, delno romantika, realizem (obdobje druge svetovne vojne in prvo povojno obdobje). Tvorna obdobja, kjer prevladuje estetika nasprotnosti³⁵ (Lotman), ali iluminativna obdobja³⁶ (Oraić) pa so: romantika, moderna, ekspresionizem in sodobna slovenska poezija (postmodernizem). Simetrija te razdelitve pa ni vedno tako kontrastno črno-bela. Že v razsvetljenstvu³⁷ se je vzpostavilo bolj tvorno stikanje med ljudskim in umetnim (Vodnik: Zadovoljni Kranjec in Jarnik: Damon na Melito), medtem ko so v romantiki in tudi v moderni ter ekspresionizmu (še ponekod v sodobni poeziji) nastajale pesmi, ki predvsem posnemajo ljudsko v vseh notranjih in zunanjih zakonitostih. Tako trpno razmerje do ljudskega se lahko imenuje imita-

³³ Utemeljena je na popolnem enačenju in stereotipnosti upodabljanja življenjskih pojavov s publiko že znanimi modeli. Ta enoličnost pa je prekinjena z improvizacijo. (Lotman 1976: 244–246, in Stanonik 2000: 144.) Sem sodi folklor.

³⁴ Oraičeva je razvila neke vrste zgodovinsko tipologijo citatnosti. V ilustrativni tipologiji je tuje besedilo vzor za tvorbo novega besedila, ki svojo predlogo posnema glede na publiko in njeno pričakovanje. (Intertekstualnost & intermedijalnost 1988.) Glej še Juvan 2000: 198.

³⁵ Ta pa uvršča umetniške sisteme, katerih kodi publiko niso znani do začetka umetniške percepcije, so zapleteni in modelirajo resničnost na nekonvencionalen način. (Lotman 1976: 244–246, in Stanonik 2000: 144.) Sem sodi tudi transformirana folklor v medbesedilnosti sodobnega teksta.

³⁶ Ta obdobja so obdobja inovacij in nenavadnih umetniških postopkov in medbesedilnih stikanj, kjer je v središču novo besedilo in priključuje predloge, ki mu ustrezajo, jih izbira, preoblikuje, ne glede na pričakovanje publike. (Intertekstualnost & intermedijalnost 1988.) Glej še Juvan 2000: 199.

³⁷ Čeprav je stikanje ljudskega z umetnim pogostejše in se v glavnem začne šele z razsvetljenstvom, pa je bilo v času do 17. stoletja vendarle tudi nekaj takih stikanj. Nastavki stikanja ljudskega z umetnim segajo po mnenju Jožeta Koruze že v obdobje 15. in 16. stoletja. »Če pa upoštevamo, da je že vse do 17. stoletja živelo na Slovenskem tudi nekaj plemstva, ki ni znalo drugega jezika od ljudskega, ne more biti pretirana domneva, da je vsaj v poznem srednjem veku nastalo neko prigrajsko, če že ne plemiško pesništvo v domačem jeziku, katerega edina pismena priča je Auersperški fragment. Verjetno je nekaj te 'višje' pesniške kulture prešlo v ljudsko tradicijo. Nekatere ljudske pesmi namreč pričajo po temi ali motivih, da v prvotni obliki bržkone niso nastale med ljudstvom, marveč da jih je ljudstvo sprejelo iz repertoarja pesnikov in pevcev višjih družbenih slojev.« (Koruz 1971: 225–226.) Na žalost Koruz ni uporabil folklorističnih postopkov pri raziskavi, zato je zanemaril, da so nekatere snovi ljudskih pesmi univerzalne, nekatere pesmi pa smo celo dobili od drugih narodov (npr. od Nemcev – Stoji, stoji Ljubljanca), čeprav so lahko »variate«³⁸ nastale med fevdalci in so jih tako posredovali naprej. Koruz v članku Slovenska verzifikacija v starejših obdobjih pravi: »Toda značaj slovenske ljudske pesmi še zdaleč ni bil od srednjega veka dalje zgolj ohranjevalen in receptiven (sprejemajoč). Najširši ljudski sloji so imeli vseskozi tudi svoje lastne pesemske oblikovalce, do neke mere profesionalizirane in izurjene v svoji veščini.« (Koruz 1991: 47.) Tesno prepletanje in spajanje ljudskega z umetnim je bilo torej močno že od vsega začetka, le načini so bili drugačni, vendar so v ljudski repertoar lahko prehajale le tiste pesmi, ki so bile ljudem tako formalno kot vsebinsko blizu.

cijsko razmerje, ki je prilagojevalno in celovito, saj temelji na podobnosti formalnih in vsebinskih elementov ljudskih struktur in celotnega poetičnega sistema. V kontrastu z njim pa je tvorno razmerje do ljudskega, ki sestavine folklorne posnema in z njimi gradi formalno ali pomensko strukturo svoje stvaritve, folklorno strukturo samo pa ruši.

UMETNO ODKRIJE LJUDSKO, LJUDSKO PREHAJA V UMETNO

Obdobje, kjer prevladuje trpni način stikanja ljudskega in umetnega, razsvetljenstvo, je prvo obdobje v zgodovini slovenske literature (mešanje baroka, klasicizma in predromantike), ko se je ustvaril prvi zavestni odnos slovenskih ustvarjalcev: pesnikov in kritikov do slovenske ljudske pesmi (imenovali so jo narodna). Za državopolitični položaj je v tem obdobju značilna gospodarska, politična in kulturna odvisnost od tujcev in razdeljenost našega etničnega ozemlja. Večji del našega ozemlja je pripadal Notranji Avstriji (Štajerska, Koroška, Kranjska, Goriška, Primorska, Trst, del Istre), preostala, manjša dela pa ogrskemu kraljestvu (Prekmurje) in Beneški republiki (zahodni Slovenci v Furlaniji in Režiji). Vso upravno in politično moč so imeli v rokah deželni stanovi. V duhovnem razvoju slovenskega življa (predvsem izobražencev) pa je prišlo do prevzema razsvetljenske miselnosti in prirojitve njenih poglobitnih gesel po slovenskih preroditeljih ter zgledih iz evropskih literatur. Poglobitno geslo: iz neidealne družbe v naravo (Legiša 1938: 66) je za sabo potegnilo idealizacijo kmeta. To je spodbudilo nastanek velikega števila stanovskih pesmi, ki pa so bližje umetnemu kot ljudskemu, saj so večinoma prevodi nemških pesmi. V tem času pride tudi do prvega zapisa ljudske pesmi oziroma prve zbirke ljudskih pesmi: Zakotnikove rokopisne zbirke slovenskih pripovednih pesmi (1775), izmed katerih je dve leta 1780 objavil Linhart v svobodnem nemškem prevodu. Vpetost v evropski kulturni prostor ne vzdrži mnenja o slovenskem kulturnem zamudništvu, ko gre za zbiranje ljudske pesmi, kajti Macpherson je z Ossianom zbudil skoraj takojšen odmev pri Pohlínu; ta se je z Denisovim nemškim prevodom seznanil že leta 1768 ter takoj spodbudil (po Denisovem zgledu) in podprl akcijo zbiranja ljudskih pesmi v svojem krožku. (Terseglav 1987: 100, 101.) Prva medbesedilna stikanja umetne pesmi z ljudsko se začenjajo pod vplivom arbitra Zoisa, ki je Valentina Vodnika (1758–1819) poučil, naj bo vse, kar napiše, v »ljudskem tonu« in naj se ne spušča v »območje tragične muze«. Vodnik je zaradi teh kritičnih pobud posegel po poskočnici,³⁸ ki jo je imel za najstarejšo avtohtono pesniško obliko, in po njej naj bi se zgledovalo nastajajoče slovensko pesništvo. (Terseglav 1987: 101.) V tem obdobju je bilo pomembno pisanje za ljudstvo, domačijska in poučna književnost, ki naj bi se zgledovala po ljudskem pesništvu, zato so ustvarjalci tega obdobja svoja medbesedilna stikanja naravnali v smeri čim verodostojnejše imitacije ljudskega pesništva, zaradi približevanja občinstvu in zavedanja njegove resnične nacionalne avtohtonosti. Bistveno je bilo receptivno obzorje takratnega občinstva in ne toliko individualne stvaritve na podlagi ljudskega. Vodnik ni le zbiral poskočnice,³⁹ ampak jim je tudi svoje lastne pesmi tako približal, da večkrat ni mo-

³⁸ Po mnenju V. Voduška je poskočnica prišla k nam prek Romanov, od nas pa so jo dobili Nemci. (Vodušek 1984.)

³⁹ Tudi Pavel Knobl se je ukvarjal s poskočnico; čeprav je bila večina teh poskočnic prevedena iz nemščine in jih je Vodnik ostro kritiziral, jih je veliko ponarodelo: Š 4368, Š 4710, Š 2534, Š 2537, Š 2537.

goče ločiti, katere so res ljudske in katere Vodnikove. Imitiral je verz in ritem ter kitično obliko, prav tako pa je polnil ljudsko formo z vsebino, ki naj bi se po njegovem mnenju najbolj približala ljudstvu in ga obenem poučevala. Zaradi formalne in vsebinske bližine ljudskemu je npr. druga kitica Predgovora za Lublanske Novice 4. d. Prozimca 1797 ponarodela.

Valentin Vodnik: PREDGOVOR za Lublanske Novice 4. d. Prozimca 1797. V: Valentin Vodnik, Zbrano delo, Ljubljana 1988, str. 63.

P

Je kaša zavrela,
Se terga kaj nit?
Kaj sosed moj dela,
Sim prašati sit.

**Al pameti majo
Po svetu kaj več,
Al druga kaj znajo,
Ko jabuka peč?**

Od tiga Novice
Lublanske povdo,
Za nov let potice
Še take ni blo.⁴⁰

Medbesedilno stikanje ljudskega in umetnega je v tej poskočnici trpno (imitacijsko), z elementi, kot so ljudska verzna predloga poskočnice, način besednega oblikovanja, daktilski ritem s predtakti (5 4 5 4), rima abab (pogosta v ljudskem pesništvu); štirivrstična kitica pa je že kasnejša oblika v razvoju ljudske poskočnice, saj je bila najprej to dvovrstična oblika. Vsebina je prigodna in izrazito neindividualna. Transformacije formalnih struktur so minimalne in v okviru istega žanra kot v ljudskem pesništvu.

Schema trpne povezave med ljudskim in umetnim je naslednja:

ljudsko (arhetekst – pravarianta) → **umetno** (prototekst – predloga) → **ljudsko** (metatekst – pologa).

V tem času so se ustvarjalci (npr. Linhart) zanimali tudi za celoten družbenozgodovinski kontekst ljudske pesmi in za nosilce te. V kulturološkem smislu pa naj bi ljudska pesem služila razsvetljevanju in plemenitenju srca, kar je zagovarjal Martin Kuralt. Življenjski kontekst ljudske pesmi je bil za razsvetlence pomemben tudi zaradi možnosti osvetlitve

⁴⁰ Ob vsaki pesmi bomo v nadaljevanju navedli večinoma le osnovne podatke, npr. ZD 1946, str. 5. Te skrajšane podatke razvežemo v razdelku Bibliografija (Viri).

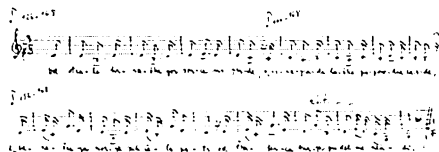
kulturne in nacionalne zgodovine, kakor se lahko pokaže v vsebini in obliki pesmi. V tem hotenju pa so se razsvetljenci večkrat motili. (Terseglav 1987: 101.) Začetki umetnega pesništva⁴¹ so kar se da povezani z občinstvom, ki ustvarja svoje lastne ljudske pesmi.

Vodnik je svoje trpno stikanje z ljudskim pesništvom zajel še z enim, samo za ljudsko pesem značilnim verznim obrazcem: tridelnim osmercem. Ta ritem je moral imeti v svojem avditivnem spominu in mu je bil verjetno domač, kar vidimo v pesmi Tekica teče, ki jo je, po njegovih besedah, »zložil po narodnih« (Š 1032, z opombo): »Tekica teče / pod goro, pod goro, / jegla ji bliska / pod brado, pod brado ...« (Vodušek 1984: 7–33.) Vodnik je vzel ljudski stilni vzorec ponavljanja na koncu verza kot obrazec in ga napolnil s svojo vsebino, ki pa je po duhu tako blizu ljudskemu, da jo je Štrekelj uvrstil v svojo zbirko, ne glede na Vodnikovo opombo. Vodnikov program oziroma način pesnjenja neposredno sporoča pesem Moj spomenik: »Kar mat je učila, / me mika zapet, / kar starka zložila, / je lično posnet.« Pesem Zadovoljni Kranjec, nastala leta 1780, pa že uhaja iz imitacijske logike, je bolj individualizirana in spada v kategorijo značajske vložitve ter vsebuje motiv plesa (močna popularnost godčevstva in plesa v 18. stoletju). Koruza meni: »Tu lahko za tisti čas in Vodnikovo rodno okolje govorimo o godčevski pesmi v ritmu štajeriša in v obliki štirivrstične alpske poskočnice.« (Koruza 1991: 314.) Sinkretizem glasbe, godčevstva, plesa in teksta je v tej pesmi nedvomen; nanj je vplivala oblika plesne glasbe, ki je bila v Vodnikovi rodni Šiški zelo razširjena. Vodnik je poznal izraze za igranje in inštrumente (gosli), načine igranja, gosli in strune, ki »narodno grenčijo«. Vse to priča, da je imel neposreden stik tudi z ljudskimi pevci in godci, ki so natančno poznali izraze za načine petja in igranja. (Koruza 1991: 314, 315.) Čeprav se pesem v jeziku in ritmu dotika ljudskega le toliko, kolikor je to pogojeno v temi in vložni perspektivi, pa je vendarle ponarodela in jo najdemo tudi v arhivu GNI, z letnico doslej zadnjega zapisa 1961 (GNI M 24. 611) z naslovom: Od straže hrvaške.

Valentin Vodnik:
ZADOVOLJNI KRANJEC
(1780), M. Pohlin, Z. Zois, A. T. Linhart.
Valentin Vodnik, Izbrano delo, Ljubljana
1976, str. 251, 252.
P

Ponarodela:
OD STRAŽE HRVAŠKE (Vodnik)
GNI 24.611, Sp. Hrib pri Kamniku,
Gorenjska, pela: Ančka Pančur, zps.: GNI,
1961.
M

Od straže hrvaške
gor sonce mi pride
pa v nograde laške
za goro zaide;



⁴¹ Morda bi omenili še Feliksa Deva (1732–1786), ki je s pesmijo Občutenje tega srca nad pesmijo od Lenore (Pisanice 1779–1781) uvrščen že v predromantiko. Dev v tej pesmi sploh ne posega po ljudskih stilnih sredstvih, vendar je njegovo delo nastalo na podlagi branja (intertekstualni odnos skozi sekundarno recepcijo) umetne pesmi, ki je nastala na podlagi ljudskega motiva in teme o vračajočem se mrtvecu. Dev romantično vzdihuje nad Bürgerjevo stvaritvijo, ji priznava veliko umetniško moč in se posredno stika tudi z njo in z ljudsko pesmijo: to vidimo ob citatni uporabi imena glavnih junakov Lenore in Wilhelma, aluzije na glavno dogajanje (*konj, jezdec, vzdušje noči*) in na smrt, za katero uporabi stilno zaznamovani izraz *rebernik* (mrlič, okostnjak), ki ga je v istem pomenu uporabil tudi Strniša v svoji drami Samorog.

z beneškega morja
jug čelo poti,
od Štajerca borja
me v znoju hladi.

Mi brazdjo konjiči
za hajdo, pšenico,
neutrudni dekliči
pa beljo tančico;
kaj maram, se kruha
prisluži zadost,
ni sile trebuha
po svetu mi nost.

Imam oblačilo
domačga padvana,
ženica pa krilo
iz pravga mezlana;
se sveti na lice
ko pirh moj škrlat
nje šapelj, iglice,
nje moderc je zlat.

Rad plešem okrogle,
s petama glas dajem,
premetam vse ogle,
se v cepa dva majem;
nožica pa v Mince
za mano drobni,
pobira stopinjce,
se v krogu vrti.

Na žgancih tropine
pa kislega zelja,
bob, kaša, vse mine,
ko pridem od dela;
si bodi pogača,
klobasa al sok
al kar se obrača
na ražnju okrog.

Za vsako povelje
mam židano voljo,
za brambo dežeze
al hoditi v šolo;
povsodi se maham
ko čvrst korenjak,
pa delam pa baham
pa pijem tobak.

Od straže hrvaške
gor sonce mi pride,
v vinograde laške
popowdne zaide.
Z beneškega morja
juh čelo poti,
od Štajerca burja
pri del me hladi.

Rad plešem okrogle,
s peto pa glas dajem,
premetam vse ogle,
se v cepa dva majam.
Nožice pa Mince
za mano drobni,
pobiram stopince,
se u krogu vrti.

Na žgancih tropine
pa kislega zela,
bob, kaša, vse mine
ko pridem od dela.
Al bodi pogača,
klobasa al sok,
al kar se obrača
na ražnju okrog.

Za vsako povelje
mam židano voljo,
za brambo dežeze
pa hoditi v šolo.
Povsodi se maham
kot čvrst korenjak,
pa delam pa baham
pa pijem tobak.

Če pogledamo ljudsko varianto, vidimo, da je pevka skrčila pesem na štiri kitice in je od Vodnikovega originala vzela le 1., 4., 5., in 6. kitico, ki pa so le delno skladenjsko in besedno spremenjene. Očitno so bile preostale kitice za ljudskega ustvarjalca vsebinsko bolj individualne kot splošne in zato manj zapomnljive. Vendar se zdi, da je pevka to pesem morda dobila iz šolske čitanke, saj je antologijski primer, ali pa se je naučila ob šolskem petju. Melodija in razširjenost po Sloveniji pa pričata, da se je pesem vendarle »prijela«.

Transformacije umetnih struktur v ljudskih variantah so torej delne. Vodnik črpa po bude iz domače tradicije in se seli iz didaktike v individualnost tudi tako, da na svoj način išče odnosnice tudi v ljudskem pesništvu.

V razsvetljenstvu⁴² se je stikanje umetnega z ljudsko pesmijo bolj diferenciralo, postalo je raznoliko na več ravneh, ker je diferenca med ljudskim in umetnim zaradi opismenjevanja in slojnega strukturiranja postajala močnejša. (Prim. Koruza 1991: 245, 265.)

Poseben in zanimiv pesniški pojav, ki je že odmaknjen od samo trpnega posnemanja, je Urban Jarnik (1784–1844), ki je presegel utilitaristični način stikanja z ljudskim, z odmikom v ljubezensko tematiko. (Prim. Paternu 1974: 37.) Tak izrazit individualni pesniški primer je pesem Damon na Melito, ki je ob pesnikovi lastni uglasbitvi celo ponarodela. Ljubezen, ki je večna tema tako ljudske kot umetne pesmi, je omogočila pretok ene poetike v drugo. Ta pesem se še danes poje na Koroškem. Da pa je bila ob nastanku res umetna, kažejo način izražanja – enjambement kot stilni element umetnega pesništva –, imena oseb in vsebina. Jarnik je uporabil enjambement v 6. kitici: »*Vetri, glase te nesite / k oknam, kjer Melita spi ...*« Ljudski pesnik pa je enjambement zamenjal za stavčno enoto, ki je ena melodična vrstica, in uporabil ponavljanje kot refranski del pesmi. »*L'epa je svetloba lune, / oblaki jo zakrivajo, / žwahtne so na citrah strune, / ki mojga srca gwas pojo, / žwahtne so na citrah strune, / ki mojga srca gwas pojo.*« V tej pesmi je ritem daktilski (romarski distih: 8/7), motivika ljubezenska, način izražanja pa blizu ljudskemu, fantovskemu petju ob vasovanju. Ljudski pevec je z načinom ustvarjanja iz ljudske poetike delno transformiral izrazni način pesmi, prilagodil besedilo melodiji ter narečno niansiral pesem, da je iz umetne v variantah postala ljudska. (Priloga, primer 1.)

Shema je: *umetna* → **ponarodela: ljudska**

Ugotovitve I

Razmerje ljudskega in umetnega je pri Vodniku in Jarniku vezano na proces ponaroditve, na asociativno doživljajsko povezavo z ljudskim. Transformacije ljudskega načina izražanja in vsebine so minimalne in delne, prehod umetnih pesmi v ljudske pa so spremljale močnejše transformativne spremembe, saj so ljudski poustvarjalci pesmi prekrojili po svoje.

⁴² Ustvarjanje tega časa (tudi predromantike) je bilo zaznamovano s t. i. polljudskimi ustvarjalci, šolniki, bukovníki, igrci, ljudskimi pevci in godci, ki so se zaradi tega, ker je bila ljudska pesem živa in »cenneja«, želeli prav skozi oblike in vsebine te poetike približati ljudem, jih poučevati in razveseljevati. V tem času so ustvarjali Mihael Andreas in A. Šuster Drabosnjak – prvi je pesmim tudi zlagal napeve, drugi si je v celoti trpno prisvajal forme in vsebine ljudske pesmi. (Legiša 1938: 79.) Pomembnejši, kot mu priznava literarna zgodovina, pa je bil Valentin Stanič, ki je v *Pesmah sa kmete ino mlade ludi* (1822, druga izdaja 1838) posnemal ljudsko pesem v obliki in vsebini. Pesnil je o veselju, človekoljubnosti in zadovoljstvu poklicnega dela.

UMETNO PREHAJA V LJUDSKO

Začetek 19. stoletja riše zgodovinski okvir obdobju romantike. Razmere na Slovenskem so povezane z vdorom Francozov na slovensko ozemlje in njegovo razdelitvijo. Večji del je pripadel Iliriji, ki je obsegala beljaško okrožje, Gorico, Trst, Istro in Kranjsko, poleg tega pa Hrvaško južno od Save, Dalmacijo in Dubrovnik. Zahodno od Soče so prišli naši rojaki v prav tako francosko Kraljestvo Italije. Avstrija je imela večji del Koroške in Štajersko, medtem ko se Prekmurcev na Ogrskem spremembe niso dotaknile. Evropsko duhovno razpoloženje, ki je vdrlo v slovenske pokrajine, je vplivalo na nastanek slovenske poezije in na dotikanje umetnega z ljudskim. Ljudsko se je v umetnih pesmih mešalo z literarnimi in stilnimi vplivi baroka, predromantike. Vzroki, ki so spodbudili umetne pesnike, da so se povezovali z ljudskim pesništvom, so bili med drugim domoljubnost, naravnost ter relativna domačnost tem in ljudskega stila. Bili so temeljni za vzpostavitev kasnejše nacionalne in politične zavesti. V tem obdobju je prišlo do razmaha pesniškega ustvarjanja, ki je imelo za posledico pojav, imenovan ponarodela pesem; to na kratko lahko označimo kot ljudsko pesem, ki ji poznamo avtorja, ali kot pesem, ki je v variantnem poustvarjalnem procesu ljudskih pevcev polagoma prehajala iz poetike umetne pesmi v ljudsko. Gre za preskok iz ene strukture zavesti v drugo, iz individualnega v kolektivno. Močno približevanje ljudski poetiki v vseh njenih analogijah, tako formalnih kot vsebinskih, kaže na dve osnovni, a nasprotujoči si ugotovitvi: na eni strani idealizacija ljudskega in na drugi strani še močna bližina ljudskega, domačega okolja, ki je pesnike naravno nagnilo k prevzemanju že znanih stilnih in vsebinskih prvin v svoje pesmi. Za 19. stoletje imamo največ podatkov o ustvarjalcih umetnih pesmi, ki so ponarodele in jih bomo obravnavali v tretjem poglavju.

V 19. stoletju lahko opazujemo pojav trpnega in tvornega sožitja umetnega in ljudskega pri Francetu Prešernu (1800–1849). Obdobje, zaznamovano z izrazito zaostrenimi družbenimi in socialnimi razmerami, kulturnimi in literarnimi spremembami, je odsevalo tudi v literaturi, ki se je močno oplajala ob ljudskem pesništvu. Narodova identifikacija je takrat slonela na jeziku, narodova zavest še ni bila povsem ustvarjena (prej je bila pokrajinska pripadnost).⁴³ Pristen izraz narodove identitete je bila prav ljudska pesem. V tem času je prevladovalo mnenje (Matija Čop), da je ljudska pesem »neprisiljen, naraven in nezavestno porojen izliv«, za katerega je menil Čop, da naj ga ne bi neposredno posneli. Vendar sta že on in Prešeren spoznala, da je mogoč tvoren, oplajajoč tok med ljudsko in umetno poezijo. Iskanje individualnega izraza, a še vedno močna naslonitev na elemente nacionalnega, domačega izraza, je tudi Prešerna nagnilo k dvojnosti in prepletosti tako ljudskega kot umetnega izraza. Paternu meni: »Prešeren je svojo zgodnjo in poznejšo poezijo zelo močno oprl na motive in izraz ljudskega pesništva, čeprav pri tem ni odstopil od pglavitnih načel svoje poetike.« (Paternu 1974: 29.) Začetek njegovega pesnjenja je pravzaprav še popolnoma v ljudskem območju. Citatne navezave na ljudsko pesništvo vidimo v njegovem motu h Gazelam: Ljubezen je bila (1833) – ljudska: Š 4718, kjer ljudsko pesništvo postavlja v svoje ustvarjalno območje tudi kot idejno in

⁴³ »Ljudska pesem je bila v tem pogledu ogledalo etnične ontogeneze in studenec, v katerega živi vodi naj bi se kopala tudi sočasna književnost. Ta plast slovstvenega ustvarjanja je bila izraz narodove strukture, zato duhovno najbolj značilna in torej kulturnozgodovinsko manifestativna.« (Pogačnik 1981: 131.)

tematsko podlago. Prav zaradi ljubezni kot tematske stalnice tako v ljudskem kot v umetnem pesništvu postane ljudska pesem v Prešernovem ustvarjanju kar stalna odnosnica. Leta 1824 je prevedel Bürgerjevo Lenoro, ki je postala poleg ljudske pesmi Mrtvec pride po ljubico podlaga za medbesedilni niz z istoimenskim naslovom, kjer je ljubezen ponovno v središču pesmi. Raznovrstnost njegovega odnosa do ljudske pesmi se kaže v različnih načinih stikanja ljudskega z umetnim. Določljivo je v štirih načinih:

1. trpno imitacijsko približevanje ljudskemu stilu (Dekelcam, Lažnivi pratikarji, Zarjovena dvičica);
2. motivno in tematsko približevanje folklori: čeprav je topose vzel iz pogovornega jezika (Turjaška Rozamunda, Romanca od Strmega grada, kjer je vključen skoraj nespremenjen citat iz ljudske pesmi Županja hči in grajski gospod – Š 129 B), se zdi, da je motivni drobec vključen v pesem bolj naključno kot zavestno: »Bo eden novo mašo bral / in mater svojo z vic jemal.« Sem bi sodila tudi balada Povodni mož, za katero je pesnik našel svoj tematsko-zgodbeni vir v ljudskem izročilu (pri Valvazorju) in v njej združil normativno poetiko z motivom iz ljudskega izročila; balada se medbesedilno stika z ljudsko pesmijo Hudič odnese plesalko (Š 82-83 b in SLP I/25/1-2);⁴⁴
3. podzavestno približevanje ljudskemu slogu, prepreženemu z osebno izpovednostjo, ki pa je bila v tematiki in slogu ljudskemu zelo blizu (Zdravilo ljubezni, Ženska zvestoba, Od železne ceste – prim. Š 2200; Vso srečo ti želim, Nezakonska mati);
4. kot poseben pojav že transformativnega razmerja do ljudskega pa lahko opazujemo Prešernove prepesnitve, ki so njegova lastna pesniška realizacija motiva in teme iz ljudskega pesništva, vendar imajo manj folklornih elementov kot njegova osebna poezija, zato njegove prepesnitve in redakcije ljudskih pesmi (razen morda njegova pesem Svarjenje, ki ima podlago v ljudski z naslovom Ptičica svarilka: Š 795-805, kjer pevci ne upoštevajo Prešernovih redakcij in pesem poustvarjajo po svoje) niso prešle v ljudski repertoar.



France Kralj, ilustracija ljudske pesmi
Kralj Matjaž, risba, Ljubljana 1921.

⁴⁴ Več glej v Golež Kaučič 2002b: 522-542.

Prepesnitve ljudskih pesmi: Od Lepe Vide, Od Kralja Matjaža, kažejo, da gre za tematske zveze z ljudsko pesmijo, za prečiščevanje sloga in za umetniško obdelavo predloge. Prešernova pesniška realizacija ljudske predloge je v njegovih metatekstih tako stilno kot vsebinsko drugačna od predloge, zato gre za skoraj popolno transformacijo predloge. Njegova Lepa Vida, ki ji je dodal motiv hrepenenja, je postala sekundarna odnosnica medbesedilnega niza Lepa Vida in prav zaradi njegove realizacije postala slovenski nacionalni mit. (Več glej v četrtem poglavju.)

Za začetek Prešernovega ustvarjanja je značilno zavestno približevanje folklori, za konec pa zavestno oddaljevanje in podzavestno približevanje. To kaže Nezakonska mati (1847) s tematizacijo bazičnih eksistencialij (ljubezen, zvestoba); pesem je zato prišla v ljudski repertoar in jo pejejo še danes. Tudi Pod oknom (1847) je v uglasbitvi Jurija Fleišmana (Slovenska gerlica 1848) ponarodela. (Več glej Šivic 2002: 43–51.) Ta izrazito osebnoizpovedna pesem je prav zaradi uglasbitve prešla v ljudski repertoar, sedem ljudskih variant iz osrednjega slovenskega ozemlja (vse so v tridelnem osmercu) kaže na to, da je variantnost uspela, čeprav se zdi, da je verjetno naučena iz šolskih čitank. Verzni vzorec te pesmi je tridelni osmerek, značilen samo za ljudsko pesem, ki je Prešernu verjetno skozi recepcije ljudskih pesmi v domačem okolju še zvenel v ušesih. Zmaga Kumer v svoji razpravi Prešernova Nezakonska mati – ljudska pesem pravi, da se je Prešeren po načinu pesnjenja popolnoma približal stilu ljudske poezije. (Glej še: Kumer 1968a: 145. Priloga, primer 2.) Prešernovo razmerje do ljudske pesmi je enkrat usmerjeno k identifikaciji in imitaciji, drugič k izboru odnosnic iz ljudskega za tvorbo lastnega pesniškega snovanja, pa tudi k negaciji ljudskega, kar kažejo prepesnitve, ki artistično transformirajo ljudsko v umetno realizacijo. Prešeren je duhovno hkrati blizu in daleč stilnemu in vsebinskemu sistemu ljudske pesmi. Tako je prav Prešeren z naslonitvijo na ljudsko pesem in s svojo individualno pesniško poetiko združil tiste plasti pesniškega ustvarjanja, ki so mu bile domače, z elementi normativne poetike; združil je kozmopolitsko in nacionalno.⁴⁵

Shemi teh povezav pri Prešernu sta:

1. *ljudsko* → **umetno**,
2. *umetno* → **ponarodelo: ljudsko**.

V paradigmi tvorno-trpnega razmerja med ljudskim in umetnim opazimo v romantiki še en zanimiv pojav palimpsestnega oblikovanja umetne pesmi na podlagi ljudske, pri Matiji Valjavcu (1831–1897). Valjavec je bil eden izmed plodnih zapisovalcev (prim. Stanonik 1984: 107–115) ljudske pesmi, njen poustvarjalec ter iskalec odnosnic ljudskega pesništva v drugi polovici 19. stoletja. Predvsem so ga zanimale ljudske pripovedne pesmi – balade, ki jih je začel nabirati leta 1850.⁴⁶ Menil je, da je treba ljudski pesmi dati neko višjo obliko,

⁴⁵ Poleg Prešerna se je vrednosti ljudske pesmi zavedal tudi Stanko Vraz (*Narodne pjesme u Slavoniji*, Zagreb 1955, str. 155–158), ki je menil, da se mora ljudska pesem zapisovati tako, kot jo slišimo, in se ne sme ponarejati po normativih literarne poetike, vendar je prav on sam predeloval ljudsko pesem in jo prenaljal lastnemu okusu. Po mnenju Ivana Grafenauerja je pesem V spomin Anjčki Megličevi Vrazova, čeprav jo je Strekelj uvrstil v SNP kot ljudsko. (Grafenauer 1952: 19.)

⁴⁶ Zbral je nekaj pomembnih: Bredka (varianta Mlade Brede), Sirota Jerica, Legenda o sv. Valentinu, Urhu, Mihaelu, Barbari, Kristini. Nekatere so antologijski primerki v čitankah (Sirota Jerica, Mlada Breda), čeprav so nekoliko »prenarejene«, vendar so danes v zavesti ljudi pristno ljudske.

ker jo je imel za predstopnjo umetnega. Za njegove prepesnitve ljudskih pesmi, kot je npr. pesem Starček, ki je prepesnjena po ljudski Starčkova smrt (Š 367), je značilen tesen stik med ljudsko predlogo in njegovo pologo, tako da se zdi, da je imel Valjavec pred seboj ljudsko pesem in je palimpsestno ustvarjal svojo verzijo.⁴⁷ (Priloga, primer 3.) Način izražanja pa je popolnoma normativnopoetičen. Valjavec sicer vpleta v svoje pesmi ljudske obrazce (npr. *Majhen vrtec ograjen / z rožami je posajen* – Dva vrta, 1853, Poezije 1900: 44), kar je že skoraj citat, normativnost pa je vidna v naslednjem verzu iz pesmi Županja hči: »*Zelena gomilo / senči drevodvojka, / dve sta spodaj debli, / v vrh drevo je eno.*« (Poezije 1900: 51.) Značilne za njegove prepesnitve so tematske razširitve, dodajanje novih dogodkov in oseb, skratka želja po epskem pesnjenju. Ta postopek ustvarjanja je viden tudi pri njegovi epski pesnitvi Zora in Sonca, v kateri je »po svoji glavi«⁴⁸ preoblikoval ljudski motiv o usodnem nesporazumu in ljubosumju, znanem iz ljudske pesmi Zarika in Sončica (Š 71, 72). Ljudska pesem je v tem primeru (Valjavec sam pove, da mu je pod roke prišel zapis ljudske pesmi Janeza Valjavca: Š 72) za Valjavca natančno določena varianta, ki jo je vzel kot predlogo za svojo lastno umetniško stvaritev. V tem primeru pa gre za transformacijo teme, samostojno pesniško obdelavo že znane zgodbe, ki pa ob branju priključuje v spomin ljudsko pesem. Jedrnatost izraza in zgoščena pripoved, ki sta značilni za ljudsko pesem, ter enoplastna pripoved, izpeljana in zaključena v sklenjeni enoti ljudske balade, ki je usodnostno tragična, se pri njem razširjajo z vnosom nove osebe v zgodbo, kmečkega mladeniča (ki prepreči usodni nesporazum); to povzroči, da se ljudska balada prevrsti v umetno romanco z nerealnim, romantičnim koncem. Središče pripovedi pri Valjavcu ni v usodnostnem nesporazumu, temveč v zapleteni ljubezenski zgodbi, ki ima veliko zastranitev. Ljudska pesem je priklicana z imenom obeh junakinj, medbesedilni stik⁴⁹ je viden v dvoplastnosti pripovedi, kajti ob branju Zore in Sonce se pred nami pojavi tudi ljudska predloga, kjer je osnovni motiv ljubosumnost. Da je oddaljen od ljudske pesmi, vidimo tudi po verzu, ki je jambski (prim. Pretnar 1990: 107), v literaturi venomer gledan kot ljudski ritem, čeprav je zaradi anakruze pravzaprav trohejski. Z ljudsko pesmijo se je Valjavec stikal tudi prek Prešernovega Povodnega moža, ki ga je posnemal v pesmi Katrinčica (Koledarček slovenski 1856), s Povodnim možem in Lenoro pa je prav tako povezan Kvatrni večer (Pesmi 1855). (Prim. Kocjan 2001: 103.) Valjavec je od ljudske pesmi po teh značilnostih bolj oddaljen kot Prešeren.

⁴⁷ Njegove umetniške realizacije po ljudskih predlogah so še: Županja hči – tematiziran motiv združitve po smrti (Iz groba rastoči cvetlici se združita A, B, C – Š 726–747); Katrinčica – individualno tematiziran motiv, kako nadnaravno bitje odnese ošabno dekle: velika podobnost z ljudsko Hudič odnese plesalko (SLP 25) in Prešernovim Povodnim možem; Pesem od nebeške glorie – metatekst ljudske pripovedne Menih in rajska ptičica (Š 306–309); Tri kaple Jezusove – (»po narodni«) metatekst ljudske pesmi Sveta kri sejana (Š 455, 456); in Zaprta smrt – prepesnitev ljudske legendarne Sv. Tomaž in smrt (Š 579 in 580). Glej Valjavec, Poezije 1900: 51, 55, 56, 57, 65, 66, 72, 82, 83.

⁴⁸ Prim. Levčev uvod v Valjavčeve poezije 1900: III–IV.

⁴⁹ Če Valjavca v medbesedilnem stikanju z ljudsko pesmijo povežemo še s sodobno literaturo, vidimo kroge vračanja pesmi, saj je Strniša v svojo poetično dramo Samorog vnesel tudi preobražen pasus Zarika in Sončice. Tako se posredno, prek ljudske pesmi stikata tudi romantika in modernizem (post-modernizem).

Shema stikanja med ljudskim in umetnim je pri Valjavcu:

ljudsko → **umetno**.

Ugotovitve II

Oba ustvarjalca, Prešeren in Valjavec – eden artistično močnejši, drugi šibkejši –, sta se medbesedilno navezovala na ljudsko tudi zaradi evropskega duhovnega razpoloženja, ki je v 19. stoletju zašlo v slovenske pokrajine. (Prijatelj 1979: 4, Legiša 1938: 106.) Ljudsko se je v umetnih pesmih mešalo z vsebinskimi in stilnimi vplivi baroka, predromantike.⁵⁰ Medbesedilnost ljudskega in umetnega je bila pri Prešernu enkrat na obrobju medbesedilnosti, drugič pa jo je že neslo v bližino jedra, medtem ko je Valjavec bolj domačijski in so njegova stikanja z ljudskim bolj trpna kot pa tvorna.

OD TRPNEGA K TVORNEMU

Obdobje po letu 1848, ko so ustvarjali Jenko, Levstik, Gregorčič, Stritar in Aškerc ter so se s šibkimi toni oglasili Cegnar, Svetličič⁵¹ idr., je bilo družbeno in duhovno zapleteno ter prelomno za Slovence. Narodnoprebudna zavest je vzvalovala, in ljudska pesem, kot novo izhodišče literarnega ustvarjanja, je prišla celo v Levstikov program. Folklor (»znanje narodovo«, ljudska duhovna kultura), ki je po Ruplu »konvencionalna kolektivna zavest« (Rupel 1976: 102), je v razmerju do umetnega pesništva programsko opredeljena. Levstik razdeli ustvarjalce na ljudske in umetne pesnike in meni, da so glede naravnosti boljši prvi, da pa se morajo učiti od narave tudi drugi – seveda pod pogojem, da so »visoko obdarjeni«. Ljudsko pesem po eni strani precenjuje, po drugi pa podcenjuje, saj v kritiki Cegnarjevega Pegama in Lambergerja⁵² (1858) govori o »detinskem umu neizobraženega ljudstva, ki rado navaja hiperbole.« (Levstik 1956: 29, 30.) Pravi, da naj ne bo umetni pesnik v stiku s folkloro samo posnemovalen, ker se mu zdi, da se spakuje, temveč naj snov predela. Transformativni odnos do ljudskega pesništva pa sodi že v razmerje tvornega stikanja med obema poetikama, odnos med njima se prenese na dejavnejšo raven. Imitacija brez distance do ljudskega ali identifikacija brez delne negacije ni Levstiku pomenila ustvarjalnega postopka, čeprav je sam posnemal (vendar tudi umetniško oblikoval) predvsem otroške pesmice,

⁵⁰ »Zanimivo pri tem je, da je romantika mimogrede poživila ostanke baročne religioznosti (Drabosnjak, Slomšek), ki se je tako priljubila slovenskemu ljudstvu – saj se je romantika marsikje dotaknila baroka. Spričo takega razpoloženja je naravno, da se poleg preprostih ljudskih pevcev tudi izobraženi naslanjajo na motive in izraz narodne pesmi in da ustvarjajo naravnost v njenem tonu, npr. Slomšek.« (Legiša 1938: 106–107.) O Slomšku bomo več povedali v poglavju o ponarodeli pesmi.

⁵¹ Tudi Svetličič se je stikal z ljudskim izročilom, z balado Erazem Ravbar 1847 (Novice), ki je povezana s Povodnim možem, v Turškem križu (Slovenski glasnik 1861) pa prvine zajema iz širšega ljudskega izročila.

⁵² Cegnar je ostal v trpnem sožitju z ljudskim, njegova pesem Pegam in Lambergar je posnetek ljudske pripovedne pesmi, z razširjeno zgodbo in umetelnimi strukturami. Kljub tej šibkosti pa je to metabesedilo, ki je eno izmed vozlov v medbesedilnem nizu z naslovom Pegam in Lambergar (glej četrto poglavje). V tem času je medbesedilni odnos s Pegamom in Lambergarjem vzpostavljen z Levstikovim proznim delom Martin Krpan, ki je vanj vnesel novo razmerje med ljudskim in umetnim, s transformacijo snovi, ironijo in živostjo pripovedi, ki je kljub individualni realizaciji blizu ljudskemu smislu za zgodbenost.

igrice in uganke. Po Ruplu je slovenska družba v drugi polovici 19. stoletja vezana na tri temeljne plasti: jezik, literaturo in mite (Rupel 1976: 424), ali če parafraziramo: v tem obdobju sta se jezik in literatura (kultura) uresničevala tudi v ljudskem pesništvu in njegovih temah. Ljudsko pesništvo se je začelo naseljevati v umetnem na nov, tvoren način, ob nacionalni rasti slovenskih ustvarjalcev, ki so se začeli zavedati tako svoje tradicije kot inovacije. Z Jenkom se začenja obdobje nove kvalitete vnosa ljudskih prvin v umetno pesem in že precej bolj individualnega, če ne celo distančnega odnosa do ljudskih formalnih in vsebinskih elementov.

Pesniška dejavnost v prvih pomarčnih letih je tesno povezana z družbenim položajem Slovencev. Imela je obrambno funkcijo in izrazito domoljubno usmeritev. Bernik uokvirja čas Jenkovega ustvarjanja takole: »Čas, v katerem je ustvarjal pesnik in pripovednik Simon Jenko, je čas razgibanega, v marsičem protislovnega zgodovinskega dogajanja v Avstriji in slovanskih deželah, ki so bile sestavni del habsburške monarhije. Marčna revolucija na Dunaju leta 1848 in njeni bolj ali manj šibki odmevi v notranjosti države, neuspeh revolucije in restavracija absolutistične vladavine, propad Bachovega absolutizma ob koncu petdesetih let in začetek ustavne dobe v Avstriji – to so najbolj izpostavljene točke družbenopolitičnega gibanja v pomarčnem času in njegove najvidnejše postaje.« (Bernik 1979: 7.)

Preobrazbeno distanco do ljudske pesmi najdemo v celotnem pesniškem delu Simona Jenka (1835–1869), ki se je naslonil na folklorne vzorce in vsebine ljudskega pesništva, vendar je vsebine inverzno oblikoval z razpoloženskimi, filozofskimi elementi, humorjem in ironijo. (Prim. Paternu 1981: 23, Golež 1988c: 23.) Ker pa pri Jenku najdemo tako razmerje analogije kot razmerje opozicije med ljudskim in umetnim, saj je kar nekaj njegovih pesmi tudi ponarodelo, se bomo ob njegovi poeziji pomudili dalj časa. Za nastanek Jenkovih pesmi, ki so kasneje ponarodele, je bilo verjetno odločilno tudi to, da so se Jenko in drugi ustvarjalci te dobe zelo zanimali za ljudsko pesništvo. (Prim. Bernik 1979: 163–165.) Jenko je bil praktično ves čas svojega ustvarjanja enako navezan na ljudsko pesem kot že v svojih zgodnjih pesmih, ki so še zelo približane ljudski poetiki v trpnem smislu, npr. v pesmi Vasovalec (1850/51), ki je še nekako v Vodnikovski maniri, čeprav je tema že osebnoizpovedna – ljubezenska. Čeprav za ritem te pesmi France Bernik trdi, da je »enostavna metrična oblika, znana iz slovenskih ljudskih lirskih pesmi, popolni in nepopolni dvostopni amfibrah« (Bernik 1979: 169), je v poetiki ljudske pesmi tak vzorec nemogoč, saj se ljudska pesem vedno poje in ne skandira, kar pa pomeni, da ima predtakt ali anakruzo in je zato metrična oblika daktil: »*Le burja naj vleče, / zapade naj sneg, / drevesa obleče, / pokrije naj breg.*« Metrum je: ~/-~--~-. V tej pesmi gre za amfibrah, vendar iz normativne poetike, toda ritem, štirivrstična kitica, rima abab, vsak verz kot pomenska in zvočna celota ter možnost petja kažejo na to, da se je Jenko tako formalno kot vsebinsko navezal na ljudsko pesem v asociativno-imitacijskem razmerju. V pesmi Po slovesu je izbral slovansko antitezo kot pogosto stilno figuro, s katero se medbesedilno stika z Mlado Bredo (Š 102–107): »*Teman oblak izza gore / privlekel se je nad polje, / nad poljem v sredi je obstal, / nebo je čez in čez obdal. // To ni oblak izza gore, / to tudi ni ravno polje; / to misel le je žalostna / na sredi srca mojega.*« Osebna izpoved je strnjena z že znanim stilnim obrazcem in zato je pesniško sporočilo dvoplastno. Vsebine, vzete iz ljudske tematske zakladnice, so vidne v pesmih Plesalca (1853), Pastirček (1853),

Goljufana (1856), Nevesti in Vabilo (1865),⁵³ kjer se Jenko z ritmom in načinom izražanja približuje ljudskemu, a vendarle vpleta ironijo in se ne isti s subjektom pesmi, torej vzpostavlja distanco. Prav zaradi dualizma Jenkovega odnosa do ljudskega lahko prav v njegovih pesmih, ki so ponarodele, vidimo dve stvari: način izražanja in vsebine, vzete iz ustvarjalnega sveta ljudskih pevcev, na eni strani ter njegov že zelo značilni način distanciranja z vnosom ironije, humorja in razmišljanja, ki pa že presegajo analogijo in se usmerjajo k opoziciji umetnega do ljudskega, na drugi strani. To vidimo v pesmi Zadnji večer (1856), ki je v ljudskih variantah (Nocoj, pa oh, nocoj – OSNP 5838 in Š 1483) po Sloveniji zelo razširjena.

Simon Jenko: ZADNJI VEČER
(1856), Simon Jenko, Zbrano delo I,
Ljubljana 1964, str. 102–103.
P

Nocoj, le še nocoj
naj mesec bo svetël,
ko k meni ljubček moj
bo zadnjikrat prišël.

Čez to ravnó pólje
ino čez travnike
pa gladke so stezé,
po njih moj ljubi gre.

Pa psi zalájajo
po vsej vasi na glas,
na glas oznánjajo,
da gre moj ljubi v vas.

Klobuk ima na glav',
za njim pa listek bel,
ta listek táko prav',
da cesar ga bo vzel.

Ponarodela
ZADNJI VEČER
Š 1483, od Svetega Jurija na Ščavnici.
M

Nicoj še, le nicoj,
Naj mesec bi sveta,
Ko k meni lubček moj
To zadnjo krat bo priša.

Črez to ravno pole
In črez te travnike,
Po širokoj gladkoj cesti,
Po nji bo priša lubček moj.

Pa fanti zavriskajo
Po vsi vesi na ves glas,
Mi že naznanjajo,
Da lubček gre k meni spat.

Klobük ima na glavi,
Za njim pa beli listek.
Ta listek tako pravi,
Da cesar bo ga vzel.

⁵³ Pesem Od Janezove Neže (1855) se medbesedilno stika s Prešernovo pesmijo Pod oknom (ki je tudi ponarodela), in sicer v značilni verzni strukturiranosti in ritmu. Z norčavim, hudomušnim poudarkom se Jenko navezuje na Prešernovo nesrečno vzdihovanje. Sam je realist, zato je poudarek na šaljivosti. Medbesedilno preplete dve temi: neizpolnjeno ljubezen in vasovanje pri prevzetnem dekletu. Tematsko in verzno se navezuje na Prešerna, ironizacijo motiva pa doseže prav z uporabo enake pesniške strukture, napolnjene z ljudsko »fantovsko« vasovalsko tematiko. (Glej še niz Poskočnic: 1856 – ZD II, 1965, str. 176.) Tako v medbesedilnem odnosu med dvema individualnima poetikama in ljudsko doseže troplastnost v pesmi. Umetno odkriva umetno in se obenem prepleta z ljudskim.

Petêlin je zapel,
danica je prišla,
slovó je dragi vzela,
jaz sem zajókala.

Petelinček je zapel,
Danica je prišla,
Slovo je fantič vzela,
Se ljubca je jokala.

»Ne jokaj, ljubica,
čez osem kratkih let,
če bova še živá,
pa spet se snideva.«

Pržalostno srce
Veselja nema več,
Sam Bog nebeški ve,
Kda bodo tri leta preč!

Oh, psi še lájajo;
al' ljubega več ni,
pred mojo kamrico
pa trava zelení.

Prežalostno srcé
veselja nima več,
sam Bog nebeški ve,
kdaj osem let bo preč!

Enako velja za pesmi Naš maček (1865), ki vzpostavlja v vsebinski strukturi ironično distanco do sentimentalizma, in Lenčica (1864), ki s svojo okrnjeno pripovedjo asociira na resnični dogodek v avtorjevi mladosti in se iz resne življenjske situacije norčuje, vendar je zaradi načina izražanja, hitrega prehoda v ljudsko poetiko in relativne nespremenljivosti pesemske strukture in tematskega univerzalizma postala priljubljena ljudska pesem. Zadnji posnetek te pesmi zato v GNI beležimo leta 1998 (več o njej v tretjem poglavju). Tudi pesem Pred odhodom⁵⁴ je ponarodela in jo najdemo v arhivu GNI (GNI M 22.162: Žalost mene premaguje) uvrščeno enkrat kot domovinsko drugič kot vojaško pesem (Priloga, primer 4). Ponarodela pesem Knezov zet⁵⁵ (1860), za katero je v arhivu GNI več kot 50 ljudskih variant, je celo izpodrinila ljudsko pripovedno pesem Graščakov vrtnar, katere motiv in temo je vzela Jenko zato, da je podobno zgodbo povedal drugače; snov je preoblikoval, zunanja forma pa je ostala podobna obliki ljudske pripovedne pesmi (Priloga, medbesedilni niz Lenora.) V tej baladi vidimo proces prehoda umetne pesmi v ljudsko poetiko, kar se zgodi na način prepesnitve že obstoječe ljudske predloge, le da je umetna pologa razširjena še z enim motivom iz ljudskega pesništva (motivom Lenore), ohrani pa svoj transformativni značaj kot individualna stvaritev. Ritmično in vsebinsko se celo tako vraste v ljudsko pesništvo, da izpodrine predlogo in s palimpsestnim postopkom spoji prvo predložno plast s svojo pologo, ki pa je vsebinsko in ritmično še vedno tako blizu ljudskemu, da pologa postane predloga za ustvarjanje ljudskih metatekstov (variant). (Več o tej baladi glej v četrtem poglavju.)

⁵⁴ Pesem Pred odhodom lahko opazujemo v t. i. klasični ponarodelosti (Glej še GNI M 23. 221) in v obliki narodnozabavnega kiča (Stop, letnik XXV, št. 21, Ljubljana 1992, str. 54.)

⁵⁵ Prim. Bernik 1962: 294; v Jenko, Obrazi, 1979: 164 ter Kocjan 2001: 108.

Sheme so:

a) *ljudsko* → *umetno* → **ponarodelo: ljudsko**,

b) *umetno* → **ponarodelo: ljudsko**,

c) *ljudsko* → **umetno**.

Ugotovitve III

Razmerje ljudskega in umetnega je v intertekstualnem odnosu Jenkovega pesništva z ljudsko poetiko tvorno približevanje ljudskemu stilu in vsebini z njegovimi v začetku delnimi transformacijami tako stila kot snovi z lastno pesniško perspektivo, ki se še najbolj izraža skozi ironičnodistančni odnos do bazičnih eksistencialij. Najpristnejši medbesedilni stik z ljudskim najde Jenko skozi ljubezensko temo tako v liriki kot v epiki. Od podzavestnega, spontanega prelivanja ljudskega v njegovem pesništvu do zavestne identifikacije, negacije in nazadnje še transformacije ljudskega je njegova poezija našla pot tako v normativno kot v ljudsko poetiko. Jenko je v vsakem pogledu tvoren preoblikovalec ljudskega.

V vzorčno strukturo trpno-tvornega odnosa umetnega do ljudskega lahko uvrstimo tri ustvarjalce, ki to strukturo nadaljujejo. To so Fran Levstik (1831–1887), Simon Gregorčič in Anton Aškerc. Levstik je bolj ali manj navezan na klasicistični način razmerja do ljudskega in sodi v t. i. ilustrativno medbesedilnost. Zagovarja predvsem način predelave ljudskega in ne posnemanja.⁵⁶ V svojih tekstih pa je večkrat skoraj citatno porabil ljudske prvine in odlomke ljudskih otroških pesmi, ugank, igric in uspavank (Koledniki 1870, Gosli 1880, Otrok sedi očetu na kolenu/Kraška narodna (1880), Ležaj, ninaj (1886)). V pesmi Kako je v Korotani (Šala) iz leta 1886 lahko celo razberemo in izluščimo iz celote preoblikovane citatne vrivke ljudske pesmi Narobe svet.⁵⁷

V tej pesmi opazujemo shemo *ljudsko* → **umetno**, vendar še v trpnem razmerju, saj gre za posnemovalni način, za prepesnitve in poknjžžene ljudske pesmi, za prevzete oblike ter vpletanje stilnih in vsebinskih ljudskih elementov v pesnikove individualne zamisli. Ljudsko je zanj še vedno predstopnja umetnega. Na primeru Praprotnikove Siničje tožbe, ki je v procesu ponarodevanja postala ljudska, pa je nagonsko ubral ljudski način izražanja ter književno jezikovno obliko, a tako blizu ljudskemu v vsebini in obliki, da je tudi njegova predelana varianta prešla v ljudski repertoar kot Stoji učilna zidana, sedaj antologijski primer in del ljudske ustvarjalnosti. (Glej še tretje poglavje.)

⁵⁶ Navezoval se je tudi na vsebine ljudskih pripovednih – legendarnih, npr. Kmetsko znamenje (1880), za katero je sam dejal, da je »stara pesem, malo popravljena«. Slodnjak meni, da vsebuje elemente ljudske nabožne (Š 400, 404 – to je legendarna in ne nabožna) ter odmeve stare umetne nabožne, je pa po njegovem mnenju v celoti Levstikova stvaritev v ljudskem tonu in s poudarkom na ljudski vernosti in ljudskem humorju. (Slodnjak, v: Levstik ZD II, 1952: 367.) Povodna deklica (Slovenija 1850) pa je neke vrste vzporednica Povodnemu možu. (Kocjan 2001: 104.)

⁵⁷ Anton Slodnjak v Opombah k Levstikovemu Zbranemu delu meni: »Številni osnutki in končne oblike pričajo, da je L. uporabil za njo narodne pesmi in reke, ki prikazujejo 'narobe svet', a da jih je fantastično razširil.« (Glej Levstik ZD II, Opombe, str. 359. Prim. Š 7762–7775.) Ljudska pesem Narobe svet je bila za predlogo tudi Svetlani Makarovič in Venu Tauferju, ustvarjen je medbesedilni niz treh pesmi, kjer je ljudska pesem edina odnosnica in predloga, cel cikel pa je narobe svetu posvetil tudi Gregor Strniša: Narobesvet, zbirka Škarje – Zgodba o času – satira menippea. Maribor: Založba Obzorja, 1975.

V tem primeru je shema razmerij: *umetno* → ponarodelo: ljudsko → umetno → **ponarodelo: ljudsko**, z delnimi transformacijami znotraj iste vrste.

Bolj tvorno razmerje do ljudskega, preoblikovanje motiva ter nadaljnja izvirna stvaritev s popolnimi transformacijami v okviru druge vrste – pripovedi pa so se Levstiku posrečili v Martinu Krpanu, kjer je v recepcijskem procesu v spomin priklicana tudi ljudska pripovedna pesem Pegam in Lambergar.

Pesnjenje Simona Gregorčiča (1844–1906) se v njegovem razmerju do ljudskega dotika tega kot naravnega toka poezije, ki izhaja iz njega samega. Gre za asociativno priklicavanje že znanega tako v formalnem kot v vsebinskem smislu. Na ljudsko pesem se je navezal tako, da je v svoj tematski korpus vključil pesmi z ljubezensko tematiko in hvalnice naravi ter je prav v analogijah z ljudskim iskal svoj lastni izraz, tako da so pesmi Njega ni (1870), Izgubljeni cvet (1872 – Priloga, primer 5; glej tretje poglavje) in Veseli pastir⁵⁸ (1871) ponarodele.

Shema je: *umetno* → **ponarodelo: ljudsko**.

Transformacije so delne, znotraj iste vrste. Petje, ki je bilo za Gregorčiča sestavni del vsakdanjika, je najbrž vplivalo na trohejski ritem pesmi, kar je omogočalo tvorbo melodije in ponarodelost. Čeprav je njegovo približevanje poetiki ljudskega večinoma spontano, pa osebni pesniški poudarki kažejo na že premišljen odnos do ljudskega, in tudi v njegovih kasnejših, bolj refleksivnih in filozofskih pesmih še najdemo sledi ljudskih prvin. Identifikacija ljudskega brez izrazito distančnega odnosa priklicuje medbesedilno-muzikalni odnos, ki kaže na željo vrniti se v svet, ki ga ima avtor za idiličnega, in po njem krojiti svoje eksistencialne in etične vrednote – svet ljudske pesmi. Ta dvoplastnost ljudskega v umetnem kaže na idealizacijo ljudskega, vendar je značilna predvsem za njegovo prvo obdobje, nato pa se odmakne v izrazito individualni filozofski svet.

Anton Aškerc (1856–1912) še vedno ostaja v spajanju klasicistične in folklorne poetike, realizma v njegovem pesnjenju pravzaprav ni veliko. Sam meni: »Narodno pesništvo je vendar le najboljši kažipot umetnemu pesništvu.« Prvine, ki nakazujejo socialno odzivnost pesnika, najdemo



Pevka ljudskih pesmi, tudi pripovednih, Marija Tekavec, Skajževa. Dane pri Ribnici. Posneto leta 1963. Posnela Zmaga Kumer. Iz arhiva Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU.

⁵⁸ Za to stanovsko pesem lahko rečemo, da je še globoko v maniri šolmoštrov, a ima že osebno noto. Domovinska Oj, z Bogom, ti planinski svet (1879) ima take pesniške sestavine, da bi lahko ponarodela. Refleksivna pesem Z grobov (1886) je sicer avtorska, vendar je način pesnjenja podoben ljudskemu,

v Anki (1883),⁵⁹ kjer uporabi motiv sirote, v pesmi pa je »vloženih« več ljudskih pesmi: »A gorje mu, kdor od doma mora, / kdor na domu nima več prostora ...«, in sicer sled ljudske pesmi Desetnica (Š 310–315), prav z navedenim citatom, Sirote zapuščene (Š 341–343) in Sirote Jerice (Š 350–351). Aškerc pa tragičnost omenjenih pesmi omili z ironično distanco, s citatom: »Prva nisi – zadnja ne na sveti.« Z ljudskim so povezane pesmi Tri ptice, Botra in Ponočna potnica. Aškerc tematizira tudi motiv kralja Matjaža (Kralj Matjaž: LZ 1885, 32), kjer z motom iz slovenske ljudske pripovedke o kralju Matjažu (ta lik je v drugačni tematski zasnovi v slovenskem pesemskem izročilu) priklicuje širši sklop motivov o kralju Matjažu, tudi vse pesniške realizacije tega motiva, in z njo vstopa v medbesedilni niz s tem naslovom. (Glej četrto poglavje.) Z empiričnim citatom⁶⁰ iz ljudske pripovedne pesmi Pred zmajem rešeno dekle (Š 626–629 in SLP 22/1–4), ki je kot moto na začetku pesmi Zmaj (LZ 1888), pa medbesedilno dotikanje ljudskega že usmeri v preobrazbo ljudskih vsebinskih prvin. Temo, ki jo vzame iz ljudske pesmi pa še iz širšega mitološkega sklopa ljudskega izročila, preobrazi s socialno noto. Upor, uboj zmaja je simbolična podlaga za resnični socialni upor proti oblastnikom. V svojo pesem Aškerc priklicuje tisto vsebino ljudske pesmi (Š 626–629), kjer vitez Jurij (mitološki lik in svetnik) reši devico pred zmajem. Že znano snov iz ljudske pesmi prenese v novo ideološko plast umetne pesmi, kjer pomensko zaobrne motiv zmaja v pozitivno moč, ki naj bi rešila tlačane pred zatiralci. Gre torej za iskanje idejnih odnosnic v ljudski pesmi, kar Aškerca že postavlja v že bolj tvorno medbesedilno stikanje z ljudskim. Pesem Vojakova nevesta⁶¹ (1890) se uvršča v medbesedilni niz z naslovom Mrtvec pride po ljubico ali Lenora, ki ga bomo obdelali v četrtem poglavju. Omeniti pa velja, da je njegova »varijanta« nastala na podlagi tako bralne recepcije Bürgerjeve Lenore kot slišne recepcije ljudske pesmi Mrtvec pride po ljubico, kar dokazuje tudi njegova izjava: »Čital sem v Valjavčevih varaždinskih 'povjestih' tako pesem in dobro se spominjam, da sem jo čul popevati ali vsaj nekaj strof citiral tudi jaz sam doma ...« (podčrtala avt.). (Aškerc, ZD I, 1946: 386–387.) Aškerčevo kasnejše oblikovanje pesmi Jezdečeva nevesta⁶² je bilo podvrženo želji po združitvi tako elementov ljudske pesmi kot prvin Bürgerjeve Lenore.

zvočnost pa je blizu ljudski melodioznosti, saj je bilo petje za Gregorčiča naravno ter je pripomoglo k njegovim pevnim metričnim shemam v trohejskem ritmu. Glonar je za to pesem dejal, »da se poje kar sama s svojimi polnimi, zvenečimi vokali«. (Glonar: Ljubljanski zvon 1917, str. 71.)

⁵⁹ Levec v pismu Aškercu pravi: »... ne morem se je načitati in preverjen sem, da je pesem neumrjoča. Ta elegični ton, kako me spominja Lepe Vide! Anka je narodna in umetna ter ima vsa svojstva narodne in dovršene umetne pesmi.« (Aškerc, ZD I, 1946: 343.)

⁶⁰ Empirični citat je v tem primeru odnosnica, v umetno pesem prenesen in dobesedno naveden del ljudske pesmi. Ta odnosnica ima vlogo mota. (Juvan 2000: 29.)

⁶¹ Hkrati z Aškercem so pesnili v osemdesetih in devetdesetih letih 19. stoletja tudi Josip Freunfeld, Anton Funtek, Anton Medved in Anton Hribar. Slednjega omenjamo zato, ker se je prav tako lotil upesnjevanja motiva mrtveca, ki pride po ljubico, in sicer z balado Nočna poroka v Popevčicah milemu narodu I (1898). Več o njej v četrtem poglavju. (Kocjan 2001: 115–116.)

⁶² Aškerc je pisal Levcu: »... Jezdečeva nevesta je, kakor znano, neka evropska pravljica, ki so jo dozdej porabljali in predelavali – Bürger, Jaroslav Erben (Svatbene košile) in Mickiewicz (Beg), vsi so jo obdelovali po svoje. Zato sem mislil, da bi tudi jaz smel tega motiva poslužiti se.« (Aškerc, ZD I, 1946: 386–387.) Toda Bürger se prav gotovo ni naslonil na pravljico, temveč na ljudsko pesem.

Shema razmerij ljudskega in umetnega je v tem primeru nekaj novega:
ljudsko in umetno → **umetno**.

Medbesedilnost med ljudskim in umetnim je v tem obdobju prehod iz trpnega v tvorno razmerje, ki pa se resnično uravnoteži in izkristalizira šele v slovenski moderni.

Ugotovitve IV

Obdobje od romantike k realizmu kaže, glede na ponarodelost in črpanje odnosnic iz ljudskega v umetno, nekaj zanimivih potez: predvsem je to ilustrativno obdobje trpnega posnemanja ljudske pesmi v vseh njenih značilnostih, vendar je opozicija umetne pesmi do ljudske kar nekajkrat dejavna. Transformacije so minimalne in delne, z redkimi celostnimi individualnimi preobrazbami motivov. Ljudska poetika je še močno prisotna, celo programsko zastopana, vendar cepljena z romantičnimi in socialnimi poudarki, kar pa že ruši predstavo o čistem ilustrativnem obdobju.

TOK TVORNEGA SOŽITJA IN OPOZICIJ MED TRADICIJO IN INOVACIJO

Šele slovenska moderna je tisti dejavni vrh v razmerju umetnega do ljudskega, ki daje slutiti, da se individualna ustvarjalnost posameznih avtorjev dotika ljudskega z različnih zornih kotov, z različnimi postopki. Tako Cankar (v prozi) kot Kette, Murn in Župančič so se navezovali na ljudsko izročilo in ljudsko pesem na najrazličnejše, večinoma tvorne načine. Mešanica trpno-tvornega razmerja med ljudskim in umetnim (prevladuje pa tvorno, izvirno) se kaže v obdobju konca 19. in začetka 20. stoletja, v času ponovnih družbenih in kulturnih sprememb. Tako se opozicijska razmerja do ljudske pesmi, zaradi socialne in kulturne ogroženosti Slovencev, velikokrat prevrstijo v močna identifikacijska razmerja, zato da bi vsi štirje ustvarjalci iz intimnejših trenutkov svoje poezije vstopili v prostore temeljnih vprašanj posameznika in narodne eksistence. To pa so lahko storili prav s tem, da so omogočili vdor nekaterih pomembnih vsebin ljudskega pesništva in ljudske govornice v slovensko literaturo. Ponovno se je na obzorju slovenskih ustvarjalcev prikazal spomin na tradicijo in »svežo konvencijo«. Ustvarjalci slovenske moderne so bodisi nakazovali trdno navezanost na ljudsko izročilo ali pa so se od njega najradikalneje odmaknili. Če je bila v vseh prejšnjih časovnih slogih slovenske literature prisotna neka programska zavest o vključevanju vsebin in jezika ljudske pesmi v literaturo, pa je v moderni prišlo do spontane naravne zavesti o nujnosti vzpostavitve takega ali drugačnega odnosa do tradicije na temelju individualnega ustvarjanja.

Slovensko moderno je treba, glede na odnos med ljudskim in umetnim, opazovati s treh različnih zornih kotov:

- a) vzpostavljanje jasnega in individualnega odnosa ustvarjalcev do nacionalnega in kolektivnega prav z vnosom ljudskih odnosnic v umetne pesmi,
- b) pozitivno prepoznaven, polemičen in kritičen odnos do folklorne oz. do mnenja o folklori ter motivno-tematske stilizacije in transformacije ljudskega pesništva z ideološko plastjo in skozi individualne strukture zavesti,

c) opazovanje razmerja med umetnim in ljudskim z vzpostavljanjem povezave med individualnoestetskim in narodnoavtentičnim v novi obliki in vsebini.

Slovenska moderna je stilno raznoliko obdobje, ki združuje tako impresionizem kot simbolizem in celo zametke modernizma, kar morda daje vzponu odnosnic iz ljudskega pesništva v umetnem dobre temelje, saj združuje nove prvine umetnega pesništva tako z lirskimi trenutki iz ljudskega ljubezenskega pesništva kot z raznovrstno ljudsko simboliko, z motivi in temami pripovednih pesmi, s stilom in posebno muzikalnostjo ljudskega. Vsi naštetni elementi ljudskega v novih avtorskih realizacijah dobivajo aktualne pomene in sopenene. (Glej Paternu 1983: 39–75.)

Elementi, ki so v tem času najbolj vplivali na stikanje ljudskega z umetnim, so bili, poleg družbenih in političnih (obdobje od konca devetdesetih let 19. stoletja do konca prve svetovne vojne) še na ravneh subjektivitete, pojma duše, glasbe, lepote in harmonije. (Prim. Zadavec 1980a: 12, 16.) Že v tem obdobju je prišlo do iskanja novih vrednot, do vprašanja o metafiziki in transcendenci ter iskanja ozemljitve in zakoreninjenja. Iz tega kaosa so se ustvarjalci reševali vsak na svoj način, in ena takih rešitev je bil tudi obrat k ljudskemu pesništvu kot možnosti svežega, a že znanega izraza v novih vsebinah. Okrepilo se je individualno iskanje umetniške poti, vsi štirje prej omenjeni ustvarjalci pa so se vsaj v enem izmed obdobj svoj ustvarjalnosti ustavili prav ob vrelcu ljudske pesmi. Čeprav lahko opazujemo kar štiri različne načine odnosa do ljudske pesmi, pa vse ustvarjalce med seboj povezuje kult glasbe v poeziji.⁶³ Izrazita muzikalnost njihove poezije in proze je bila v tistih pesmih, kjer so vidne odnosnice iz ljudske pesmi, poudarjena še z melodijo ljudske pesmi. Tako se je ljudska pesem prvič jasno zarisala v umetni poeziji kot sinkretični organizem, kot spoj besede in glasbe.

Modernisti so spoznali, da se da s temami in jezikom ljudskega pesništva opisovati najbolj raznoliko stvarnost v vseh obdobjih.

Boris Paternu meni za to obdobje, da »se pokriva z eno izmed zadnjih faz v naporih za konstituiranje še brezdržavnega slovenskega naroda (brez mnogih temeljnih pravic), ko književnost poleg svoje umetniške funkcije opravlja tudi še narodno uveljavitveno funkcijo«. (Paternu 1983: 66.) Zato ni čudno, da pri Cankarju vidimo vnos dveh temeljnih mitov slovenskega ljudskega pesniškega in pripovednega izročila: kralja Matjaža (v povesti Potepuh Marko in Kralj Matjaž⁶⁴ ter v pesmi Sodba⁶⁵ (LZ 1894); z njo se vpisuje v medbesedilni⁶⁶ niz)

⁶³ Cankar celo spregovori o glasbi v črtici Veselejša pesem iz Podob iz sanj (1915), ki se mu zdi najskrivnostnejša in najmočnejša umetnost. (Glej še črtico Melodija 1914.) (Glej Cankar ZD XXI in XXII, 1975.) Sam je menil, da je prav »bolno občutljiv za zvok«. Prim. še Oton Župančič, Ritem in metrum, LZ 1917.

⁶⁴ O transformaciji motiva kralja Matjaža v Cankarjevem tekstu Potepuh Marko in Kralj Matjaž, prim. še: Juvan 1989b: 484–485.

⁶⁵ Motiv kralja Matjaža je z ironičnimi toni oblikovan v večer problem nerazumevanja med ljudmi. Ljudje ne potrebujejo rešitelja, ker je njihova narava utemeljena v zlu. Boris Merhar je menil: »Z motivom o kralju Matjažu se je Cankar res naslonil na ljudsko pripovedno izročilo, razpletel pa je svojo epsko pesem povsem drugače kot ljudske zgodbe o tem rešitelju ljudstva iz stisk, tudi drugače kot Aškerc v pesmi o kralju Matjažu. Vizija Cankarjevega kralja Matjaža je namreč pesimistična: svoboda in enakopravnost med ljudmi ne bosta nikoli uresničeni, zakaj človeštvo se bo uničilo samo.« Glej opombe v: Ivan Cankar, ZD I, 1967: 368.

⁶⁶ Medbesedilnost je zaznamovana z imenom lika; z opozorili na vsem znano okolje, kjer naj bi kralj prebival, v pesemski obliki razgrinja nove probleme, priziva tudi različne ljudske pesmi, vendar se z

in lepo Vido.⁶⁷ V povesti *Kurent* je obdelal motiv godca, pevca, ki rešuje duše iz pekla, in ga simbolno razširil na pesnika, ki s svojo pesmijo rešuje svoj narod. Ivan Cankar (1876–1918) je izkoristil uporabo folklornih stilemov za to, da je z njihovo pomočjo vnesel v že znani model novo problematiko, s tem pa je uporabil skupni jezik in skupni motivni sklop za lastno predstavitev nove problematike.

Če je Cankar razvijal folklorne motive predvsem v proznih delih, pa se je Josip Murn - Aleksandrov (1879–1901) posvečal pesniškemu preoblikovanju folklornih odnosnic v poeziji, in sicer na več različnih načinov.⁶⁸ Murnova lirika je v stiku z ljudsko razpoloženska, teme so vzete iz narave, kmečkega življenja, šeg in navad, ljubezenskih doživetij in čustvovanja. Murn se igra s komičnimi in baladnimi folklornimi motivi (jih ustvarjalno spreminja). Dimenzije njegove povezave z ljudsko pesmijo so v ritmu, jeziku, melodiji in tematiki, vse to pa na način stilizacije tematike, razpoloženja in muzikalnosti. Približevanje ljudskemu je pri Murnu, v jeziku intertekstualne teorije, v tem, da tuja prvina v označevalnem okolju, ki je tudi njen interpretativni in vrednostni »komentar«, metabesedilno (Pfister 1985: 26), zaradi manjše ali večje diferenciranosti, od njega dobi različno metaliterarno funkcijo: ta je informacija oziroma indeks o poreklu te prvine v literarnem kontekstu (povzeto po Juvanu 1985: 53–54).⁶⁹ Temu pravimo idejnovrednostna ekvivalentizacija (pa tudi formalna) z vidika predlog. To vidimo v dveh pesmih: *Tašča s kupico v rokah pozdravlja snaho - Ženitovanjski običaj* (1900) in *Prišel je čas okrog božiča* (1900) kjer sta zavestno izbrani (ne kot ideal) imitacija struktur obredne ženitovanjske pesmi in imitacija ritmične strukture kolednice (v tem primeru božične). V *Notranjski*⁷⁰ (1900) in v štirih pesmih z naslovom *Narodna pesem*⁷¹ pa je imitacija stila in vsebine ljudskih ljubezenskih pesmi skoraj palimpsestna (paralelizmi, ponavljanje, način izražanja, ritem, vsebinska identičnost), vendar je v ironičnih poudarkih opazna stilizacija. Ta je potrebna zato, da se subjekt lahko vključi s svojo izpovedjo v drugače neosebno tematiko. Pesmi učinkujejo znano, a niso le preslikani vzorci iz ljudskega pesništva, temveč so dodani osebni poudarki s humorjem in ironijo. Imitacijski elementi ljudskega so v prej omenjenih pesmih v območju trpnotvornega posnemanja ljudskega pesništva, čeprav so prvine ljudskega stilizirane in je z ironijo že vzpostavljena distanca do ljudskega. Murn je v svojih najbolj znanih in individualnih pesmih z ljudskimi motivi prežal lastno misel in idejo. Taka je npr. *Pelin* (1900), kjer je uporabil shemo zdravičke. In hvalnico pelinu lahko beremo (pojemo) kot ljudsko zdra-

nimi neposredno ne povezuje. Pesem je z ljudsko poetiko povezana samo prek lika, sodi pa v drugo vejo medbesedilnega niza, kjer je podlaga slovensko ljudsko pripovedno izročilo o kralju Matjažu. (Glej četrto poglavje.)

⁶⁷ Cankarjevo realizacijo *Lepe Vide* (*Lepa Vida* 1912 - Fant je videl rožo čudotvorno) glej v četrtem poglavju, v istoimenskem medbesedilnem nizu.

⁶⁸ Sam je dejal: »... ljudska govornica ima tukaj (na Bledu) tako tvorno in oblikujočo moč, da se počutiš v nji skoro ko v studentu.« (Zadravec 1977: 41–42.)

⁶⁹ »Tako je npr. nostalgična in fingirana igriva stilizacija Murnovih ženitovanjskih pesmi manj referencialna od stilizacije Izštevank pri modernistični in nihilistični Makarovičevi ...« (Juvan 1985: 51.)

⁷⁰ Josip Murn, *ZD I*, Ljubljana 1954: 62, 54, 80, 93.

⁷¹ Štiri pesmi z naslovom *narodna* so nastale v letih 1896–1898. (Glej še Murn, *ZD I*, 1954: 163, 167, 274, 281.) Ta naslov vzpostavlja neposreden odnos z ljudsko pesmijo oziroma njeno poetiko, in sicer na zavesten imitacijski način, vendar je v teh pesmih lahko posnemanje stila, načina ljudskega ali morda vsebine. To je trpni način, čeprav zavestno izbran. V sodobni poeziji podoben način vidimo npr. pri Marku Kravosu, ki v začetku svojega pesnjenja tudi uporablja tak naslov za svoje pesmi.

vičko, prigradnico, lahko pa ob simbolizaciji pelina (kot grenkega zdravila oziroma življenja, ki je kot pelin) razberemo, da gre za komunikativno osnovo za subjektivna interpretacijska opomenjanja. Pomen pelina v tej pesmi ob že znani konotaciji dobi še svoj sopomen. To pa pomeni, da je ljudsko uporabljeno za sporočanje avtorjevih lastnih misli in idej, ko staro porabi za novo misel. To pa je že popolnoma tvoren način razmerja umetnega do ljudskega. Zelo podoben postopek vidimo v pesmi Šentjanževo (1900), ki tematizira obred kresovanja, refren ali odpev se navezuje na melodične strukture ljudskih pesmi, vendar je ritem svoboden. Motiv kresovanja je vključen v pesem zelo individualno, folklorni motiv je v tej pesmi samo spominski odmev že znanega.



Zakladi tisočletij (Zgodovina Slovenije od neandertalcev do Slovanov), Ljubljana: Modrijan, 1998: 387. Podoba svetega Jurija, vzdana v kapeli sv. Jurija na Svetih gorah nad Bistrico ob Sotli.

Pesem Pomladanska romanca (1900) je metatekst v medbesedilnem nizu z naslovom Zeleni Jurij,⁷² saj tematizira elemente jurjevskih pesmi (obreda jurjevanja: Kuret 1989: 253–274, Kumer 1986: 117–123). V tej pesmi oblikuje nasprotje med prvinskostjo narave in družbe. Ne gre za tematizacijo legende o sv. Juriju, gre predvsem za to, da bi na pesniški način priklical Jurija in s tem pomlad. (Glej četrto poglavje.)

Murn se v razmerju do ljudskega predstavlja v imitacijsko-stilizacijskem odnosu⁷³ in v

⁷² Glej Spremnno besedo Dušana Pirjevca k zbirki Pesmi Josipa Murna - Aleksandrova, Ljubljana 1979: 237. O Juriju kot mitološkem liku glej še Kropelj 2001: 151–168.

⁷³ Med njegove neobjavljene pesmi sodi pesem s preprostim naslovom Pesem, Zbrano delo II, 1954, Dodatek, str. 305. Prvi verz je zelo poveden: »Imel sem ljubico«. Za to pesem ni znano, ali je zapisana ljudska pesem, ali pa je ponarodela Murnova pesem. Zdi se, da je ljudska, a jo je Murn uvrstil med svoje pesmi; morda se prav zaradi tega, ker je bil tesno povezan z ljudskim načinom izražanja, sploh ni zavedal, da uporablja ljudske izraze. Če primerjamo variante pesmi a) Imel sem ptičico in b) Fantje se

popolnoma samosvojem medbesedilno-muzikalnem odnosu, kjer uporablja ljudske odnose za poudarjanje lastnih miselnih in idejnih struktur. (Prim. Grafenauer 1982: 29.)

Dragotin Kette (1876–1899) je bil tesno navezan na ljudsko pesništvo tako v formalnih kot v vsebinskih značilnostih, poznal je poetiko ljudske pesmi in se zavedal melodije kot sestavnega dela ljudske pesmi. To dokazuje njegova kritika Cankarjeve pesmi *Sodba*, kjer med drugim govori tudi o anakruzi ali »aufaktu«, ki je značilen za ljudske pesmi.⁷⁴ Njegova pesem *Ptička* (1897) je po vsebini in ritmu blizu ljudskim ljubezenskim pesmim (predvsem primerjava ptičke z dekletom). Daktilski ritem omogoča petje, vendar je v tej pesmi toliko osebnih vsebinskih poudarkov in stilnih elementov (enjambement, *ptičica zala* idr.), da je ne moremo uvrstiti v popolnoma trpno niti tvorno razmerje do ljudskega. V pesnitvi *Na molu San Carlo* (1889) v drugem delu, v dveh kiticah, se Kette medbesedilno stika z ljudsko stilno strukturo, uvajalno formulo, ki je kontrastno združena z drugim reflektivnim delom kitice: »*Sijaj, sijaj, sonce, / na te šumeče vodice! / Naj se, naj se spominjam / sladke nje govornice.*« V pesmi *Zapuščeni* (1896) začenja po ljudsko: »*Še lani me ljubila je*« (aluzija na ljudski obrazec: *lani sem oženil se*), vendar je nadaljevanje že popolnoma izvirno, način ljudskega izražanja prežame Kette z osebno tematiko. V *Šumu vira in zefira* (1898) se v ritmu še spogleduje z ljudsko pesmijo, tema pa je popolnoma eksotična. Kette se je sam ogreval za zgoščenost in jedrnatost v pesniškem izražanju, kot ju je videl v ljudski pesmi, in to je svetoval tudi drugim pesnikom.⁷⁵ Čustvenost, naravnost, lepota in pomen ljudskega pesništva za narod so zanj najpomembnejši elementi ter jih je tudi sam upošteval in eksplicitno uporabil. V nasprotju z odtujeno in narejeno družbo, ki ima tudi tak jezik, pomeni Ketteju ljudska poezija prostor narodove biti in izvornega mišljenja in čutenja. V njegovih pesmih (kjer razberemo odtenke ljudskega) sta svet in človek povezana po smislu, ki ga odseva tradicija – ljudska pesem.⁷⁶ Skoznjo se ohranja preteklost in odseva prav tisto,

zbirajo s kranjske dežele v Štreklju, vidimo, da je Murn dodal nekatere svoje individualne poudarke, kar kažeta druga in tretja kitica, ki pa je nepopolna. (Prim. a) Š 1694–1695, GNI O 4973, GNI M 19.092, 23.327; b) Š 1691–1693.)

⁷⁴ Kette pravi: »S prelepo zlato kronico – pardon, 'krono', to je čisto narodno. Kaj se ne sliši kakor 's prelepo mlado deklico, kraljico ljubo ogrsko!' To vam je pristno narodni pesnik, v katerem ni zvijače! ... 'pristno narodno!' Ta o j kakor aufakt (podč. avt.) pri kakej pesmici. ... Narodne stvari so narodove svetinje in teh ne smemo nikdar zlorabiti! ... 'tam pod zeleno goro', kakor bi čital srbsko narodno pesem! Ali ni tako? ... Pesem se začne pristno narodno, a ne veje po njej narodni duh. Pesniki raznih narodov se razlikujejo baš v tem, da imajo vtisnjen v svoj duh pečat svojega naroda. Cankar je Slovan, a pri njem pogrešamo slovanskega duha.« Dragotin Kette, *Sodba o »Sodbi«*, v: isti, ZD II, Ljubljana 1976: 196–199. O predtaktu glej Valens Vodušek 1969: 1–6.

⁷⁵ Kette v kritiki pesmi I. C. En ducat razmišlja o ljudski pesmi takole: »Da! Tako se tudi tukaj vrste planine in kras in kras in planine! Vse to, kar nam gospod pesnik v svojih proizvodih v dolgih, banalnih, neskončnih, večnih verzih, povedal je narodni pevec v kratkih vrsticah: '*Na planincih fantje pojejo / na planincih fantje pojejo / na planincih fantje pojejo, / na planincih luštno je.*' Prav je imel narodni pevec, da je trikrat prvo vrstico ponavljaj (podč. avt.), kajti če fantje na planincih pojejo, je morebiti še nekaj prijetnega tam gori na golica in goricah ...« Dragotin Kette, *Zbrano delo II*, Ljubljana 1976, str. 216, 217, pesmi so na straneh 24, 64, 71, 72, 84, 167, 168.

⁷⁶ Kettejev spis *O lirični poeziji* (Zadruga, 13. februar 1896) poudarja pomen ljudske pesmi: »A čemu bi tudi pretiravali naše občutke, čemu jih mešali z mislimi, kader jih ni treba. Povrnimo se k materi in narodu in naše pesmi bodo lepe. Velikega pomena za nas je narodna poezija.« Prim. še: Niko Grafenauer, *Poezije Dragotina Ketteja in sodobnost*, v: Dragotin Kette, *Poezije*, Maribor 1971, kjer Grafenauer ugotavlja, da je Murnov odnos do folklorne distanciran, individualno tematiziran, medtem ko je

kar je pripadnikom istega naroda skupno: bivanje in njegov smisel. Pomen ljudske pesmi v umetnem pesništvu Dragotina Ketteja je ta, da na »čutnonazorni način konstituira nacionaliteto, tj. idejo o narodu subjektu«. (Grafenauer, v: Kette, Poezije 1971: 238.) S tem je dana osnova, nanjo pa se pritikajo še artizem, izpovednost, izvornost in individualne uresničitve imanentnih organizmov umetne poezije. Dvoplastnost dveh poetik, dvoobraznost ljudskega in umetnega v enem pesniškem organizmu se pri Ketteju (tudi Murnu, Cankarju in Župančiču) res adekvatno uresničuje.

Oton Župančič (1878–1949) se na ljudsko pesem navezuje prek kategorije nacionalnega, prek naravnosti čustvovanja in mišljenja v ljudskih pesmih, zanimivih vsebin ter ritma, ki ga še posebej zanima.⁷⁷ V svojem razmerju do ljudskega se obnaša afirmativno, zanj je ljudska pesem pomembna zakladnica, iz katere izbira posamezne prvine, je del nacionalne tradicije, kjer so predniki pustili svoje spominske sledove in sodobniki te sledove na novo odkrivajo. Čeprav je Župančič predstavnik simbolizma, pa je prav zaradi prejšnje ugotovitve na duhovni in izrazni ravni ter z razvitim pesniškim jezikom ohranjal in se transformativno stikal s prvina ljudske poetike. V medbesedilnih nizih, ki se dotikajo nacionalnega in ljudske pesmi v njeni raznovrstni funkciji, sodeluje z dvema realizacijama ljudskega motiva o kralju Matjažu: Kralj Matjaž (med 1894 in 1907) in Kralj Matjaž v Krimu (1900), s pesmijo Skrinja (1894) v nizu z naslovom Lepa Vida ter s pesmima Zeleni Jurij (1918) in Na Jurjevo (1895), s podnaslovom Belokranjski običaj (primerjaj Š 4992), v tematizaciji in nizu Zelenega Jurija. Pesmi s tematiko Zelenega Jurija prikazujeta Župančičevo gibljivost duha, ki premaga razdaljo med ljudsko obredno pesmijo in lastno individualizacijo tradicionalnega in individualnega. (Glej četrto poglavje.) Poleg citatnega dotikanja z ljudskim v pesmi Druga (1899), ki vsebuje verz kresne pesmi: »*Daj nam, bože, dobro leto!*« (Š 5075) in kjer navedeni citat priklicuje kresni obred in nas spominsko preseli v čas in prostor kresovanja (vizualizacija spomina), se v motivu medbesedilno stika tudi z ljudsko pripovedno pesmijo o Kraljiču, ki si izbere za ženo kresnico. (SLP I/ 57, Ljubljana 1970; Priloga, primer 6.)⁷⁸ V pesmi z naslovom Pesem (1898) Župančič namiguje na ljudsko pripovedno pesem Previdno dekle ali Zavrnitev vasovalca. (Stoji, stoji Ljubljanca: Š 753–762 in še SLP IV/ 222.)⁷⁹ S citatom: »*Stoji, stoji Ljubljanca*«, ki vključuje tudi eksplisitno navedbo, da so fantje to pesem peli, priklicuje avtor pesem, njen melodični obrazec

Kette v svojem bistvu kar brez distance zavezan ljudski poeziji, »ker jo čuti kot izvorni del svoje lastne individualne biti«. (Str. 182–183.)

⁷⁷ Intertekstualno se na Ketteja navezuje prek svojega metabesedila o Kettejevi poeziji in posredno poudarja ljudsko kot najizvirnejšo ustvarjalnost, ki odseva identiteto naroda: »Narodni duh, to je ona, rekel bi širša individualnost, na podlagi katere se more šele razviti osebna individualnost krepko in svobodno. Osnovni ton mišljenja in čustvovanja vseh velikih umetnikov harmonuje z mišljenjem in čustvovanjem ljudstva, iz katerega so izšli. In vso Kettejevo poezijo preveva pristen narodni duh.« (LZ 1900: 508.)

⁷⁸ V pesem Vasovalec (1900) je vključen motiv vasovanja, značilen za ljudske lirske ljubezenske pesmi, s pesmijo Belokranjska (1900) je Župančič s preprosto vsebino in imitacijo ljudskega ritma zašel v poetiko ljudskega. Narodna pesem (1895), ki personificira pogovor med rožami, je preveč avtorska, čeprav spominja na ljudske ljubezenske pesmi. Moravsko narodno (1899) pa je Župančič objavil kot svojo, kar kaže na to, da mu je bila duhovno in formalno blizu, in še poudarja njegovo tesno povezanost z ljudskim.

⁷⁹ V arhivu GNI je več kot sto zapisov te pesmi, čeprav je prišla iz nemškega ljudskega izročila. (Glej SLP IV/22.)

in dogajanje na vasi – okolje tega petja, kontekst, komunikacije. Nato pa se iz tega spomin-skega medbesedilno-muzikalnega začetka z individualno aktualizacijo prepusti lastnemu izpovednemu toku, ki ga je v njegov spomin priklicala ljudska pesem, in tematizira lastno doživetje nekega srečanja, ki ga je spodbudila prav ljudska pesem – že slišano: »*Pod zeleno lipo pa fantje / prepevajo na glas: / Stoji, stoji, Ljubljanca, / Ljubljanca, dolga vas.*« Ljudska pesem ima v umetni pesmi poleg vseh etičnih, etničnih, socialnih in poetičnih razsežnosti še t. i. spominsko razsežnost. Z vključitvijo v nov pesniški organizem lahko nekatere prvine iz ljudske pesmi spodbudijo spomin na neki dogodek, doživetje, čustvo. Ta način ustvari široko medbesedilno-muzikalno območje. Dvoplastnost ljudskega in umetnega v novem pesniškem delu oziroma tisti del besedila, ki priklicuje drugo besedilo, imenujemo intekst (Torop 1981), ki v tej dvojni interakciji pokaže na dvoplastnost besedila. Kasnejše sprejemajoče besedilo lahko (v našem primeru Župančičevo) priključ v recepcijo vse tri ravnine, ki sestavljajo ljudsko pesem: tekst, teksturo in kontekst.

Razmerje med ljudskim in umetnim je predvsem tvorno, zato je prevladujoča shema: *ljudsko* → *umetno*.

Ugotovitve V

Slovenski modernisti so se navezovali na ljudsko pesem zaradi njene avtentičnosti (tako v jeziku kot v vsebini), naravnosti in zaradi tega, da bi prek nje vzpostavili zveze s kolektivnim izročilom naroda in njegovega duha. To govorico in vsebine so v svoja besedila vnašali na afirmativni način (približevanje poetiki), a tudi v distančni razdalji do neke druge ali drugačne poetike, ki omogoča tudi zanikanje ali vsaj ironijo, polemiko, estetsko poigravanje z ljudskimi prvini.

V ekspresionizmu, ki kronološko sledi moderni, so povezave ljudskega in umetnega vidne v posameznih pesmih dveh pesnikov: Alojza Gradnika (1882–1967) in Srečka Kosovela (1904–1926), ta pa združujeta še nekaj nastavkov impresionizma in simbolizma z novimi elementi ekspresionizma. (Paternu 1974: 158, 164.) V pesmi Narodna (bila je celo uglasbena, Svetel, RL, 1957, vendar ni ponarodela; Slovan II/ 1903–1904) se Gradnik s citatom ljudske strukture: »*Oj sijaj, sijaj solnce / na zmočeno zemljo*«⁸⁰ dotika ljudskega. To spet dokazuje, da so se pesniki, kadar so se v vsebini in obliki »preveč« približali ljudskemu pesništvu, radi skrili za naslov Narodna. V pesmi Pismo (s podnaslovom Narodni motiv, 1909) Gradnik oblikuje motiv na način ljudskih lirskih ljubezenskih pesmi, vendar protipostavlja tudi svoj stil in vsebino. V pesmi Želje (1910) pa uporabi t. i. psihološki paralelizem⁸¹ (paralelizem nasprotij), oblikovalno značilnost v ljudskem izražanju: »*Med mano*

⁸⁰ Za prvo zbirko Padajoče zvezde (1902–1916), ki sodi v Gradnikovo prvo obdobje ustvarjanja, lahko rečemo, da je vsebinsko bolj povezana z moralno, socialno in politično problematiko obdobja prve svetovne vojne, zato je v njej več povezav med ljudskim in umetnim kot v kasnejših zbirkah. Prav z ljudsko pesmijo je želel Gradnik potrditi svojo zakoreninjenost v nacionalnem in lokalnem (Goriška brda): »Da se je zgedoval pri oblikah ljudskega pesništva in tudi pri njem spoznaval zakone kratke oblike, je mogoče sklepati na podlagi Pisem, ki imajo v zbirki svojsko notranjo zgradbo.« (Zadravec 1967: 210–219.)

⁸¹ Gradnik je verjetno psihološki paralelizem uporabil pod vplivom razprave Ivana Prijatelja, Psihološki paralelizem s posebnim pogledom na narodno pesem, 1902: 1–22.

zdaj so tri gore, / med mano so tri reke hladne. / Oj, da bi jaz ta veter bil. / Oj, da bi sonce jaz postal.» Vendar je poudarek na osebni izpovedi, kar kaže na odmik od ljudskega. Začetek pesnjenja je pri Gradniku v iskanju oblikovnih in vsebinskih prvin ljudske pesmi,⁸² v pesmi Devin, ki tematizira motiv lepe Vide, pa je Gradnik združil preprosto pesniško obliko z osebno izpovedjo in popolno preobrazbo motiva. (Prim. Pogačnik 1988: 49–50.) S to pesmijo se vključuje v medbesedilni niz z naslovom Lepa Vida; osebna izpoved je aktualizirana s problemom izseljeništvu, lik je mitiziran, kar dokazuje soseščina antične mitologije. Razmerje med ljudskim in umetnim je v tej pesmi naslednje: gre za popolno transformacijo motiva in izpostavo enega miselno-ideološkega elementa: tujosti in hrepenenja po domovini. Jezik pesmi je popolnoma subjektiviziran, medbesedilnost med dvema sistemoma ostaja na površini in je vidna samo prek priklincevanja osnovnega smisla lepe Vide. (Glej medbesedilni niz Lepa Vida v četrtem poglavju.)

Kosovela lahko v paradigmo trpno-tvornega stikanja ljudskega in umetnega vključimo z dvema pesmima, ki tematizirata motiv kralja Matjaža; to sta Kraljevska pesem (prva objava 1926/27) in Tragedija na oceanu (LZ 1927), ki se medbesedilno stika z ljudsko pesmijo Mornar. V začetnem obdobju (impresionističnem) se je Kosovel oblikovno in vsebinsko navezal na ljudsko pesem na imitacijski način. To vidimo v dveh pesmih: Žalostna deklica in Pesem. V prvi tematizira ljubezenski motiv, v drugi pa je z verzi še bližje ljudskemu načinu izražanja: »*Kot izza vrtov / sanja rožmarin, / sonce mladih dni / greje moj spomin.*» Pesem Peljal te domov bom (Litavski motiv) verjetno nadaljuje tradicijo vključevanja ljudskih pesmi drugih narodov v pesniške zbirke slovenskih pesnikov.⁸³ S Kraljevsko pesmijo se Kosovel vpisuje v medbesedilni niz z naslovom Kralj Matjaž in s poudarjenimi konci vsake kitice ironizira kralja Matjaža kot junaka in odrešenika. Gre za posmehljivko, ki je z aluzivnimi odnosnicami (Matjaž, brada, vojska, miza) mestovno še vezana na ljudsko motiviko, vendar z negativno inverzijo motiva prestopa v imanentni svet organizma umetne pesmi. Za Kosovela in za ekspresionizem nasploh je značilna distanca do mitov preteklosti,⁸⁴ njihovo razdiranje in nova socialna situacija v družbi, močnejše mesto človeka kot posameznika, ki začenja živeti v prostoru brez transcendence. V pesem Tragedija na oceanu, ki je razširjena eksistencialna in ideološka simbolistična pesnitev, je ljudska pesem Mornar vključena kar citatno. Ljudski motiv o čolnarju, ki ljubi hčer bogatega Ceharja, kar je zaradi socialnih razlik nemogoče in privede do tragedije na morju, ko ljubimca skupaj umreta, Kosovel transformira v motiv tragedije naroda, človeštva, v pesnitev o smislu in koncu življenja, o vseh metafizičnih in eksistencialnih vprašanjih. V pesnitev citatno

⁸² Tako kot pred njim modernisti je med svoje pesmi uvrstil tudi litovsko narodno z naslovom Vsejal sem nageljne. Litovsko ljudsko izročilo je podobno slovenskemu, vemo pa, da so način izražanja in univerzalne ljudske prvine podobni pri vseh narodih, zato omogočajo prenos vsebin iz ene narodne tradicije v drugo. Prim. Sliužinskas 1998: 198–208. Glej Gradnik, ZD I, 1984: 166, 201, 202, 203; ZD II: 1986: 23, 24, 137.

⁸³ Srečko Kosovel, ZD I, 1946, str. 46, 236 in Pesmi v opombah: 444–445.

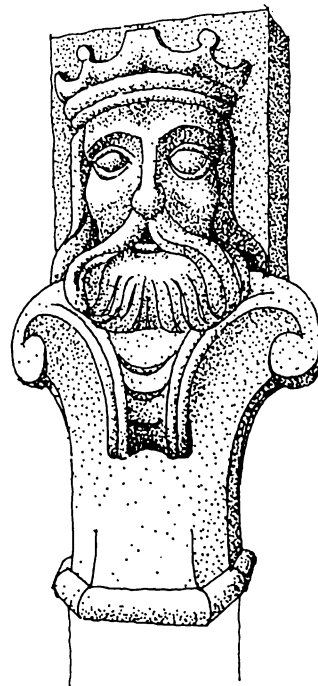
⁸⁴ Kosovela je pritegnil tudi lik lepe Vide, zato je leta 1922 ustanovil leposlovni list s tem naslovom, leta 1923 pa je objavil spisa Lepa Vida in Lepa Vida v duši Cankarjevi, objavljena v Ženskem svetu. Po mnenju Nika Grafenauerja Kosovel v teh spisih »... ta značilni mitski arhetip pojmuje ne le kot motivno izročilo ljudskega duha, ki je prešlo v našo pesniško tradicijo, marveč v prvi vrsti kot ime za dušo, ki hrepeni po lepoti in sreči. Tako je ostala odsev v vseh umetninah, ne kot oseba ali dih njene duševnosti ...« (Grafenauer 1974: 55–56.)

vključuje verze iz ljudske pesmi: »Po vodi plava mlad mrlič« – Š 70, Kosovel: »Po tihni vodi, temni vodi / plava mlad in lep mrlič; / lep, o, lep mu je obraz, / bled, ko da je iz cvetja vstal, / da je vstal in zacvetel. / Po vodi plava mlad mrlič.«, ki jih opozicijsko nadgrajuje s svojimi izpovednimi elementi iz jezika simbola: »In če je vstal, zakaj je vstal? / Ali je dobojeval / ves ta boj strasti, / ves boj ljudi / in zdaj ne more pasti na dno? / Bog temni pada nad temo.«⁸⁵ Elementi ljudskega se v okolju nove pesmi transformirajo na podlagi novih idejnih in socialnih usmeritev vseh treh pesnikov, zato se ljudsko seli iz ene poetike v drugo na izrazito tvoren in neposnemovalen način.

Schema je: *ljudsko* → *umetno*.

Edvard Kocbek (1904–1981), ki iz ekspresionizma prehaja v modernizem in se s tem vključuje v sodobno slovensko poezijo, zaključuje trpno-tvorno paradigmo z dvema načinoma razmerja lastnega pesniškega dela do ljudske pesmi.

Pesem Kralj Matjaž (1926) tematizira lik mitološkega rešitelja, ki čaka »silne ure«, da bo dvignil glavo. Medbesedilnost se ponovno določa s spominom na ljudsko pesem in njeno temeljno sporočilo, ki ga Kocbek v temelju zanika, poudari pa ga še s pesmijo Alenčica, z aluzivno odnosnico imena iz ljudskega pesniškega izročila o kralju Matjažu. Elegični ženski lik vključuje pesnik kot opozicijo uporniškemu, moškemu liku, z bolečino slutnje prihodnjih dni. V tej pesmi je Kocbek v jeziku tradi-



Kralj Matjaž, relief na rezljanih vratih domačije pri Vovkovich v Vrbi na Gorenjskem, risba iz razprave Majde Fister Rezbarji vratnih kril na Gorenjskem, Traditiones 5/6, 1976/77, Ljubljana: SAZU, 1979: 105.

⁸⁵ Anton Ocvirk meni: »Kosovel je najbrž poznal epsko pripoved v verzih Trentarski študent, ki je izšla leta 1921 (1922) v Domu in svetu. Njegova pesnitev seže v 16. stoletje in v sklopu narodnih motivov pripoveduje o časih, ko je še prebival slovenski človek daleč tja po Furlaniji. Toda povest v verzih je v resnici na široko razpredena ljudska pesem o mornarju.« (Ocvirk, v: Kosovel ZD I, 1946: 500–505.) Za osvetlitev medbesedilnosti je Sholar iz Trente (Jože Lovrenčič 1939) zelo pomemben, saj se z »ljudsko« pesmijo Mornar stika citatno medbesedilno in aluzivno s strukturami sloga ljudskega pesništva ter s preoblikovnimi motivi raznih ljudskih pesmi. Na tem mestu bomo te pesmi samo identificirali in ne intepretirali, ker bi za njihovo podrobnejšo analizo potrebovali več prostora in časa. V Lovrenčičevo pesnitev je vključenih kar sedem ljudskih pripovednih pesmi: citatno, aluzivno, imitacijsko in transformativno: Študent novomašnik (po ljudski predelana): Iz groba rastoči cvetlici se združita A – Š 726–739 (Sholar: 61); Študenta in kelnarca – Š 392–396 (Sholar: 96–90); Varovanje Jezusa: Marija gre z Jezusom na božjo pot – Š 466–474 (Sholar: 95); aluzija na Desetnico – Š 310–315 (Sholar: 172–173), Mornar (Jelvičina poroka) – Š 70 (Sholar: 177–181); Otrokova duša se pokori – Š 371–373 (Sholar 183–185); Sveti Anton v pekel prodan – Š 415 (Sholar – Beračeva pesem: 152–155) in Marija si izbira novo selo – Š 543 (Sholar: 186–187). Tudi Strniša je v svojo poetično dramo Samorog vključil kar 26 in več ljudskih pesmi, seveda na drugačen način kot Lovrenčič.

cionalen, motivno-tematsko pa na eni strani pomensko navezovan na ljudsko, na drugi pa inovativen, že zaradi razdelitve ene pesmi na dve, s poudarkom ene plasti pesmi (lirične, osebne) v nasprotju z drugo, ki je v ljudski pesmi bolj zgodbena. Njegovi kasnejši pesmi: Pesmice 4 (1939) in Na tihe orglice (1959)⁸⁶ sta ljudskemu blizu v ritmu in vsebini, vendar se iz imitacije prebijata v transformacijo. Tudi Kocbek oblikuje premico medbesedilnega niza Lepa Vida z dvema individualnima realizacijama. V zbirki Groza (1963) v pesmih Neznanka in Zamorska na dva načina vzpostavlja stik z ljudsko in Prešernovo Lepo Vido. Transformacija vsebinskih elementov, ko se staro porabi za nov pomen, je pri Kocbeku torej v vzorcu tvornega razmerja do ljudskega. (Več glej v četrtem poglavju.) Še bolj pa je to vidno v pesmi Tam za turškim gričem, ko jemlje formalne in vsebinske odnosnice iz ljudske pesmi. Eksistencialna stiska, groza pred ničem, spomini na minulo vojno in praznina, kjer pesnik čuti, da bo kmalu postal podoben fantu za turškim gričem, ga asociativno povežejo z vojaško ljudsko pesmijo Tam za turškim gričem, kjer je stvarno in brez filozofiranja predstavljeno dogajanje vojskovanja, kjer *smrt kosi in oče ne pozna več sina*. S tem ko svojo stisko poveže še s stisko ljudi, kot jo kaže ljudska pesem, pa svoj lastni pomen poveže z že znanim in na tak način v sodobnost priključuje misli, ki skupaj z njegovimi oblikujejo nova spoznanja: »V neznanski sili po pomoči kličem, / preblizu kaže jezni daljnogled. / Še hip pa bom fantič za turškim gričem, / namenjen za daritveni obred, / kjer se pomen nevarno meša z ničem.« In za primerjavo še ljudska: »Tam se nič ne smili / oče svojmu sini, sin očetu tudi ne, / sin očetu tudi ne.« (Glej Kumer 1992: 144–146 in Priloga, primer 7.) (Kocbek ZD I: 72, 123.) Pomeni umetne pesmi (sodobne) so v večnem dialogu s pomeni ljudske pesmi in ustvarjajo kulturno vez med preteklim in sedanjim.

Shema *ljudsko* → **umetno** je pri Kocbeku še posebno zanimiva, saj ustvarja možnosti povezav ljudskega in umetnega ne samo na nacionalni ravni, temveč omogoča prikaz stisk, idej in izpovednih vsebin posameznega ustvarjalca sodobne poezije prav s pomočjo pomenskih plasti slovenske ljudske pesmi in z izraznimi elementi ljudske poetike.

Ugotovitve VI

Umetne pesmi, ki nosijo v sebi elemente ljudskega, ohranjajo del te tradicije skozi spominske forme najrazličnejših oblik in vsebin v trpno-tvornem razmerju. Ponarodele pesmi so vračajoči se spomin v novi formi, značilni za poetiko ljudske pesmi. Ljudska pesem pa je pesniška struktura spomina samega, ki nosi v sebi preteklo, sedanje in se realizira v prihodnjem kot ljudska prvina v umetnem.

Z vključevanjem posameznih ustvarjalcev v prostor kulturne identitete z različnimi odnosi do ljudske pesmi in v različnih ustvarjalnih razmerjih z njo se ustvarja tradicionalni intekst – premica skupnostnega, ki pomaga ustvarjati posamezno. Večni dvogovor med ljudsko pesmijo in umetno poezijo v vseh razsežnostih, ki jih je pokazal historični niz, poudarja tako analogni kot opozicijski in tako identifikacijski kot negacijski odnos do ljudskega pesništva.

⁸⁶ Edvard Kocbek, Zbrano delo I, Nezbrane pesmi 1929–1940, Mladostne pesmi, Dodatek, Ljubljana 1991: 72, 123.

Sheme razmerij podobnosti, skladnosti ali opozicij med ljudskim in umetnim so naslednje:

TABELA 3

<p>ljudska pesem</p> <p>↓</p> <p>ljudska poskočnica:</p>	→	<p>umetna pesem</p> <p>↓</p> <p>Vodnikova poskočnica</p>	→	<p>ljudska pesem</p> <p>↓</p> <p>ljudska poskočnica</p>
<p>ljudska pesem</p> <p>↓</p> <p>ljudska Jezdečeva nevesta (Mrtvec pride po ljubico)</p>	+	<p>umetna pesem</p> <p>↓</p> <p>Bürgerjeva Lenora</p>	→	<p>umetna pesem</p> <p>↓</p> <p>Aškerčeva Vojakova nevesta</p>
<p>ljudska pesem</p> <p>↓</p> <p>Graščakov vrtnar</p>	→	<p>umetna pesem</p> <p>↓</p> <p>Jenkov Knezov zet</p>	→	<p>ponarodela pesem: ljudska</p> <p>↓</p> <p>En mlad vrtnar je bil: En mlad vrtnar je bil</p>
<p>ljudska pesem</p> <p>↓</p> <p>Lepa Vida</p>	→	<p>umetna pesem</p> <p>↓</p> <p>Kocbekova neznanka</p>		
<p>umetna pesem</p> <p>↓</p> <p>Prešernova Nezakonska mati</p>	→	<p>ponarodela pesem: ljudska pesem</p> <p>↓</p> <p>Nezakonska mati</p>		
<p>umetna pesem</p> <p>↓</p> <p>Prešernova Pod oknom: ponarodela</p>	→	<p>ponarodela pesem (ljudska)</p> <p>↓</p> <p>Luna sije: pogojno ljudska, ker pevci navajajo avtorja</p>		

III. PONARODELA PESEM – OD PESNIKA DO LJUDSKEGA PEVCA

Ponarodela pesem je poseben fenomen. V njej sta povezani artistično in ljudsko. Da bi fenomen pravilno osvetlili, je treba prikazati mrežo ustvarjalcev, katerih pesmi so ponarodele od začetkov pa do 20. stoletja. Ta zgodovinska mreža naj bi pokazala, kdo vse se je zavedno ali nezavedno približal ljudski poetiki in kako je z nekaterimi pesmimi danes. Tako bomo predstavili prvi pregled ponarodelih pesmi od 18. stoletja naprej. Ta naj bi pokazal tematiko, vsebino in obliko pesmi, ki so ponarodele, ter pesnike, ki so te pesmi ustvarili. Na primeru Jenkove pesmi Lenčica in Njega ni Simona Gregorčiča pa bomo pokazali genezo in preoblikovanje ter širjenje obeh pesmi. Obe pesmi pojejo pevci še danes, zato bomo poskušali zajeti tudi sodobnost.

Če sta pojma umetna in ljudska pesem že kar dobro opredeljena, pa za ponarodelo pesem še nismo v celoti našli ustrezne opredelitve oziroma si folkloristi v opredelitvah nismo enotni.⁸⁷ Ali je to neko prehodno stanje pesmi, ki potuje iz individualnega pesniškega sveta v kolektivni svet ljudskega? Ali je morda to že prava ljudska pesem, ki ji poznamo avtorja, ali pa je to pesem, ki nosi oba naboja: individualnoliterarnega in ljudskega? V tuji literaturi ne najdemo ustreznega podobnega enobesednega izraza za to pesem, je samo izraz za ponarodelost, ki pa se lahko zamenjuje z izrazom za širjenje ljudske pesmi (v angleščini – song spread among people ali composed poem become popular; v nemščini – volkstümlich werden; v francoščini divenir populaire; v italijanščini – divenir popolare ali difonders tra popolo), prav tako se način prehajanja umetne pesmi v ljudsko pri nas uresničuje drugače kot pri drugih narodih. (Glej Brown, Rosenberg: Encyclopedia 1998.) Zakaj prihaja do ponarodevanja? Zakaj ni izraz za ponarodelo pesem polljudska pesem ali polumetna? Kdo so njeni ustvarjalci, katero obdobje je bilo najplodnejše za ponarodelo pesem? To so vprašanja, na katera bi radi poiskali odgovor prav s tem poglavjem in osvetlili proces prežemanja umetnega in ljudskega, v najpogostejši shemi:

umetno → **ponarodelo: ljudsko** in celo *ljudsko* ↔ **umetno**.

Folklorist se večinoma ukvarja z elementi ljudske pesmi, z njeno vsebino, obliko, melodijo ter kontekstom, manj pa ga zanima njen ustvarjalec oz. zanj niti ne ve, saj veči-

⁸⁷ Zmaga Kumer zagovarja, da je ponarodela pesem ljudska in zato nima posebne zvrstne kategorizacije. Terseglav, ki je še v knjigi *Ljudsko pesništvo* trdil, da gre za neko prehodno obdobje, pa danes trdi, da pravzaprav ponarodela pesem sploh ne obstaja. Sama menim, da je ponarodela pesem vendarle poseben pojav, ko pride do prehoda iz ene poetike v drugo, vendar obe poetiki, ne glede na kasnejše spremembe in variantnost, ostaneta povezani znotraj posamezne pesmi. Ko pa se pesem trdno zasidra v ljudsko pesništvo, je ponarodelost le tisti razločevalni element, ki raziskovalcu pove, kje naj išče izvor pesmi.

noma ni znan.⁸⁸ Drugače je s ponarodelo pesmijo, ki ji poznamo avtorja, zato lahko spremeljamo njeno genezo, njeno potovanje od pesnika do ljudskega pevca ter nastajanje variant in počasno usihanje vedenja o avtorju.

Potovanje po kanalih ponarodelih pesmi naj bi pokazalo tiste elemente, ki so celo množico ustvarjalcev (polljudskih ali polumetnih) zavezali poetiki ljudske pesmi, da so ji zvesto sledili v svojem ustvarjalnem procesu. Ustvarjalci, ki so take pesmi zložili, so bili izobraženci, bukovníki, igrci, pa tudi polizobraženi ljudski pevci. Poleg njih pa je cela vrsta pesnikov, ki so navadno pesmi, pozneje ponarodele, napisali iz lastne izpovedi in niso mislili na bralca. Zanimali nas bodo oboji, čeprav bomo pokazali tudi na bistveno razliko med njimi. Poskušali smo slediti tistim pesnikom in pesmim, ki so zaznamovali slovenski prostor ali so njihove pesmi še danes v ljudskem repertoarju. Odkrivali bomo, kako umetno postane ljudsko, zakaj in na kakšen način.

ZAČETKI PONARODEVANJA

Že v relativno na novo odkritem *Slatenskem urbarju* lahko ugotovimo zgodnje povezave med ljudskim in umetnim in nekatere značilnosti na videz podobnih tekstov v Štreklju, ki pa nakazujejo, da sta poetiki ljudskega in umetnega različni. V začetku 18. stoletja (1712) najdemo slatensko pesem (o prepiru med možem in ženo), ki ni iz ljudskega pesništva, vendar se na prvi pogled ne ločuje od njega. Če pa jo primerjamo z ljudsko pesmijo Ena pesem je ven poslana in še s pesmijo Pijanec pride damu (Š 8512–8526, Š 8527–8538) vidimo, da se v strukturah tako ločujeta, da je torej neko dialektično nasprotje med ljudskim in umetnim nastajalo bolj zgodaj, kot se je mislilo. (Koruza 1991: 142.) Pesmi, ki so zapisane v Štreklju, dokazujejo, da so izdelek kakšnega izobraženca (učitelja), in spominjajo na sejmarske pesmi, enjambement pa dokazuje, da pesem ni ljudska, saj je navedeni stilni element znak umetnega pesništva.

Za slatensko pesem, ki se navezuje na Glonarjev zapis (Pijanec in slab gospodar: Š 8508–8511), lahko rečemo, da je zaradi poskočnega ritma datirana v drugo polovico 18. stoletja. Enokitične poskočnice so s plesom štajrišem prodrle iz avstrijskega alpskega sveta k nam najprej na Koroško in Gorenjsko v prvi polovici 18. stoletja, večkitične pesmi z enakim ritmom pa so verjetno mlajše. (Vodušek 2003: 69.) O tem govorimo zato, ker je pesem Ena lepa pejssem ad eniga pejaniga moža ino žene morala vplivati na že omenjene ljudske v Štrekljevi zbirki in po mnenju Jožeta Koruze: »V kolikor ostanemo pri možnostih domačih vplivov, so ti mogoči le od starejše slatenske pesmi, v kolikor je postala popularna, na mlajše pesmi iz Štrekljeve zbirke ... Pri tem moramo proces razumeti le kot pot od umetne pesmi v ljudsko (podč. avt.), torej pot ponaroditve.« (Koruza 1991: 161.) O melodiji ni nič znanega, vendar je morala biti, saj drugače ta pesem ne bi ponarodela. Še na eno pesem nas opozarja Koruza in jo omenjamo zato, da bi jo lahko primerjali z nekaterimi bolj znanimi ljudskimi pesmimi mlajšega nastanka, ki jim lahko določimo avtorja. Slatenski urbar vsebuje še pesem osamljenega dekleta, ki je brez naslova in ne more biti zapis

⁸⁸ Le v primeru ljudske ljubezenske pripovedne pesmi Uboj na vasovanju vemo za ustvarjalca. Glej SLP IV 219/1, str. 289. Pesem je po besedah pevca Antona Baha zložil njegov oče Janez Bah (1863–1914), brat ubitega Tončka, in je torej nastala po resničnem dogodku.

ljudske pesmi. Zaradi načina izražanja je prav gotovo izdelek izobraženca. (Koruza 1991: 143.) V Štrekljevi zbirki so zapisane nekatere ljudske pesmi (ponarodele), ki jih lahko povežemo s prej omenjeno pesmijo. To so: Še vedno bo morala nositi parto (Š 8250-8252), ki je ponarodela pesem Štefana Modrinjaka, Tožna pesem ene deklina, ki je še ena od variant v skupini z naslovom Svarilo izbirčnim, in še zapis Modrinjakove Popevke fašenske za deklina (Š 8254). Pesem Izbirčna se kesa je izdelek organista in solmoštra Pavla Knobla, ki jo je natisnil v zbirki Štiri pare kratkočasnih pesmi, z naslovom Jamranje enga zastarenga inu zarjevenga deklina. Knoblove poskočnice so množično ponarodevale.⁸⁹ (Priloga, primer 8.) S slatensko pesmijo bi lahko primerjali še Slovo zapeljane: Jest vboga srota (Š 8221). (Koruza 1991: 142.) Vodnik, (Knobl) in Jarnik so svoje pesniške izdelke pripeli na ljudsko pesništvo, zato so njihove pesmi kar po vrsti ponarodevale, kar smo pokazali že v drugem poglavju in v tem tega ne bomo ponavljali. (Glej drugo poglavje.)

UTEMELJITEV PONARODEVANJA

Umetno v procesu ponaroditve ohrani svoj prvotni značaj, čeprav se skoraj staplja z ljudskim, zato ju lahko danes ločimo po značilnostih oblike in vsebine ter po načinu izražanja. Vse tisto, kar je umetni pesnik v svoji želji po umetniškem izdelku napel po svoje ali po merilih »visokega« pesništva, se v variantnem procesu skozi petje zabriše in doda se novo. Včasih pri tem nastanejo take besedne zveze, ki kažejo, da je kljub bližini folklorne nastala miselna ali ritmična »napaka«, ki smisel v pesmi tako spremeni, da postane nerazumljiv, in to se prenaša naprej kot procesna lastnost ponaroditve. Lahko pa pevci po svoje preoblikujejo pesem in nastanejo različne variante. Tega pri zgodnjih zapisih ponarodelih pesmi ne moremo natančno spremljati, vidimo lahko le, če imamo pred seboj avtorjev original.

Ponarodela je tista pesem, ki je iz poetike umetne pesmi prešla v ljudsko. Vprašati pa se moramo, ali je ta proces enosmeren ali dvosmeren, ali tudi ljudska pesem lahko postane umetna in ali je res ustrezen izraz za ljudsko pesem, ko postane umetna, prepesnjena pesem. Verjetno gre za prehajanje iz ene poetike v drugo in za preskok iz ene strukture zavesti v drugo, iz kolektivnega v individualno.

Ponarodelo pesem lahko opazujemo od konca 18. do prve polovice 19. stoletja in od sredine 19. do začetka 20. stoletja.

Aspekti, ki določajo okvir ponarodevanja:

- a) vsebina pesmi,
- b) način izražanja,
- d) melodija,
- č) proces ljudskega ustvarjanja, ki je neko pesem skupaj z melodijo sprejelo za svojo (variantnost),
- e) prvotnost estetike pri umetni pesmi in funkcije pri ljudski.

Če je umetna pesem ena sama oblika v avtorjevem ustvarjalnem procesu, pa ljudska pesem ne more živeti brez variant, podvržena je nenehnemu spreminjanju in preoblikovanju v nasprotju z umetno. Poleg melodije je variantnost najpomembnejši element pri raz-

⁸⁹ Pavel Knobl, Štiri pare kratkočasnih novih pesmi od Paula Knobelnega zložene, V Kreini 1801, 28-32.

krivanju vprašanja ponarodelosti neke pesmi ali procesa nasploh. Saj šele melodija in nastajanje variant res lahko neko umetno pesem preneseta v poetiko ljudske pesmi. Ponarodela pesem je na koncu tega procesa ljudska pesem, ki ji poznamo avtorja.

Lok ponarodelih pesmi se razpenja v dve smeri, prav tako kot stikanje umetnega z ljudskim. To je smer imitacije ljudske pesmi v obliki in vsebini ali pot približevanja ljudskemu v vseh njegovih zakonitostih, zunanjih in notranjih. Ta lok se razpenja celo v dvajseto stoletje – npr. pesem Vide Jerajeve: Doma (Navzgor se širi rožmarin, 1908), pa tudi pesem Rudolfa Maistra (1874–1934), ki je sodobnik slovenske moderne: Kazen (Tam gori za našo vasjo).

Drugi tok je sicer lok približevanja ljudski poetiki, vendar ne kot idealizacija ljudskega, temveč kot nezavedno dotikanje in nato »uporaba« asociativno priklicanih tem in motivov ter oblik in načina izražanja, ritma in verza ter notranjega ritma ljudskosti, izvirajočega iz notranje ali psihološke ljudskosti in spomina. Pri nekaterih ponarodelih pesmih že od Prešerna naprej, še posebno pri Jenku (ki že uporablja distanco do tradicije, čeprav mu je ljudsko naravno blizu), pa je način vključevanja ljudskega v umetno, približevanja in oddaljevanja, močno transformativen v formi in vsebini. Tvorni in trpni način najdemo tudi pri Gregorčiču. Realizem ponovno poseže po idealizaciji ljudske poetike, vendar najdemo tudi nekaj pesmi, ki pomenijo združevanje individualnega s kolektivnim v umetniško celoto (Aškerc, Levstik, Stritar).

Prvi tok slovenske ponarodele pesmi se začenja, kot smo že rekli, s tako imenovanimi šolmoštri ali učitelji, orglarji, ljudskimi pevci in bukvniki, ki so bili samoizobraženi, zato jim je bila ljudskost blizu ter so prav načine ljudskega pesnjenja izrabili za poučevanje in razveseljevanje ljudi. (Pesmi avtorjev, ki so ustvarili kasnejše ponarodele pesmi, so v zavesti ljudi danes pristno ljudske, zato pri snemanju na terenu na vprašanje, ali vedo, od kod pesem izvira, ne znajo odgovoriti, saj po navadi avtorja ne poznajo več.)

To so t. i. lokalni pesniki (local poets). (Brown, Rosenberg: Encyclopedia 1998: 389–390.) Prvi je Matevž Kračman (1773–1853), ki je pisal pesmi o svetnikih, farnih patronih, umrlih faranih in svojcih, o sebi in svojih nadlogah. Njegova najbolj znana pesem je Šmarijski šomošter (znana še v današnjem času). (Kumer 1966: 124.) Naslednji je Leopold Volkmer, ljudski pesnik in skladatelj (1741–1816), ki je leta 1795 v Ahacljevi zbirki Pesmi po Koroškem in Kranjskem ... objavil Pesem od Kmetstva (ki je zmotno pripisana Vodovniku) ter druge pesmi, npr. pesem Od tobaka. Ti dve pesmi sta izšli v tisku z naslovom Hvala kmetičkega stana ino tobačie trave v dveh pesmah zapojene v letu 1807. Hvala kmetičkega stana je s poskočnim daktilskim ritmom, ki je bil ljudem blizu, najbrž kmalu prešla v ljudski repertoar. Opozoriti je treba tudi na Štefana Modrinjaka (1774–1827), na njegovo pesem Popevka od pet pijanih bab,⁹⁰ ki se še danes poje. (Glej pesem Bilo nas je pet v tej kleti – GNI M 22.034.) Ta šaljiva pesem, ki je bila objavljena v knjižici Starešinstvo in zvačinstvo, Kres II/1882, 552, z grobim humorjem ubeseduje del življenja ljudi in v posredni obliki opozarja na problem pijančevanja. Zaradi vsebine in radoživosti ter spevne melodije je prešla tudi v naš čas. Še bolj pa je zanimiv Jurij Vodovnik (1791–1859), ki je na območju južnega Pohorja še danes zelo živ in čigar pesmi se pojo kot prave ljudske. Zanj lahko rečemo, da je pravi fenomen ponarodele pesmi. (Golež 1988b: 275–280.) Njegovo

⁹⁰ Prim. Kotnik 1956: 206–208; glej še: Kotnik in 1974. Prim. še: Kumer 1975: 417.

»kompaniranje« se giblje od pesmi o njem in njegovem življenju do pesmi o ljudeh in dogodkih, farah in krajih, stanovih in poklicih, kmečkem stanu, nesrečah itd. Vodovnik je bil samouk, bukovnik, njegova pesem *Jest sem Vodovnik Juri* se je ob zamenjavi imena (npr. *Jest sem ubog Jernejc, Nejče* idr.) širila po Sloveniji, npr. na Dolenjsko. Vodovnik, ki je bil polizobražen pevec in godec (igrc), v že prej omenjeni pesmi izrecno navaja kot svojega učitelja in vzornika A. M. Slomška. Ta pesem je še danes živa (GNI M 42.626, 1985 – Bezina na Štajerskem). Če je bil Vodovnik »naravni« ljudski pevec, ki je živel z naravo in ljudmi in bil v stiku z vsakdanjikom ter je lahko ob svojih popotovanjih imel priložnost opazovati in vreči v svoj »koš« izkušnjo v obliki pesmi, pa je bil Blaž Potočnik izobražen pesnik (1799–1872), znan po svojih nabožnih pesmih (zbirka *Svete pesmi* 1827), ki je v svojo, kasneje ponarodelo pesem *Dolenjska: Pridi, Gorenjc*⁹¹ (glej Priloga, primer 9) kot domovinsko (pokrajinsko) pesem vnesel ljudsko muzikalnost. Metrična shema te pesmi je daktil in ne nepopolni amfibrah, kot trdi France Bernik (Bernik 1991: 5–21), saj je v melodiji pesmi anakruza. Prav melodija je v primeru Potočnikove pesmi tista, ki sploh daje umetni pesmi muzikalnost. Umetna pesem je morala imeti tak ritem in tako verzno podobo, da je tudi kasneje pritačnjena melodija skupaj z besedilom zaživela v celoti. Potočnikova pesem je torej imela poleg vsebine, verza, ritma in zvočnosti vse pogoje, da je iz umetne lahko postala ljudska pesem. Tudi France Prešeren je avtor, čigar pesmi so ponarodele. (Glej drugo poglavje.)

Ustvarjalec, ki je v 19. stoletju pomembnejši v širšem smislu, pa je Anton Martin Slomšek (1800–1862). V obdelovanju ljudskih stilnih in vsebinskih značilnosti je ubral kar tri poti:

- a) lastno pesniško delo, ki je ponarodelo (*Predica; Hola, hola fantje, vstajajte*, *umetna* → **ponarodela: ljudska**;
- b) prepesnitve ljudskih (»po stari zložena« – takratni izraz), ki pa so prav tako ponarodele (*Veseli hribček*). (Glej primer na strani 74.)

Po mnenju Lina Legiša (Legiša 1938: 83) je pesem *Veseli hribček* zložil duhovnik Janez Radovan, nastala naj bi pred letom 1812. V tej pesmi ni več nič prosvetiteljskega, je radoživ in vsebinsko jedrnat odlomek veselja nad življenjem. Vsi jo poznamo kot ljudsko pesem, vendar je bil tu proces prehajanja iz ene poetike v drugo bolj zapleten. Najprej je bila pesem umetna, ki se je že zasidrala v ljudskem, čeprav je nastala izpod peresa izobraženca, kot ljudsko pa jo je vzel Slomšek in jo delno preoblikoval; v tej obliki je nato skupaj z melodijo ponarodela. (Ali je bila prej že tudi melodija, ni podatkov.)

ljudska → prepesnena: umetna → **ponarodela: ljudska**;

- c) prepesnitve že ponarodelih (»iz stare predelana«): *Vinska trta*, katere avtor je Andrej Praprotnik. (Priloga, primer 10.)

umetna → ponarodela: ljudska → prepesnena: umetna → **ponarodela: ljudska**

Motivno raznoliko, ritmično, v načinu izražanja pa blizu ljudskemu so v svojih umetnih pesmih, ki so ponarodele, opevali naravo in lirične trenutke v življenju ter se posvečali domovinski tematiki in zdravničkam naslednji trije avtorji: Valentin Orožen, ki je v Pesmih

⁹¹ Objavljeno v *Krajnski čbelici*, Kranj 1830, str. 52–53.

Anton Martin Slomšek: VESELI HRIBČEK
(Po stari pomnožena)
(1833), Pesmi, Celovec 1876, str. 81–82.
P+M

En hribček bom kupil,
Bom terte sadil;
Prijat'lje povabil,
Še sam ga bom pil.

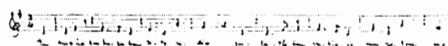
Tam gori za hramom
En tersek stoji;
Je z grozdjem obložen,
Da komaj derži.

Že čriček prepeva,
Ne more več spat';
V tergatev veleva,
Spet pojdemo brat.

Konjički škrebļjajo,
In voz'jo težko,
ker vince peljajo,
ki je močno sladko.

Prelepo rumeno,
Ko čisto zlato -
Le pijmo pošteno
Prežlahnto blago!

EN HRIBČEK BOM KUPIL, BOM TRTE
SADIL
GNI 20.169, Podbrdo, Primorska
Pel: Jakob Erjavec, zps.: GNI 1955.
P+M



En hribček bom kupu,
bom trto sadiv,
prijatle bom vabiv,
še sam ga bom piv.

Tam gori za hramom
en trsek stoji,
z grozdjem obložen,
da komaj drži.

Škrjanček prepeva,
ne mora več spat.
V trgatev veleva,
spet pojdemo brat.

Konjički škrebļjajo,
kjer ...⁹²

za pokušino (1832–1838) objavil naslednje pesmi: Vse mine (Kje so moje rožice),⁹³ Lastovski

⁹² Pevci ne znajo pesmi v celoti, zato dodajajo kitice iz drugih pesmi. Tudi to je medbesedilnost znotraj ljudske pesmi.

1. kitica je: Fantje po polj gredo,
žvižgajo in pojo,
jaz pa piščalka mam,
žvižgat ne znam.

Refren po prvi, drugi in tretji kitici se glasi: »Drarara rarara / drarara, / ker žvižgat ne znam.«

⁹³ Fran Levec je leta 1891 v Ljubljanskem zvonu objavil primerjavo te pesmi s pesmijo J. G. Jacobija (1740–1814) Sagt, wo sind die Weilchen hin? Na podlagi ujemanja prvih dveh verzov, podobnih motivov in verznega metruma je sklepal na Orožnovo plagiatorstvo. Levec ugotavlja, da je Jacobi ob svojo pesem napisal (Nach einem alten Liede – po stari pesmi), kar je bil ta čas pogost pojav tudi pri Slovencih – pri Slomšku in drugih. Zato gre verjetno za prevod in prepesnitev te pesmi, podobno kot je storil Prešeren z Bürgerjevo Lenoro, očitno glede na poetiko ljudske pesmi tako dobro, da je pesem ponarodela, se ponatiskovala kot Orožnova ter podobno kot Slomškova Veseli hribček ostala pod

v slovo (Mrzel veter tebe žene) in Sneg za to leto slovo je že vzel; Dragotin Ferdinand Rišpl (1820–1887), ki je s povsod po Sloveniji znano pesmijo Majolka bod pozdravljena (Pesmarica za kratek čas, 1859) zaznamoval sklop zdravičk, čeprav za njegovo avtorstvo vedo danes samo strokovnjaki; in Franc Treiber (1809–1878), koroški pesnik in skladatelj, pomemben predvsem za pokrajino, ki je zlagal v »narodnem slogu« (En mav postojmo, Bratec moj predragi, Temna noč bo minila) (glej SBL IV 1980–1991: 172) in so njegove pesmi večinoma ponarodele. Ustavili se bomo še pri pesmi, ki je danes znana po vsej Sloveniji, čeprav je bila najprej znana samo na Koroškem kot koroška himna, in sicer pri pesmi Gor čez izaro. Besedilo pesmi Moj dom (Nmau čriez jizaro, prim. Š 7045) je prvotno napisal Primož Košat, Treiberjev prijatelj, koroški narodni buditelj. Pesem, ki ima 8 kitic, od katerih prve tri vsebujejo lirično izpoved, je po svoje predelal, okrajšal in uglasbil Franc Treiber in je v njegovi verziji ponarodela. To je domovinska pesem, kar je značilno za 19. stoletje in za prebujanje nacionalne zavesti oziroma pokrajinske pripadnosti.

Shema: *umetno* → prepesnjeno → **ponarodelo: ljudsko**.

Med avtorji drugega vala ponarodelih pesmi v 19. stoletju naj omenimo najprej Jožefa Virka (1810–1880), ki je zložil veliko nabožnih (Veš, o Marija, moje veselje) in domoljubnih pesmi ter jih večinoma objavil v Drobotnicah (1846–1869). Med pesmimi, ki krepijo slovensko nacionalno zavest, so Slovensko dekle; Slava Slovencem (Drobotnice 1849); Slovenci smo (Drobotnice 1849). Tudi Miroslav Vilhar (1818–1871) je v pesmih, ki so ponarodele, zelo ploden (leta 1860 je izdal pesniško zbirko z naslovom Pesmi). Zgledoval se je pri Vodniku in bil pod Levstikovim vplivom. Njegove pesmi so vsebinsko vezane na naravo in dom. Pesmi Lipa in Po jezeru bliz Triglava sta ponarodeli. Poleg njiju je treba omeniti še ljubezensko Rožic ne bom trgala ter pesmi Sonček čez hribček gre, Pri luni (Mila, mila lunica)⁹⁴ in Zagorska (Bom šel na planince).

Naslednji je Andrej Praprotnik (1827–1895), ki je napisal Pesmi cerkvene in druge (1856). Zložil je kar nekaj nabožnih in posvetnih pesmi, ki so ponarodele, med njimi naj omenimo le domovinski: Beseda sladka domovina in V dolinci prijetni je ljubi moj dom. Je pa tudi avtor besedila Tožba, ki jo je Fran Levstik »predelal« in je sedaj v vseh čitankah in antologijah omenjena kot Levstikova. (Glej razdelek o Levstiku.) Andrej Vavken (1838–1898) sodeluje v naši seriji ponarodelih pesmi z otožnico Vigred se povrne, med drugim pa je napisal zbirko Glasi Gorenski (I 1861; II 1863). Omeniti je treba še Jakoba Gomilščaka (1843–1906), ki je v Slovenskem glasniku leta 1866 objavil pesem Slovenec sem, ki je kot popularna narodna budnica z Ipavčevim napevom ponarodela, saj sta ji trohejski ritem ter ljudski napev z refrenom omogočila hiter prehod iz umetne pesmi v ljudsko. Gomilščak je bil vnet pevec, omembe vredna pa je tudi njegova pesem Pridni študent, nastala v obdobju 1863–1867. (Prim. Kumer 1975: 422.)

njegovim avtorstvom vse do danes. Uglasbil pa jo je Gustav Ipavec. (Glej Šivic 2002: 65–66, in še F. Levec, Ljubljanski zvon, Kje so moje rožice? Nemški izvirnik Orožnove pesmi »Vse mine«. XI/1891, št. 2, str. 118–119.) Zanimiva shema ljudskega in umetnega je v tem primeru: *ljudska nemška pesem* → *prepesnjena ljudska* → *umetna* → *prevod v slovenščino in prepesnitev umetne* → **ponarodela: ljudska**.

⁹⁴ Ta pesem se poje še danes, najnovejši posnetek je iz leta 1997, GNI M 47. 262 iz Žlebiča na Dolenjskem.

Za dopolnitev te zgoščene preglednice, ki kajpada ne zajema prav vseh, ki bi jih bilo vredno omeniti, je pa dovolj nazorna za naše namene, saj prikazuje raznolikost in ponovljivost tem in verzni shem ter načine prehajanja umetnega v ponarodelo – v ljudsko poetiko, lahko omenimo še Ljudmilo Poljanec (1874–1958) in njene Pesmi iz leta 1906. Poljančeva je avtorica ljubezenske žalostinke Fantje so proti vasi šli,⁹⁵ kjer fant opeva izgubo svoje ljubice. Čeprav je pesem je izpovedna, osebna, je zaradi večne teme o ljubezni ponarodela. Zaradi preproste vsebine in melodije je prešla v ljudski repertoar in postala ljudska pesem. Da je to pesem zložila Poljančeva, ne ve danes skoraj nihče več.

ZNAČILNOSTI PONARODEVANJA

Kaj lahko ugotovimo? Večina teh ustvarjalcev je svojo lastno poetiko približala ljudski v formalni in vsebinski plati, melodije so spevne, včasih sicer bolj umetne (Gor čez izaro), teme so univerzalne, a tudi specifično slovenske, saj opevajo Slovence in Slovenke ter dom, ki je lahko pokrajinski: Koroška, Gorenjska (Po jezeru), budnice se menjajo z otožnicami in zdravicami, veliko je stanovskih in poučnih, manj je ljubezenskih ter nekaj nabožnih.⁹⁶ Močno približevanje ljudski poetiki v vseh njenih analogijah, tako formalnih kot vsebinskih, pa kaže na to, da je v tem času delovala idealizacija ljudskega ali pa da vsi navedeni pesniki niso znali drugače ustvarjati, saj jim je bilo domače okolje še močno blizu. Kaj torej še lahko rečemo o ponarodelosti? »Ko je ljudsko pesništvo sprejelo kako Goethejevo ali Prešernovo pesem za svojo, je v kontekstu ljudske poetike postala zares ljudska, čeprav pevci poznajo ustvarjalca. Zato termin 'ponarodela pesem' kaže na neko prehodno obdobje, ko je pesem polagoma prehajala v drugo književno zavest.« (Terseglav 1987: 41.) Da pa bi ponarodela pesem postala zares ljudska, ni nujno, da bi pevci poznali avtorja izvirnika, marveč da bi dobili izrazito veliko število čim raznovrstnejših besedilnih in glasbenih variant neke pesmi. »Ljudska pesem, vsaj dokler še živi, kake dokončne oblike nikoli ne doseže. Vsak zapis ljudske pesmi zajame torej le neko trenutno obliko (varianto) v valovanju nenehnih sprememb, ki jih pesem doživlja.« (Merhar, v: Mlada Breda 1978: 208.) Vemo pa, da ljudsko pesništvo raje sprejema tista dela umetne književnosti, ki »posnemajo« ljudska. In ni rečeno, da variant kljub temu ni veliko, le tako drugačne od predloge niso. Ljudski pevec ne čuti potrebe, da bi zelo spreminjal neko pesem, ki mu je psihološko, socialno, motivno in tematsko ter slogovno in ritmično blizu. Spreminja jo bolj narečno, jo skrajša za kitico, ji zaradi glasbene podobe spremeni vrstni red besed, vanjo vtakne kakšno drugo ime ali ji doda kakšno svojo podrobnost.

Vse to smo lahko videli v verigi ustvarjalcev 19. stoletja, ki se tako zvrstno kot oblikovno in vsebinsko imitacijsko približujejo ljudskemu; vsebina je blizu ljudskemu smislu za objektivno, besedila so preprosta, jasna (kjer so preveč umetna, jih pevec zapoje po svoje). Liričnost in obenem kratka pripoved nista preveč subjektivni, pesmi so s temami blizu bazičnim eksistencialijam ali splošnim dogodkom in časovno aktualnim temam (domovin-

⁹⁵ Eden zadnjih zapisov te pesmi je iz leta 2001 – Bušeča vas: 27. 4. 2001.

⁹⁶ Ogromno število ponarodelih pesmi s prvimi verzi in omembo avtorja najdemo v Štreklju, v Dodatku k njegovim pesmim, ker jih pač ni jemal za pristno narodne, če je bil njihov avtor znan: Dodatek III, IV.

ske, ki pa so tudi lirične in ne udarne), struktura verza, jezikovna zgradba posamezne pesmi in vsa jezikovna sredstva so blizu ljudski poetiki, vendar so lahko v njej elementi umetnega zlitih z ljudskim. Domnevamo lahko, da je ponarodela pesem 19. stoletja imela kar močno vlogo v narodni prebujanju, poučevanju in tudi v samem ustvarjalnem procesu ljudske pesmi. Vsa ta množica ponarodelih pesmi je danes del ljudskega pesništva. Zdi se, da za ponarodelost neke pesmi literarnega ustvarjalca ni odločilen samo en element, temveč skupek različnih elementov. Levstik je v svojih načrtih za kritiko Koseskega, ki pa je ni nikoli objavil (prva objava 1933), ugotavljal, da nobena pesem Koseskega ne more ponarodeti, medtem ko Prešernove poje »prosti Slovenec«. (Prim. Rupel 1976: 216.)

Druga polovica 19. stoletja je bila obdobje novega, drugačnega vala ponarodelih pesmi. Šlo je za bolj ustvarjalen, z distanco povezan odnos do ljudskega. Preobrazbeno distanco do ljudske pesmi najdemo v pesniškem delu Simona Jenka (1835–1869), ki se je naslonil na folklorne vzorce, vendar je inverzno oblikoval vsebino z razpoloženskimi, filozofskimi elementi, humorjem in ironijo. (Paternu 1981: 23.) Razmerje do ljudskega je pri njem razmerje analogije in opozicije.

Fran Levstik je objavil Praprotnikovo poučno pesem Tožba,⁹⁷ ki ji je dal naslov Siničja tožba (1877). Pesem je z naslovom Siničja tožba bila objavljena v šolskih berilih. Je znana ponarodela pesem. Ali lahko tudi take ponarodele pesmi uvrščamo v ljudski repertoar, čeprav so se širile drugače kot običajno – prek šolskih učbenikov? Zdi se, da lahko. Predvsem zato, ker jih pevci pojejo in se ne sprašujejo o njihovem avtorstvu, širitev po Sloveniji pa je bila tudi precejšnja. (OSNP 1043, OSNP 2670, GNI M 24.638.) Na primeru Siničje tožbe je uspelo Levstiku združiti njegove estetske želje po lepi jezikovni obliki z ljudskim načinom izražanja, ki ga je nagonsko ubral. (Glej drugo poglavje.) Omeniti moramo še Antona Aškerca in njegovo pesem Poslednje pismo (1883),⁹⁸ ki tematizira zapuščenost in dekletovo iluzorno upanje na vrnitev fanta – vojaka. Gre za še eno ponarodelo pesem, ki se je verjetno širila iz šolskih klopi v ljudsko izročilo. Najdemo jo v Glonarjevi zapuščini, v pesmarici Franca Kosa, 1905, ki z delnimi spremembami kaže, da je prešla v ljudski repertoar (še danes jo pojejo ponekod na Štajerskem). (Priloga, primera 11, 12.)

PRIMERI PONARODEVANJA

A) Simon Jenko: Lenčica

Geneza Jenkove pesmi

Ko govorimo o nastanku Jenkove pesmi Lenčica, ne moremo mimo bistvenih zgodovinskih, kulturnih, političnih, družbenih in biografskih značilnosti, ki osvetljujejo celotno duhovno in fizično območje, v katerem se je pesem izoblikovala v tako različico, kakršno poznamo

⁹⁷ Levec je v komentarju k LZS I na strani 303 dejal: »Temu nežnočutnemu pesniškemu proizvodu je oče gospod Andrej Praprotnik (Jakoslav), ki je v Učiteljskem Tovarišu (1864, na 115 str.) priobčil nastopno pesemco ...« Glej Opombe k Fran Levstik, Zbrano delo II, 1952: 374, 375.

⁹⁸ Da je ta pesem ponarodela, je verjetno zaslužen šolski proces. Pojejo jo še danes, kar pričajo posnetki s terena iz let 1996, 1998 in 1999.

danes. Gre za čas ob koncu petdesetih let 19. stoletja, za čas marčne revolucije. (Glej drugo poglavje.) Tako je bila pesniška dejavnost v prvih pomarčnih letih tesno povezana z družbenim položajem Slovencev. Imela je obrambno funkcijo in izrazito domoljubno usmeritev.

Pomembna značilnost slovenskega pesništva v tej dobi je zato neosebna tematika. »Mladi pesnikovalci tega časa izražajo predvsem nacionalno čustvo, segajo po nabožno poučnih temah in oblikujejo motiviko ljudskih, zlasti epskih pesmi, in še to najbolj pogosto na malo osebno, naravnost konvencionalen način.« (Bernik 1979: 7.) Te trditve osvetljujejo izvirne pobude tudi za Jenkovo Lenčico. Opozoriti je treba še na neko posebnost v literarnem dogajanju tistega časa. Opazimo jo skoraj v vseh evropskih književnostih pomarčnega oziroma zgodnjega realističnega obdobja. Gre namreč za naravnost, ki je spremenila doslej veljavno razmerje med posameznimi zvrstmi literature. Omejila je vlogo poezije, hkrati s tem pa je bila vedno glasnejša zahteva po uveljavitvi umetniške proze. Od tod tudi misel, da je epskost prevladovala tudi v poeziji, in prav Jenkova Lenčica je primer pripovedne pesmi, sicer z okrnjeno zgradbeno strukturo, pa vendarle. (Kumer 1968: 335.)

Za nastanek Lenčice in drugih Jenkovih pesmi, ki so kasneje ponarodele in postale neločljivi del ljudske ustvarjalnosti⁹⁹ (Knezov zet, Zadnji večer, Naš maček ...), je morda pomembno tudi dejstvo, da so se Jenko in drugi ustvarjalci tedanje dobe zelo zanimali za ljudsko pesništvo. »Jenkov učitelj nemškega jezika in literature na gimnaziji Peter Peruzzi je odmerjal veliko pozornost epskemu pesništvu. Peruzzi je namreč pozival slovenske pesnike, naj ustvarjajo epsko pesništvo na temelju južnoslovanske folklore, podobno kot so Homer, Vergil ali avtor Nibelungov zajemali snov za pesnitve iz ljudske in mitološke tradicije. In v resnici lahko trdimo za Jenkove pesmi: Zaklad, Poslanika, Knezov zet ..., da se tesno naslanjajo na folklorno pripovedno izročilo. Pozneje se je Jenko začel odkirati od temeljnih načel klasičnega epskega pesništva in jih parodiral. Npr. v Ognjeplamtiču in v nekaterih drugih pesmih se je oddaljil od klasičnega pripovedovanja in se kot posrednik vpletal med epsko pripoved in bralca.« (Bernik 1979: 163–165.) Najpristnejši medbesedilno-muzikalni stik z ljudskim najde Jenko skozi ljubezensko temo, tako v liriki kot v epiki. Ironičen način je uporabil tudi v Lenčici, norčevanje iz nenavadne snubitve kaže na njegov poznejši odnos do ženskih in ljubezni.

Epsko snov je torej Jenko parodiral, ironiziral in se morda tudi tako približal ljudskemu okusu. Tako tudi pri Lenčici, kjer je zgodbena struktura že rešena elementov klasične in romantične epike, dogodek je resničen, živ in sodoben. »Vidimo torej, da je Simon Jenko obravnaval v zreli dobi celo zgodovinsko ali folklorno motiviko na živ, času ustrezen način in da je njegova pripovedna pesem postajala vedno bolj neokrnjeni izraz njegove osebnosti. Tak razvoj znotraj Jenkovih epskih pesmi zlasti vidno ponazarjajo balade.« (Bernik 1979: 168.)

Prav tako je za genezo Jenkove pesmi pomembna socialna pripadnost. Kot nezakonski otrok siromašnih kmečkih staršev (oče je podedoval manjšo kmetijo, obenem pa se je poleg kmetije lotil še čevljarstva) je Jenko živel vsaj v otroških letih v tesnem stiku s kmečkim okoljem. Tako verjetno ni nenavadno, da je poznal in tudi uporabil veliko ljudskih izrazov za posamezne stvari (npr. gornica, kamrica ...), da je živel v stiku s kmečkimi opravili in šegami.

Naslednji pomembni dejavnik za nastanek Lenčice je prav gotovo tudi Jenkova izredna

⁹⁹ »To se pravi, da obstajata hkrati vestno ohranjanje izročila in ustvarjalno spreminjanje, ki velja enako za tako imenovane ponarodele pesmi, torej za besedila, ki so jih sprejeli iz umetne pesmi in jih dodali izročilu.« (Kumer 1980: 130.)

rahločutnost, saj mnogokrat (že v otroških letih in tudi kasneje) ni mogel prenašati norčevanja iz svojih »napak«. Njegova občutljivost ponazarja dogodek iz rosne mladosti, ki je napravil na pesnika globok vtis. (Bernik 1979: 21.) Dogodek, ko so se nagajivi ljudje ponorčevali iz njega, češ da je slabo pazil ovce na paši, je morda nezavedno vplival na nastanek Lenčice (pastirica na paši zaspil in ovce ji uidejo v sosedovo deteljo), kakor da bi se želel Jenko nekako osvoboditi te travme, jo posredno »izvleči« iz sebe ter jo parodirati. In v nadaljevanju vsebine, ko sosed zaseže pastirici živali in jo hkrati vzame za ženo, še določi neko kazen (zaseg živine in poroka) in s tem doseže neke vrste katarzo. Ta preprosta »psihoanaliza« je morda nekoliko spekulativna, vendar vemo, da se po Freudu določeni doživljaji iz mladosti kasneje v življenju izražajo na podoben prečiščevalni način. (Freud 1975: 49–50.)

Kdaj je torej nastala Lenčica?

Uvrščena je bila v zbirko Jenkovih pesmi (z naslovom Pesmi), ki je izšla v novembru 1864. leta (str. 112–113), z letnico 1865 na naslovni strani. Založil jo je Janez Giontini iz Ljubljane. »Domnevamo, da je spadala pesem v skupino tistih, ki so nastale v dunajskih letih oziroma v času po Jenkovi vrnitvi z Dunaja do prve polovice leta 1964.«¹⁰⁰

Prvi zapis ponarodele pesmi, njeno širjenje, primerjava

Po letu 1865 Jenkova Lenčica v naslednjih štiridesetih letih ni izšla nikjer drugje, 9. 5. 1907 pa jo je zapisovalcu Gabrielu Majcnu v Hočah pri Mariboru zapela Terezija Kocjan in je po besedilu sodeč njena varianta. Zapis hrani arhiv GNI (GNI O 24), v katerem so shranjeni tudi drugi zapisi raznih zapisovalcev pred prvo svetovno vojno. V tem arhivu je do zdaj več kot šestintrideset variant iz vse Slovenije (razen iz Primorske). Vse razen dveh¹⁰¹ so bile zapisane ali posnete z melodijo vred. Razširjenost te pesmi po vsej Sloveniji lahko razberemo iz naslednjih podatkov: 16 pesmi je iz Štajerske, 9 iz Dolenjske, 4 so iz Gorenjske, 3 iz Notranjske, 1 je iz Bele krajine in 3 so iz Prekmurja. Le iz Primorske nimamo nobenega primera. Vprašanje je, kakšni so bili razlogi, da se pesem ni širila tudi na ta del Slovenije. Čas prvega zapisa ponarodele Lenčice je segal v obdobje pred prvo svetovno vojno in takrat je bilo še prezgodaj za večje širjenje te pesmi. Pozneje je Primorska pripadala Italiji in v tem času je bilo za širitev že prepozno (prepoved uporabe slovenskega jezika ...). Morda pa pesem ni bila dovolj duhovno ali snovno blizu tamkajšnjemu bolj temperamentnemu človeku. To so le ugibanja, toda dobro bi bilo, da bi Primorsko bolje raziskali in ob tem odgovorili tudi na to vprašanje.

Prva zapisana varianta ne kaže posebno bistvenih vsebinskih in oblikovnih sprememb, opazne so samo manjše narečne besedne spremembe v prvi, tretji in zadnji kitici. Štrekelj je v zbirki SNP (Š) ni objavil, prav verjetno zaradi svojega načela, da pesem, za katero se vé, od kod izvira, ki torej pozna svojega avtorja, ne more biti ljudska. S tako opredelitvijo se nikakor ne moremo strinjati. Svobodno spreminjanje ponarodele pesmi potrjuje trditev

¹⁰⁰ »Jenkova nečakinja Frančiška je trdila, da je v Lenčici upodobil pesnik svojo sestro Heleno, v katero se je v mladih letih zaljubil mlinarjev sin Matevž Žumer iz Praš, kasneje zelo bogat človek.« Simon Jenko: ZD I, ur. Fr. Bernik, Ljubljana 1964, str. 105 in op. na strani 275; glej še pregled izdaj Jenkovih pesmi po letu 1865 v nav. delu F. Bernika, str. 216, 217.

¹⁰¹ To sta primera z oznako GNI R 16.664 in GNI R 17.735.

Lenčika trdno u sencə zaspi,
čreda veséva pa u_detel həti.

Dokležovje, Prekm./GNI O 17.735

1. Lenčika mlada je čredico pasla,
poleg sosedova detelja rasla.
Lenčika mlada je čredico pasla,
doli si lejše ino zaspi.

Pudob, Notr./GNI M 21.239

1. Mlada Ančica kravco je pasla,
zraven je ena detelca rasla,
ko pa Ančica malo zaspi,
kravca v sosedovo detelo gre.

Črešnjice ob Krki, Dol./GNI M 25.131

1. Mlada Lenčica ovčice pase,
tam, kjer sosedova deteljca rase,
komaj en čas se zamudi,
čreda na sosedovo njivo hiti.

Zameško, Dol./GNI M 44.318

1. Deklica mlada živinico pase,
zraven sosedova detelja rase.
Spanec pa prime trudne oči,
živinica revna v detelj hiti.

Renkovci pri Turnišču, Prekm./
GNI M 45.877

1. Lenčika mlada čredo je pasla,
poleg pa sosedova detelja rasla,
Lenčko objamejo trudne oči,
ona se vleže, sladko zaspi.

Gomilica pri Turnišču, Prekm./
GNI M 45.914

1. Lenčica mala čredo je pasla,
poleg sosedova detelja rasla,
/: Lenčko jemljejo trudne oči,
doli si vleže, sladko zaspi. :/

Brezovec, Štaj./GNI DAT 48.076

1. Lenčika mlada čredo je pasla,
zraven sosedova detelj je rasla.
Lenčko obidejo trudne oči,
čreda brezskrbno tja v detelj zbeži.

Pišeece, Štaj./GNI DAT 47.116

1. Režika mala čredo je pasla,
zraven sosedova detelj je rasla.
Spanec posili ji trudne oči,
žvinica mala pa v detelj zbeži.

Majšperk, Štaj./GNI DAT 47.440

1. Nežika v brezju kravice pasla,
zraven sosedova detelj je rasla.
/: Nežiko silijo trudne oči,
žvinca pa v sosedovo detelj hiti. :/

Gruškovec, Štaj./GNI DAT 48.114

1. Lenčika mlada čredo je pasla,
zraven sosedova detelca rasla.
Lenčko posilijo trudne oči,
čreda f_sosedovo detelj zbeži.

UGOTOVITVE I (prva kitica)

Že v prvi kitici variante iz Dramelj se pokaže proces ljudskega poustvarjanja. (Merhar 1978: 209–211.) Lenčica je v tem primeru *deklica mlada*, *Režika mala*, *Nežika*, *ovčice* se spremenijo v *čredico* in *žvinico*. Primer iz Podbrda kaže, da je smiselnost besedila večkrat nepomembna, ker je pomembnejša melodija (*čreda sosedova*: ta čreda ni sosedova, temveč pastiričina). V varianti iz Črne je podlaga gorenjsko narečje, ki je zelo izrazito, vsebinski dodatek pa je *trdno v senci zaspil*. Jenko je sicer uvedel veliko gorenjskih oblik, predvsem naglaševanje samoglasnikov v besedah (*njegó*, *mojó* ...), da pa je sporočevalna zvrst knjižni jezik in ne narečni, kaže tudi ta pesem. Izrazit poseg v kitico nam kaže varianta iz Prekmurja. V varianti iz Pudoba na Notranjskem postane Lenčica *Ančica* in ne pase več ovac, ampak kravico. Pevci mnogokrat besedilo pozabijo, a jih to prav nič ne moti; ob petju improvizirajo in tako se zgodi, da se v Češnjicah ob Krki mlada Lenčica: *komaj en čas zamudi*. Posnetek iz leta 1987 kaže, da je pesem še vedno živa, precej je tudi poudarjen socialni vzgib (*žvinica revna*). Zadnji zapis iz novembra 1998 pa je že skoraj ustaljena štajerska varianta, saj so po letu 1996 vse variante posnete na Štajerskem in so si zelo podobne tako tekstovno kot melodično.

2. Hitro je mladi sosed pritekel,
deklico zbudil, tak ji je rekel:
»Deteljo ti si popasla mojó,
vzamem ti čredo tvojo zato.«

Dramlje, Štaj./GNI O 315

2. Mladi ta sosed je hitro pritekel
ino je deklici on tako rekel:
/: »Ti si mi spasla detelco mojo,
jaz te pa vzamem z vso čredico.« :/

Črna, Gor./GNI R 14.578

2. Nato pa ta umad je sosed pørteku,
Lenčko je zbudu, pa tko j je reku.
K sə mə popasva to detel mojo,
uzamem zato uso čredo tojó.

Šegova vas, Dol./GNI M 20.450

2. Ko je pa mladi sosed to videl,
mladi Alenčkiki je tako rekev:
»Ti si popasla detelj mojo,
jaz pa ti vzamem vso čredo za njo.«

Dokležovje, Prekm./GNI O 17.735

2. Prišev je sosedov Tonček na njivo,
Lenčiko gor zbudi in njej reče:
»Ti si mje spasla deteljo mojo,
jaz pa ti vzamem črejdo za njo.«

Črešnjice ob Krki, Dol./GNI M 25.131

2. Hitro pritekew sosed je mladi,
Lenčko pokaral, tako ji je rekew:
»Ti si popasla mi deteljco vso,
jaz pa ti vzamem vso čredo za njo.«

Zameško, Dol./GNI M 44.318

2. Kmetič to vidi, naglo priteče,
k mladmu dekletu nekaj poreče:
»Ti si popasla mi deteljico,
jaz pa uzamem živinico!«

Renkovci pri Turnišču, Prekm./

GNI M 45.877

2. Nato pa priteče sósedov sin,
Lenčico gor zbudi ino joj reče:
»Spasla si mi, spasla deteljo mojó;
jaz pa ti vzamem čredo za njo.«

Gomilica pri Turnišču, Prekm./
GNI M 45.914

2. Nato pa pride sosedov hlapec,
Lenčico gor zbudi ino njoj reče:
/: »Ti si mi spasla deteljo mojô,
jaz ti paj vzamem čredo za njo.« :/

Brezovec, Štaj./GNI DAT 48.067

2. Nato pa pride sosedof mladi,
Lenčko gor zbudi ino joj pravi:
»Ker si popasla detelj moja,
jaz ti pa vzamem vso čredo za njo!«

Pišece, Štaj./GNI DAT 47.116

2. Mimo pa pride sosed ta mladi,
on ji pa reče in ji tud pravi:
»Ti si popasla detelj moja,
jaz pa ti vzamem čredo zanjo.«

Majšperk, Štaj./GNI DAT 47.440

2. O sosed, o mili, hitro priteče,
Nežiko gor budi ino ji reče:
/: »Ti si popasla detelj moja,
jaz ti pa vzamem živinco za to.« :/

Gruškovec, Štaj./GNI DAT 48.114

2. Nato pa mladi sosed priteče,
Lenčiko gor zbudi in ji poreče:
»Ti si mi spasla detelj moja,
Jaz pa ti vzamem vso čredo za to.«

UGOTOVITVE II (druga kitica)

Druga kitica v vseh variantah ostaja brez izrazitih sprememb. Oseba je *mladi sosed* (Dramlje), *sosed mvadi* (Črna), *sosedov Tonček* (Dokležovje) in celo *kmetič* (Zameško), *mili sosed* (Majšperk), *sosedov sin* (Renkovci pri Turnišču – drugačna melodija), *sosedov hlapec* (Gomilica pri Turnišču). Melodija pač narekuje racionalizirano besedilo, pa čeprav ne vedno smiselno. Pevcu je pomembno, da se pesem ritmično in melodično »izteče«, pa čeprav je beseda pomensko neustrezna. Drugi del kitice v vseh variantah kaže, da se je Jenko besedno zelo približal ljudskemu dožemanju jezika in ni doživel večjih sprememb.

3. Lenčica milo ga je prosila,
pa je sosedu takó govorila:
»Pusti ovčice, saj sosed si moj,
z njimi jaz vedno sem, ône z menoj.«
- Dramlje, Štaj./GNI O 315
3. Deklica milo je dol pokleknila
in je soseda prav milo prosila:
/: »Pust me in čredo še sosedni moj,
naj gre vesela domov, tud jaz za njoj.« :/
- Trebnje, Dol./GNI O 11.185
3. Lenčica je pred soseda stopilã
in ga prav lepo milo prosila:
»Čede ne jemlji, sosed si moj,
čeda je moja, jest sim s teboj.«
- Črna, Gor./GNI R 14.578
3. Alenčka je sojo čredo ðlbiva,
zató je sojga soseda prosiva,
sosed ne loč od črede me ti,
kaj bom jest reva, če uzameš jo mæ.
- Rafolče, Gor./GNI M 21.986
3. Lenčica je pred soseda stopiva
in ga je tako lepo prosiva:
»Nič mi ne zameri, saj sosed si moj,
čreda je moja, jaz pa za njo.«
- Tomaška vas, Štaj./GNI M 40.471
3. Deklica hitro je dou pokleknila,
roke sklenila in milo prosila:
»Pusti mi živinico, saj sosed si moj,
žvinca gre domou in jaz za njoj.«
- Gruškovec, Štaj./GNI DAT 48.114
3. Lenčika mlada je dol pokleknila,
mladga soseda prav lepo prosila:
»Pusti mi sosed čredo mojo,
ona je združena vedno z menoj.«

UGOTOVITVE III (tretja kitica)

Tretjo kitico pevci večkrat spuščajo, saj se jim ne zdi posebno bistvena, zgodi pa se tudi, da združijo tretjo in četrto kitico v eno samo. Osnovna misel prošnje je povsod ohranjena, dekletu pomenijo živali eksistenco (*kaj bom jest reva, če uzameš jo mæ*), do njih ima čustven odnos (*je sojo čredo ðlbiva*). Prošnja je izražena na različne načine (*je milo prosila, dol pokleknila, lepo prosila ...*). Primerjava pokaže, da izrazitih sprememb ni.

4. »S čredo ostani, čreda pa s tabo;
tebe vzel in ovčice bom s sabo,
da gospodinja moja mi boš,
moja ženica, jaz pa tvoj mož.«
- Prebold, Štaj./GNI O 459
4. Sosed ne mili ni jo poslušal,
čredo iz travnika gnati poskušal.
Al čreda iz travnika doli ne gre,
Sosed je jezen, da škriplje z zobmi.
- Prebold, Štaj./GNI O 459
4. »Od lani do letos sem mislil na te,
da tukaj pri meni prebivala boš,
da ti mi boš žena, jaz pa tvoj mož,
da ti mi boš žena, jaz pa tvoj mož.«
- Loški potok, Dol./GNI M 20.450
4. Sosed Alenčici je tako rekev:
»Tebe in ovce bodem še s taboj,
za gospodinjo mojo ti boš,
moja družica, jaz pa tvoj mož.«
- Rafolče, Gor./GNI M 21.896
4. Čreda je tvoja, čreda je moja,
čredo uzamem, tebe pa zraven!
Ti gospodinja moja mi boš,
moja ženica, jaz pa tvoj mož.
- Zg. Tuhinj, Gor./GNI M 23.485
(3., 4.) Sosed ne da se nič preprositi,
hotev je Lenčico v zakon dobiti:
»Za gospodinjo dobra mi boš,
jaz pa na vekomaj zvest bom tvoj mož.«
- Tomaška vas, Štaj./GNI M 40.471
4. Saj pojdeš ti deklica tudi z nami,
ka te zamerkano mam že od lani.
Tamkaj v hišici prebivala boš,
ti mi boš žena in jaz pa tvoj mož.
- Brezovec, Štaj./GNI DAT 48.076
4. Sosed ne da se nič perprositi,
samo če hočeš moja ti biti.
Za gospodinjo dobra mi boš,
zvesta ženica, jaz pa tvoj mož.
- Pišece, Štaj./GNI DAT 47.116
- 3., 4. Čredo ti vzamem, tebe pa zraven,
ti boš postala ženka moja.

III. PONARODELA PESEM – OD PESNIKA DO LJUDSKEGA PEVCA

Ti boš postala ženka moja,
jaz pa postanem tisti tvoj mož.

Majšperk, Štaj./GNI DAT 47.440
3., 4. Žvinco ti vzamem, tebe objamem,
/: ti boš moja ženka, jaz pa tvoj mož,
ti boš moja ženka, jaz pa tvoj mož,
ti lepo gospodinjala boš. :/

Gruškovec, Štaj./GNI DAT 48.114
4. Sosed pa Lenčki tako je veleval,
čredo in tebe domov bom popeljal.
Za gospodinjo meni ti boš,
žena boš moja, a jaz pa tvoj mož.

UGOTOVITVE IV (četrta kitica)

Varianta iz Prebolda vključi kar dve kitici (4. in 5.), ki ju pri Jenku ni. Torej je proces poustvarjanja prešel delno že v ustvarjalni proces, saj je ta dodatek zelo živ in smiseln. Četrta kitica pri vseh variantah izraža zanimiv socialni vidik (revni sosed si poleg svojega premoženja želi še Lenčkinega), zato prav patriarhalno reši položaj s tem, da z ženitvijo tako ali tako dobi tudi njeno lastnino. Prikazano je socialno razmerje med moškim in žensko. (Vilfan 1961: 254 in Golež Kaučič 2001a: 159–161.)

Snubitev je v vseh variantah zelo prozaična (*za gospodinjo dobra mi boš*). Odmikov od predlog je več. V varianti iz Zgornjega Tuhinja pa vidimo, da sta tretja in četrta kitica združeni v eno.

5. »Kaj pa mi mati stara poreče,
ki me pustiti nikakor neče?
Reva ne more brez mene živet,
šteje let že sedemdeset.«
- Dramlje, Štaj./GNI O 315
5. Kaj bi pa vendarle mamka počeli,
če bi na starost me več ne imeli.
/: Oni ne morejo brez mene živet,
ker so že stari čez sedemdeset. :/
- Puščava, Štaj./GNI O 6273, 133
5. Kaj bodo meni mamica rekli,
če bode mene seboj odvedli.
Sirota ne morjo več sami živet,
Ker so že stari let osemdeset.
- Loški potok, Dol./GNI M 20.450
5. Kaj bojo moja mamica rekli,
oni ne morjo brez mene živeti,
k'ler so že stari šestdeset,
mamica ne morjo brez mene živet.
- Vitanje, Štaj./GNI M 36.169
4. Kaj mi pa bojo mamica rekli,
če jim jaz črede domu ne prignala!
/: Kier so že stari osemdeset,
sirota brez mene ne morjo živet. :/
- Pudob, Notr./GNI M 21.239
4. Kaj bjo pa mamica, mamica rekli,
reva brez mene ne morjo živeti,
reva brez mene ne morjo živeti,
štejejo že čez osemdeset.
- Renkovci pri Turnišču, Prekm./
GNI M 45.877
3. = 5. Moja mamca so stari devetdeset let,
oni brez črede ne morjo živet.
- Gomilica pri Turnišču, Prekm./
GNI M 45.914
3. = 5. Čreda ni moja, čreda ni tvoja,
kaj do porekli mamica moja.
/: Oni že štejejo devetdeset lejt,
oni brez črede ne mora živet. :/
- Brezovec, Štaj./GNI DAT 48.076
5. Kaj pa mi bodo mamica rekli,
oni ne morejo sami živeti.

III. PONARODELA PESEM - OD PESNIKA DO LJUDSKEGA PEVCA

Oni že štejejo šestdeset let,
oni ne morejo sami živet.

Pišece, Štaj./GNI DAT 47.116

4. Kaj bojo meni mamica rekli,
oni ne morejo sami živeti.
Mamica štejejo šestdeset,
oni ne morejo več sami živet.

Majšperk, Štaj./GNI DAT 47.440

4. Kaj pa mi bojo mamica rekli,
oni ne morejo sami živeti.
/: Mamca so stari šestdeset let,
oni ne morejo sami živet. :/

Gruškovec, Štaj./GNI DAT 48.114

5. Kaj bojo meni mamca porekli,
oni ne morejo brez mene živeti.
Ker oni že štejejo šestdeset let,
zato pa ne morejo brez mene živet.

UGOTOVITVE V (peta kitica)

Peta kitica je v ljudskih variantah zapisana ponekod kot četrta, nekje kot tretja ali peta, ponekod celo kot zadnja kitica. Krčenje kitične zgradbe je ena od značilnih prvin ljudske improvizatorične dejavnosti. Kitične variante se vsebinsko in oblikovno bistveno ne razlikujejo. Navadno se spreminja število let ostarele matere (od šestdeset, sedemdeset, osemdeset), povsod pa je izraženo neizprosno dejstvo, da mati brez hčere ne more živeti. Pred nami je socialni problem, ki je bil v tedanji (kmečki) družbeni skupnosti dokaj pogost. (Vilfan 1961: 256.) V variantah iz Pudoba in Majšperka vidimo značilni ljudski ponavljalni obrazec.

6. »Staro boš mater s seboj pripeljála,
v gornici ona bode naj spala;
midva pa v beli kamrici,
lepo za naju pripravljeni.«
- Puščava, Štaj./GNI O 6273, 133
5. Mamico hočem s seboj imeti,
oni bojo v gorni hišici spali.
Midva pa v svitli kamrici,
ki že za naju tamkaj stoji.
- Cerknica, Notr./GNI M 20.991
5. Ti boš pa mamco s seboj peljala,
ona bo v svitli kambrici spala,
midva pa u leipi sobici,
nalaš za naju pripravljeni.
- Podveža p. Lučah, Štaj./GNI M 22.334
5. Mamca se bojo za nam pripeljali,
tam bojo v gorni hišici spali,
midva boma v kamrici,
prav lepo za naju pripravljeni.
- Tomaška vas, Štaj./GNI M 40.471
6. Saj pojdejo mamica tudi z nami,
tamkaj v kamrici bodo stanvali.
Midva pa pojdeva v hišico taj,
ki je pripravljena že za naj.
- Gomilica pri Turnišču, Prekm./
GNI M 45.914
4. = 6. Mamco boš ti seboj pripeljala,
ona bo v spodnji kamrici spala,
midva pa v zgornjoj izbici,
čisto za naju pripravljeni.
- Brezovec, Štaj./GNI DAT 48.076
6. Mamco boš ti seboj pripelala,
ona bo v zgornji kamrici spala.
Midva pa v spodnji izbici,
čisto za naju pripravljeni.
- Pišece, Štaj./GNI DAT 47.116
5. Mamco pa bova k sebi uzela,
zanjo pa bova prav lepo skrbela.
Mamca bojo spali v kamrici,
midva pa v svoji sobici.
- Majšperk, Štaj./GNI DAT 47.440
5. Mamco boš ti seboj pripeljala,
ona bo v spodnji kamrici spala.

/: Midva pa v zgornji izbici,
čisto za naju pripravljene. :/

Gruškovec, Štaj./GNI DAT 48.114

6. Mamco pa bova tud s sabo peljala,
ona bo v zgorani izbici spala.

/: Midva pa v svoji kamrici,
ktera za naju pripravljena je. :/

UGOTOVITVE VI (šesta kitica)

Zadnja kitica se od Jenkove razlikuje predvsem narečno (velikokrat je tudi ni). Odvisno od pokrajinske uvrstitve se spreminja prostor, kjer bodo bivali pastirica, mati in sosed: *gornja hišica, gornica, gornja izbica, svitla kamrica, sobica* itn. Pri izvorniku in vseh variantah pa je jasno, da bo dekletova mati prebivala z njo in sosedom. Konec pesmi je kratek, stvaren, nepresenetljiv, zato je možen in so ga ljudje z manjšimi spremembami sprejeli v celoti.

Kakšen poustvarjalni in ustvarjalni proces se je dogajal z Lenčico? Od leta 1864, ko je pesem nastala in bila tiskana, pa do leta 1907, ko najdemo prvo ljudsko varianto, je minilo 43 let. Poustvarjalnost je bila bolj ali manj omejena na jezikovne spremembe, na rahle vsebinske premike ter na nekatera krčenja v kitični zgradbi. Mar se je Jenkova pesem tako zelo približala ljudski zato, ker jo je na neki način posnela? Kajti ko govorimo o prepletanju umetnega in ljudskega pesništva, moramo to opazovati z zgodovinske perspektive. Obe poetiki se prepletata, postopoma prežemata, in ker potekata vzporedno, se lahko nekajkrat stikata (stičišča so: jezik, vsebina, zgradba, verz, ritem ...), nato pa se v določenem trenutku (ob določeni pesmi) popolnoma stakneta in se nato razideta po svojih postopkih. Ljudska pesem začne prevzeto pesem polagoma oblikovati in spreminjati po svojih vzorcih in zakonitostih. Ponarodela pesem je torej le prehodna faza, kjer pesem še ni postala popolnoma ljudska. To pomeni, da »ljudska književnost najprej in najlaže sprejema tista dela umetne književnosti, ki posnemajo ljudska«. (Terseglav 1987: 42.) Zato lahko rečemo, da je Lenčica na prehodu iz ponarodele pesmi v ljudsko, čeprav je za ljudsko pesem značilno tudi to, da pevci kljub temu, da poznajo avtorja, pesem vzamejo za svojo in se ne ozirajo na avtorstvo. Poglejmo še melodijo, ki je sestavni del ljudske pesmi. Navadno ima ljudska pesem poleg tekstovnih variant tudi različne melodije. V našem primeru ni tako. Pesem ima (v naših variantah) sicer z nekaterimi spremembami navadno povsod bolj ali manj enako melodijo.¹⁰² Iz tega lahko sklepamo, da je preprosto besedilo narekovalo tudi nezapleteno melodijo, ki je dovolj spevna in se zato ne spreminja mnogo.

To lahko pomeni, da:

1. premalo časa živi med pevci, da bi jim bila blizu v več različnih glasbenih preoblikah kot zgolj v tisti iz samega začetka;
2. je ta melodija tako zelo ustrezna, da pevci ne čutijo potrebe po spremembi.

¹⁰² Prim. še Kumer 1970: 34, predvsem tisti del, ki govori o melodiji te pesmi, in še Šivic 2002: 89–110.

Ob raziskovanju na terenu dobimo odgovor na vprašanje, od kod pevci poznajo ljudsko pesem, kdaj so jo slišali itn. (da je pesem stara, da so jo slišali od mame, stare mame, da so jo prepevali ob skupnih opravilih ...). Redko pa se je zgodilo (nekajkrat tudi), da so pevci poznali izvor in avtorja pesmi. Zanje to ni pomembno. Pomembno je, da jo radi pejejo, da so jo sprejeli za svojo, da se jim zdi prijetna, lepa.

Prav tako sta za pesem, ki pozneje ponarodi, pomembna tudi njen ritem in verz. Ne samo vsebina, oblika, snov in jezik, tudi ritem in verz določata sprejem neke pesmi v ljudsko last. Kako je s tem pri Jenku? Ne samo, da je Jenko poznal ljudske pesmi in jih je verjetno tudi prepeval s fanti na vasi, tudi zavestno se je odločal za ljudske ritmične obrazce. Saj smo že omenili, da je bilo obdobje Jenkovega ustvarjanja čas, ko so se pesniki zgledovali po ljudski pesmi, tako tudi pri njenih verzni oblikah. Jenkova Lenčica je bila zložena v daktilskem ritmu.

Lenčica v bregu ovčice pase,	1.	○○ - ○○ - ○ - ○
tamkaj za njivo, kjer detelja rase;	2.	○○ - ○○ - ○○ - ○ - ○
spanje premore ji lepe oči,	3.	○○ - ○○ - ○○ - ○ - ○
v deteljo njena čreda hiti.	4.	○○ - ○ - ○○ - ○ - ○

Obrazec je podoben ljudskemu lirskeemu desetercu. (Vodušek 1959: 181-202.) V njem so zložene nekatere naše najstarejše balade (Sveta Kristina ...). Tako se je ta ritem uveljavil tudi v peti pesmi, ker je pač pri petju treba upoštevati drugačne zakonitosti kakor v literarni poetiki. Verjetno je tudi ritem vplival na to, da je pesem postopoma prehajala v ljudsko zavest, saj so jo pevci čutili kot »znano«, bila pa jim je tudi ritmično blizu. Tudi struktura kitic (štirivrstičnica) je preprosta, verzi so zlogovno bolj ali manj enaki.

Splošne značilnosti umetne pesmi, ki prehaja v ljudsko poetiko (na primeru Lenčice)

1. Pesem je zvrstno uvrščena kot pripovedna, čeprav je pripoved zelo okleščena; kot ljudsko jo Zmaga Kumer uvršča med Pesmi ob opravilih in opozarja na skopo pripoved. Tako lahko iz pregleda ponarodelih pesmi ugotovimo, da je (po Tersegglavu) struktura umetnih pesmi, ki so ponarodele, bliže pripovedni kakor subjektivni častilni ali prošnji pesmi, torej bliže ljudskemu smislu za objektivno in fiktivno. (Tersegglav 1987: 98.)
2. Vsebina pesmi je zelo preprosta, jasna, realistična, zgodba je kratka, jedrnata, ne pretirano subjektivna, splošna, pa vendarle zanimiva in neposredna. Zaplet je preprost, ekspoziciji takoj sledi razrešitev. Tema je vzeta iz vsakdanjega življenja.
3. Slog umetne pesmi, ki ponarodi, mora biti blizu ljudski poetiki: tako struktura verza kakor jezikovna zgradba in vsa jezikovna sredstva, ki jih pesnik uporablja. Prav tako je pomembna oblikovna podoba pesmi (preprosta zgradba). Jenko je uporabljal ljudska slogovna jezikovna sredstva (veliko ljudskih figur, slovansko antitezo, metonimije, ukrasne pridevke: *lepe oči*, *bela kamrica*, postpozicijo pridevnika: *mati stara*, pomanjševalnice: *Lenčica*, *ovčice* ...). Ali kot trdi F. Bernik: »Jenko je bil od začetka do konca pesniškega ustvarjanja približno enako dostopen za ustvarjalne pobude slovenskih in južnoslovanskih ljudskih pesmi.« (Bernik 1979: 75-76.)

4. Ironizacija snovi, parodiranje nekega dogodka, ki naj bi imel bolj vzvišeno funkcijo; npr. Jenko sploh ne postavlja ljubezni v to pesem. Gre za »blagovnomenjalni proces«, ki Jenkov romantični pogled na žensko in ljubezen postavlja na tla ironičnega realizma. Tematsko naj bi bila pesem zanimiva in blizu svetu ljudskega prostora, duha in doživljanja. Prav tako je za opredelitev pesmi pomemben tudi socialni vzgib. Tako je lahko prostor kmečki, proletarski, zgodovinski, snov je lahko legendarna ali občečloveška, motiv vsakdanji. Na primer: motiv nesrečne ljubezni, nezakonske matere ali pa neke vrste motiv izsiljene ženitve so motivi, vzeti iz življenja. Ironizacija snovi, lahkotnejši odnos do problema in prav nobenega sprenevedanja pri izsiljevanju ženitve (Lenčica) je bil lahko motiv v času Jenkovega ustvarjanja.

Kako se je pesem širila, lahko samo domnevamo. Verjetno je bil njen posrednik šolani človek ali šola sama. Morda je bila objavljena v kakem Mohorjevem koledarju ali katerem od poljudnih časopisov. Morda se je delno širila tudi s prepisovanjem v ljudske pesmarice. Gotovo pa je, da je najverjetnejši posrednik petje. Družbene razmere so bile ugodne za sprejetje teme, saj je bila zelo življenjska. In še zdaj je ta pesem sodobna, ne arhaična.

Težko je najti verodostojne zgodovinske podatke, ki bi lahko osvetlili pot od prvega stika s pesmijo pa do sprejetja besedila z melodijo, do polnega življenja, ki ga pesem dobi šele ko je péta.

Nobenh podatkov ni, da bi se širila kot t. i. kramarska ali sejmarska pesem (na Češkem in v Nemčiji, Angliji), ko so posamezne pesmi tiskali na letakih. Tudi ob vprašanju, od kod melodija, kdo jo je zapisal ali zložil, lahko samo ugibamo. Verjetno je bila melodija pevcem že znana, da se je lahko udomačila. Začetek širjenja pesmi lahko postavimo v začetek 20. stoletja in zasledujemo časovni razpon v velikem loku prav do danes.

Eden zadnjih primerov Lenčice je bil posnet 24. 1. 1998, v Majšperku na Štajerskem.

Jenkova Lenčica je primer ponarodele pesmi, ki je že zelo zgodaj začela rasti v zavesti ljudi kot ljudska.

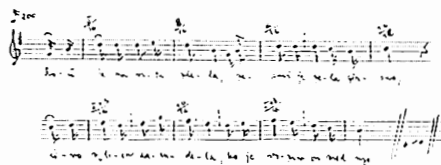
B) GREGORČIČEVA NJEGA NI

Simon Gregorčič (1844–1906) se je na ljudsko pesem navezal tako, da je vključil v svoj tematski korpus pesmi z ljubezensko tematiko, hvalnice naravi in refleksivne pesmi: Njega ni (1870), Izgubljeni cvet (1872), Veseli pastir (1871), in te pesmi so ponarodele. Nastale so v pesnikovem zgodnjem obdobju, kar kaže na tipološko lastnost slovenskih ustvarjalcev, ki so se na začetku svojega ustvarjanja navezovali na ljudsko pesem in se šele kasneje odločili za bolj individualno pot.

Primer Gregorčičeve pesmi Njega ni (1870) in njene ljudske variante Rože je na vrtu plela (27. 4. 2001), DAT 154, Bušeča vas, Dol.

Simon Gregorčič, ZD I, Ljubljana 1947,
Državna založba Slovenije, str. 34.
P

Bušeča vas, Dol./GNI DAT 154.
M



Rože je na vrtu plela,
pela pesemco glasno,
živo v lice zarudela,
ko je stopil on pred njo.

»Daj mi cvetko, dete zalo,
da na prsi jo pripnem,
za spomin cvetico malo,
preden v tuje kraje spem.«

Kito cvetja mu je dala,
s cvetjem dala mu srce,
sama v vrtu je ostala,
on po svetu šel od nje.

Rože je na vrtu plela,
pesmi pela je glasno –
kaj da vrta več ne dela,
kaj ne poje več tako?

Deklica glavó poveša,
vene obraz, prej cvetoč,
nekaj nje srce pogreša,
solz ji potok lije vroč.

1. Rože je na vrtu plela,
pela je **pesmi** glasno,
živo v lice zarudela,
ko je stopiv **fantič** pred njo.
Ko je stopiv fant pred njo,
ko je stopiv fant pred njo,
ko je **š** stopiv fantič pred njo.
2. **Dekle, daj mi cvetko malo,**
da si jo na **prsa** pripnem,
da si jo na prsa pripnem,
za spomin **cvetličico zalo,**
prej, ko v tuje kraje jaz **grem.**
Prej, ko v tuje kraje grem,
prej, ko v tuje kraje grem,
prej, ko v tuje kraje jaz grem.
3. **Dala mu je cvetko zalo,**
s cvetjem mu je dala srce,
s cvetjem mu je dala srce,
sama v vrtu je ostala,
on po svetu šev je od nje.
On po svetu šev je od nje,
on po svetu šev je od nje,
on po svetu šev je od nje.

Čez ograjo vrtno gleda –
 mnogo mimo vre ljudi;
 deva bleda, deva bleda,
 njega od nikoder ni!

Geneza pesmi:

Pesem je bila objavljena leta 1870 v Zvonu.¹⁰³ Rokopis iz leta 1881, list 40: 2 ima namesto *grem* > *spem*, zanimivo pa je, da so ljudski pevci večinoma peli *grem* namesto *spem*. Prvotni rokopis P I (Gutmanov) ima Gregorčičevo pripombo: narodna. (Prav taka pripomba je ob pesmi Izgubljeni cvet.) (Prim. Kumer 1999a: 159–163.) Zato se lahko vprašamo, ali sta bili najprej ljudski in ju je Gregorčič obdelal po že obstoječem ljudskem tekstu ali pa je to oznaka duha pesmi in se je Gregorčič zavestno lotil pisanja tako, kot se mu je zdelo, da naj bi bilo zloženo po ljudsko. Pesnik je 19. 7. 1906 v Ribnici pripovedoval Gruntarju, da je pesem nastala v semenišču med predavanjem. Vprašati se moramo, kako se je širila: najprej je morala dobiti melodijo, ki je morala biti zložena še pred letom 1904; lahko se je z zborovskim petjem (predvsem na Primorskem) ali s pomočjo šol, kasnejše variante pa kažejo, da je bila precej priljubljena in razširjena tudi kot prava ljudska pesem.

Ljudske variante:

Pesem najdemo v arhivu GNI v 20 variantah,¹⁰⁴ prva je iz leta 1904 v Bajukovi zbirki Slovenske narodne pesmi: S. n. p. (25), ki je zborovska obdelava, prvi zapis ljudske pesmi na terenu pa je iz leta 1908 (G. Majcen – OSNP 5854, in sicer iz Štajerske in ne Primorske?!), en primer je celo iz Gradišča v Brkinih iz leta 1999. Pesem se je širila po vsej Sloveniji in zato imamo variante tako iz Primorske in Gorenjske kot iz Štajerske, Koroške, Dolenjske in celo Bele krajine. Za vse variante je značilno, da se v besedilu niso bistveno spreminjale, pevci so tu in tam spremenili kakšno besedo, zamenjali vrstni red ali izpustili kitico ali dve. Večinoma so v pesmi ponavljali enega od verzov, v skladu z melodijo in tam, kjer se pesmi v celoti niso spominjali. V zbirkah Žirovnika, Bajuka in Deva ter v Majcnovem zapisu iz leta 1908 je zapisano: »besede so Gregorčičeve«, medtem ko v drugih variantah tega ni več. Za varianto GNI M 36.569 so pevci dejali: »Uh, ta je stara!« Prav tako pevki iz Brkinov nista več vedeli, da je besedilo pesmi Njega ni Gregorčičevo, ter sta domnevali, da gre za staro ljudsko pesem.

Pesem je torej morala imeti vse elemente, ki so pomembni, da neka pesem ponarodi; je ljubezenska lirski pesem, s preprosto verzno strukturo (štirivrstičnice s trohejskim ritmom), preprosto vsebino idr., vendar je v besednih zvezah umetelna in prav v sintagmi (*deva bleda*) vidimo, da ni prava ljudska pesem. Zadnja posneta varianta iz leta 2001, ki jo poje moška skupina, pa ohranja samo tri kitice, in v vseh treh je dodano še ponavljanje kot najizrazitejši element ljudskega ustvarjanja. Pevci se bodisi preostalih treh kitic ne spomni-

¹⁰³ Gregorčič, ZD I 1947: 391, 393.

¹⁰⁴ Novejše, po letu 1987 posnete pesmi so: Adlešiči, Bkr. 1987 (GNI M 44.163); Podkraj pri Pliberku, Kor. 1988 (GNI M 43.876); Ješenca, Štaj. 1988 (GNI M 44.737); Britof pri Kranju, Gor. 1996 (GNI DAT 46.441); Artiče, Dol. 1997 (GNI DAT 47.737); Škocjan, Dol. 1998 (GNI DAT 47.832); Gruškovec, Štaj. 1998 (GNI DAT 48.125); Žekovec, Štaj. 1999 (GNI DAT 48.402); Gradišče, Prim. 1999 (GNI DAT 48.263) in Bušeca vas, Dol. 2001 (GNI DAT 154, št. 37).

jo več ali pa jim zvenijo preveč umetno. V vseh treh kiticah so po svoje spreminjali besedni red, dodali kakšno novo besedo ali spremenili katero, ki jim ni bila več blizu, idr. Vendar je pesem očitno še dovolj živa, da jo pojejo še danes. Je estetski izdelek, pa tudi del ljudskega pesništva. Ker je ljubezenska, so jo verjetno peli ob vasovanju in ima zato tudi svojo vlogo, ki je ena izmed najpomembnejših značilnosti, po katerih se loči od umetne pesmi.

Pesem ima torej svoje bivališče tako v umetni kot v ljudski poetiki.

Proces ponarodevanja je zelo zapleten in kompleksen. Če manjka le eden izmed vidikov, ki so potrebni, da pesem iz umetne postane ljudska, se ta prehod ne zgodi. Za ta proces je seveda pomembno, da je širok, da obsega dovolj široke plasti prebivalstva, ker se le tako pesem lahko širi. Seveda ima ob tem veliko vlogo tudi šola, saj izobraževalni proces pomaga pri širjenju in pomnjenju; če je pesem nekje zapisana, jo lahko vedno pogledamo, kar je lažje, kot pa če moramo brskati po spominu. Vendar vidimo, da je bila npr. Gregorčičeva pesem Njega ni vendarle po eni strani ljudskemu dovolj blizu, po drugi pa je še vedno ostala nekje v artistskem območju, zato tako velikega števila variant, kot jih dosega posamezne balade ali ljubezenske lirske pesmi, ni doživela. Enako je bilo z Jenkovo Lenčico.

Zdi se, da je bilo treba splesti mrežo pesnikov, ki so svoje pesmi zavedno ali nezavedno uokvirili v dve poetiki in jim tako dali dvojno poetsko in artistsko konotacijo ter s tem obogatili zakladnico ljudskega pesemskega izročila.

Ob potovanju pesmi iz ene poetike v drugo lahko spremljamo prehod pesmi iz literature v ljudsko zavest in popolno povzemanje vseh elementov literarnega, ki se polagoma spreminjajo v ljudsko. Očitno pa je, da je prav pri ponarodeli pesmi prišlo do spoja estetike kot primarnega elementa umetne poezije ter funkcije kot poglobitnega elementa ljudske pesmi.

Potovanje, ki mu pravimo intertekstualno-muzikalno, se v drobcih ali celih delih posameznih besedil seli iz pesmi v pesem iz časovnega obdobja v obdobje v procesu ponarodevanja in skozi spomin, ki ga napaja tradicija. Odnosnice, ki jih posamezni ustvarjalec umetne pesmi jemlje iz ljudske zakladnice, so splošne, zajema jih včasih spontano, včasih pa zavestno, kadar želi učinkovati na že »določenem književnem področju«. Citati ljudskih struktur so del ustvarjalčevega sveta, te strukture mu niso tuje in so zato zelo naravno vnesene v nov besedilni prostor, individualni poudarki redko štrlijo iz besedila, če pa že, se v poustvarjalnem procesu obrusijo. Ponarodele pesmi ustvarjajo tisti pesemski potencial, ki se v spominu posameznika ali pa skupine ljudi, naroda vtisne v razne strukture zavesti, z miselnimi asociacijami prehaja iz poetike v poetiko ter razvija svojo specifično duhovno plast. Brez procesa ponarodevanja ne bi imeli toliko raznovrstnega pesemskega izročila, saj bi ena sama izvirna verzija ne potovala tako med ljudske pevce kot v literarno tradicijo. Za sprejetje umetne pesmi v ljudski repertoar je pomembna skladna kompozicija različnih elementov – od vsebine, snovi, motiva in teme do zgradbe, jezikovne strukture, melodije in ritma – ter to, da je pesem posamezniku tako psihološko, socialno in poetično dovolj blizu. Ob vsem tem pa je še odločilen zgodovinski trenutek, v katerem neka pesem ponarodi, in seveda tudi to, da daje možnost ustvarjalnega in poustvarjalnega procesa. Tako jo bo najprej sprejel posameznik, ki ji bo dal svoje odenke in jo nato zapel skupnosti, od tod pa bo potem prešla v ljudski repertoar, kjer bo, čeprav last nekega ustvarjalca, postala last širše skupnosti.

S tem poglavjem smo želeli pokazati proces prehajanja nekaj izbranih pesmi ustvarjalcev in pesnikov, katerih pesmi so ponarodele. Proces prehajanja pesmi od pesnika do pevca je enosmeren, je prehod individualnega v kolektivno in tradicionalno, čeprav je stvaritev izšla iz tradicionalnega, se nato prek umetnega dotaknila individualnega in spet prešla v kolektivno. Gre za proces, ko je predloga sistem ali kod ljudskega, ki se razvije v artistično besedilo, in to postane sprejemajoče besedilo na ravni poetike, nato pa se to sprejemajoče besedilo prevrsti v navajajoče besedilo, iz katerega črpa tokrat ljudsko sprejemajoče besedilo. To prevzame navajajoče besedilo v celoti in ga spreminja po zakonitostih ljudske poetike.

IV. LJUDSKO IN UMETNO V MEDBESEDILNIH NIZIH

V različnih obdobjih slovenske literarne zgodovine in folkloristike smo lahko opazovali različna stikanja med ljudskim in umetnim. Te povezave so bile posnemovalnega ali transformativnega značaja. Tokrat pa nas ne zanima ljudsko in umetno znotraj posameznih stvaritev, temveč v pojavu posameznih del s podobno snovjo, ki se razporejajo skozi časovna obdobja in sestavljajo medbesedilne nize. V tradiciji kot paradigmi vseh potencialnih in kasneje resničnih realizacij vseh medtekstualnih povezovanj pa različni metateksti, ki izhajajo iz enega prototeksta, lahko sestavljajo medbesedilni niz. V teh nizih največkrat opazujemo razmerje med ljudskim in umetnim s stališča sprejemajočega besedila ali v luči dveh teorij – intertekstualne in folkloristične. Prav tako nas bodo zanimale izohipse, kjer se ljudsko in umetno spajata v nove umetniške organizme.

Medbesedilni nizi (medbesedilno-muzikalni je natančnejši izraz, saj govorimo o ljudski pesmi, ki je sinkretični organizem besedila in melodije) so zaporedje besedil (z bolj ali manj izrazito zvočnostjo in muzikalnostjo) s skupno temo, ki se na različne vsebinsko-formalne in muzikalne načine razvrščajo skozi časovna obdobja in časovne sloge ter pomenijo kanonizirano tradicijo¹⁰⁵ v kulturi.

»Medbesedilne serije, ki se vlečejo skozi več stoletij,¹⁰⁶ nastajajo zlasti ob »delu na mitu«, ki sproža vedno nove verzije in različice; te hočejo tisto, kar v mitu provocira in česar se ne da do kraja konzumirati, vedno znova posredovati sodobnim obzorjem pričakovanj. (Pfister 1985a: 57–58.) Dela s »skupno snovjo« oblikujejo torej posebno literarno tradicijo (Vodička 1976: 53–54), ki je pomemben dejavnik identitete ter kontinuitete sistema nacionalne ali mednacionalne literarne enote.« (Juvan 1990b: 92.)

¹⁰⁵ Matičetov o taki kanonizirani tradiciji meni: »O starih, posebno priljubljenih in močno razširjenih izročilih ... smemo po vsej pravici reči, da so kvintesenca stoletij. Njihov čar se najbrž skriva v tem, da vsaki dobi nekaj povedo, da vsaka doba v njih nekaj najde, nekaj pa odloži kot dediščino za prihodnje rodove. To velja tako za sama izročila med preprostim ljudstvom kakor tudi za umetniške poustvaritve in znanstvene razlage ...« (Matičetov 1954: 319.)

¹⁰⁶ Morda bi veljalo omeniti tudi kak tuji primer takega prehajanja ene zgodbe v medbesedilnem nizu skozi različna časovna obdobja in stile; to je Hasanaginica kot balada, ki je našla tri literarne realizacije, iz let 1908, 1976 in 1991, pri treh različnih literarnih ustvarjalcih (bosenskem književniku Milanu Ogrizoviću, Srbu Ljubomiru Simonoviću in Hrvat Tomislavu Bakariću). O tem izčrpno piše Dagmar Burkhart v članku *The Bosnian Oral Ballad »Hasanaginica« as Pretext for Literary Text*. Avtorica izhaja iz vsebinske strukture, ki se spreminja skozi različna časovna obdobja in različne recepcije, posebno še zaradi žanrske pretvorbe balade v dramo, ter opazuje tudi politične okvire oziroma kontekst ali obzorja posameznega ustvarjalca. Zaključuje s spoznanjem: »Prav gotovo so vsebinska vez moči, uničenja in smrti, toda tudi preseganje, komunikacija in utopija v smislu Georgea Batailla Hasanaginico uvrstili med tiste balade, ki so splošno pomembne, pa tudi skozi čas večno fascinantne.« (Burkhart 1996: 45–56.)

V slovenskem ljudskem pesništvu je kar nekaj takih »zgodb«, ki so postale podlaga za oblikovanje najrazličnejših serij. Ob pregledu gradiva smo izluščili več medbesedilnih nizov, ki so se razvrščali skozi več časovnih obdobij in slogov slovenske literature, pa tudi nekaj takih, ki sestavljajo medbesedilni niz dveh poetik: ljudske in umetne v odnosu med ljudsko pesmijo in sodobno slovensko poezijo.

V medbesedilnih nizih, ki smo jih izbrali in obdelali, se pokažeta dve temeljni spoznanji:

- A) ljudska pesem je temeljni duhovni nosilec posameznega medbesedilnega niza;
- B) ob analizi razvrščanja besedil medbesedilnih nizov se je pokazala temeljna značilnost teh nizov, ki je vsem skupna: vse pesniške obdelave (izpeljave, odnosnice, transformacije motivov, tem, oblik) ljudskih pesmi izhajajo iz pesmi, ki imajo v svojem vsebinskem središču zgodbo, pripoved. Od 11 nizov, ki smo jih obdelali, je deset ljudskih pripovednih pesmi in ena je obredna.¹⁰⁷ Iz tega sledi, da so skozi čas in prostor v mnogih literarnih obdelavah prešle večinoma tiste ljudske pesmi, ki so temeljile na zgodbi. Ta pa je morala imeti za svojo snov nekaj občečloveškega (bazične eksistencialije ali pa neki arhetip, mit, ki je nadčasoven, vedno aktualen, ne glede na čas). R. Barthes v *Mitu danes* (1956, prim. še Barthes 1971) pravi, da mit ne prikazuje stvari tako, kot v resnici obstajajo, ampak jim daje posebne, drugotne pomene.¹⁰⁸ Izhajali bomo iz te interpretacije mita, saj se zdi, da zgodbe ob izgubi naravnega okolja postanejo mit. Poudariti pa je treba, da ljudski pevci Lepe Vide ali Kralja Matjaža ne pojmujejo kot mitoloških zgodb, zanje sta zgodbi resnični, to mitsko razsežnost sta dobili šele v literaturi. Večina medbesedilnih nizov (to so šibki nizi) je v območju sodobne poezije (predstavili bomo samo štiri), le nekateri so t. i. pravi (krepki) medbesedilni nizi, saj se osnovno jedro niza poganja skozi različna časovna obdobja in literarne stile, to pa so vsaj Lepa Vida, Kralj Matjaž in Lenora ter pogojno tudi Zeleni Jurij. Vsi medbesedilni nizi pa dokazujejo naslednje:

- a) nadčasovnost teme,
 - b) večno ali znova vzpostavljeno aktualnost motiva ali teme na časovni kulturni in literarni premici ter
 - c) močne eksistencialne, etične ali etnične naboje;
- C) ti nizi znova vzpostavljajo najrazličnejše smisle v raznovrstnih kulturnih in literarnih prostorih.

Ustvarjalci uporabljajo dva načina t. i. izpeljave svojih besedil, ki imajo za predlogo ljudsko, oba pa sta značilna za medbesedilne nize in za celotno sodobno poezijo ter tudi za posamezne ustvarjalce:

- a) neposredna transformacija, ko je v besedilu povedana ista stvar drugače: npr. Strniševa pesem Galjot tematizira isto zgodbo drugače, z drugimi stilnimi in idejnimi sredstvi kot v ljudski pesmi;
- b) posredna imitacija, ko je treba povedati nekaj drugega na podoben način: npr. pesem Svetlane Makarovič *Zeleni Jurij* je stilizacija ljudske obredne pesmi, ki uporablja ljud-

¹⁰⁷ Zeleni Jurij kot kolednica, ki sodi med obredne ljudske pesmi, pa v kasnejših obdelavah nosi v sebi tudi pripovedno legendarno pesem o sv. Juriju in Marjetici ali Pred zmajem rešeno dekle. Zato lahko rečemo, da je zgodba oziroma pripoved najodločilnejša pri formaciji medbesedilnih serij.

¹⁰⁸ Prim. še: Fry 1957, Jolles 1978.

ski verzni in ritmični vzorec, idejna struktura pa je nova in pomensko inverzna stari (Genette 1982).

Medbesedilni nizi, ki imajo za predlogo ljudsko pesem, so: Lepa Vida, Lenora, Jelengar, Riba Faronika, Galjot, Godec pred peklom, Mlada Breda, Pegam in Lambergar, Mrtvaška kost, Zeleni Jurij (in morda še Kralj Matjaž, ki pa izhaja še iz ljudskega pripovednega izročila).

Največ pesniških realizacij ima Lepa Vida, kar štiriintrideset.¹⁰⁹

Medbesedilni nizi z naslovom Jelengar, Mlada Breda in Mrtvaška kost so izrazito šibki, zato so posamezna besedila analizirana pri njihovih avtorjih. Sheme so:

Jelengar: predloga/prototekst: ljudska pesem Jelengar ⇒ metatekst 1: Svetlana Makarovič - Zeliščarka (1977) ⇒ metatekst 2: Svetlana Makarovič (a in b) - Kolo in Mračnina (1980) ⇒ metatekst 3: Milan Vincetič - Jelengar (1990);

Mlada Breda: predloga/prototekst: ljudska pesem Mlada Breda ⇒ pologa/metatekst 1: (Dane Zajc - Mlada Breda 1978) ⇒ metatekst 2: Venó Dolenc - Svatba (1982);

Mrtvaška kost: predloga/prototekst - arhetekst: ljudska pesem Mrtvaška kost ⇒ pologa/metatekst 1: Svetlana Makarovič - Kost (1974) ⇒ metatekst 2: Venó Taufer (a-č) Mrtvaška kost (1975).

Izohipse razmerij, ki jih bomo dobili ob analizi medbesedilnih nizov, so:

- a) izohipsa vsebinskih in formalnih (stilnih) odnosnic ter idejnih in filozofskih identifikacij ter negacij,
- b) izohipsa trdnih oziroma tradicionalnih temeljev za vzpostavitev novih razmerij v novih bivanjskih situacijah,
- c) izohipsa nadčasovnosti in nadprostorskega ter igre in eksperimenta,
- č) izohipsa med konvencionalnim, tradicionalnim v nasprotju z inovativnim in enkratnim kot vzpostavitev mostu med nasprotnima poloma.

Te izohipse so povezovalne črte (mostovi) med ljudskim in umetnim in vzpostavljajo povezavo med obema poetikama. Če se prvine obeh poetik pričenjajo pomikati na ta novo vzpostavljeni most in v središču vzpostavljajo različne pozicije (polemične, ironične, identifikacijske; izpostavljanje pomenov ene poetike z vsebinskimi in formalnimi prvini drugje; zlepljenje dveh popolnoma nasprotnih, idejno povsem različnih pomenov z lepilom ljudskega; ljudsko transformiranje z umetnim, sodobnim; parodične, zgodovinske pozicije), se prepad med poetikama ne bo zdel več tako globok. Poetiki sta sicer še vedno dva bregova, vendar med njima teče reka, ki ji pravimo ustvarjalni akt, in ta napaja oba bregova. Klimatske razmere, ki vplivajo nanju, pa so različne in zato je rastje drugačno, barve so drugačne in prav most, o katerem smo govorili, omogoča, da se to različno rastje med sabo spremeša in določene rastline poženejo korenine tudi na drugem bregu.

Ta ekskurz je bil potreben, ker smo z njim nazorneje predstavili zapleteno dogajanje v medbesedilnih navezavah med ljudskim in umetnim skozi posamezne medbesedilne nize. Teorija intertekstualnosti omogoča, da analiziramo posamezne medbesedilne nize z različnih zornih kotov naše raziskave, vendar moramo vidike te teorije izbirati parcialno in selektivno, saj vsa teoretična spoznanja intertekstualnosti ne ustrezajo raziskovalnim izhodiščem

¹⁰⁹ Zadnja pesniška realizacija Lepe Vide je Lepa Vida Ifigenije Simonovič (Zagoričnik) iz leta 2001. Prim. še Jože Pogačnik, Slovenska Lepa Vida ali Hoja za rožo čudotvorno. Ljubljana 1988.

te knjige. Prav tako moramo upoštevati še metodologijo folkloristike, ki prodira v kontekst in teksturo posamezne pesmi ter tako osvetljuje vsakokratno okolje ob izvedbi pesmi ter melodijo posamezne ljudske pesmi, ki daje kasnejšim literarnim realizacijam novo muzikalnost. Medbesedilni nizi, ki izvirajo iz ljudskega prototeksta, torej potrebujejo poseben intertekstualni vidik pri razmejitvi, stikanju, prežemanju ljudskega in umetnega. Mi bomo pojmovali medbesedilnost kot enega izmed posebnih odnosov med besedili,¹¹⁰ vendar s to specifično razliko, da imamo vzporedno ali zaporedno (drugo ob drugem ali drugega za drugim) nanizana besedila in sinkretični organizem teksta in melodije. Muzikalnost (glej Golež 1990: 47–57) pa sodi že v nadaljevanje teorije o intertekstualnosti, ki se imenuje intermedialnost ter se stika s temeljnimi metodami folkloristike, saj ne zanemarja bistvenega dela ljudske pesmi – to je melodije, ki posebno v tistih pesniških realizacijah, ki se dotikajo ritma in verza ljudske pesmi ter načina izražanja, analizira tiste elemente, ki jih literarna teorija ne zna ali ne more razkriti.¹¹¹ (Več o muzikalnosti glej v petem poglavju.) Zato ločujemo dva tipa intertekstualnosti. Eden je intertekstualno-muzikalen znotraj ljudske poetike in je njegova shema taka: a) prototekst (predloga), ki je ena izmed variant ljudske pesmi (kot prototekst je včasih lahko arhetekst, ki je prva varianta v nizu variant posamezne ljudske pesmi; ta je zaradi anonimnosti ljudskega ustvarjalca večinoma težko določljiva), b) metatekst (pologa): vse ostale variante posamezne ljudske pesmi. Tako ugotavlja A. N. Doane v svojem članku *Oral Text, Intertext and Infratext: Editing Old English: V kontekstu, kjer glas prevladuje nad pomenom, je ustrezno govoriti o »ljudskem medbesedilu«*. Na prvi pogled se zdi, da so ljudska besedila popolnoma intertekstualna, saj se vedno nanašajo na že prej obstoječi variantni zbir predhodnih besedil. Ta obsežna predloga, ta zaloga obrazcev ali formul je lahko mišljena po Derridajevsko kot gramatološko pisanje, ki je pred individualiziranim, materialnim, ponotranjenim/povnanjenim dejanjem govora (petja, op. avt.) ljudskih ustvarjalcev. Vendar je razmerje ustvarjalnega akta do tega predhodnega materiala nekaj proizvedenega, ne nekaj nanašajočega se na. Bolj kot intertekstualno razmerje do predloge si lahko predstavljamo infratekst, nevidno strukturizacijo, ki organizira katero koli dejansko manifestacijo folklore, zajeto iz globokih struktur naše zavesti. (Doane 1991: 102–103, prevedeno in povzeto.)

Drugi tip intertekstualnosti pa je shematično tak: a) prototekst, ki je ljudska pesem z množicami variant, in b) metatekst, ki je posamezna umetna pesem, vsebujoča elemente ljudske pesmi. (Več glej v prvem poglavju.)

Ljudska pesem je v svoji variantnosti¹¹² izrazito intertekstualna in intermedialna, še

¹¹⁰ Walter J. Ong, ki se ukvarja z intertekstualnostjo v folklori, v svojem članku *Text as Interpretation: Mark and After* ugotavlja, da je medbesedilnost bistvena značilnost besedil oziroma metabesedil: »Na ta način, v svoji potrebi biti zabeleženi, so vsi teksti del diskurza – in to, kot so nas opozorile nedavne študije, diskurza, ki ne vključuje le diskurza in ljudskega tu in tam, marveč tudi in predvsem ta 'drugi' tekst (ljudski, op. avt.). Besedila so po svojem bistvu intertekstualna. Pisec lahko napiše roman le z branjem drugih romanov oz. nečesa sorodnega romanu. Znanstvenik/-ica lahko piše znanstvene knjige le zaradi predhodnega branja znanstvenih knjig drugih.« (Ong 1986: 149.)

¹¹¹ A. Aage Hansen-Löve 1988: 31–75 in še Pavličič 1988: 157–195.

¹¹² Morda lahko tudi sam proces variantnosti v ljudski pesmi označimo kot medbesedilni, saj gre za predlogo, ki je improvizatorično varirana; vse pologe v variantnem, medbesedilno-glasbenem nizu enega tipa ljudske pesmi so torej variante prve znane predloge ali arheteksta, saj za izvirnik večinoma ne vemo. In prav ta zmožnost prenosa posameznih ljudskih prvin v posebnih načinih ljudskega ustvarjanja omogoča relativno stabilnost vsebine in stalno medbesedilno primerjavo različnih variant enega tipa pesmi.

bolj zavedno medbesedilna pa je tista besedna ustvarjalnost, ki ima v svojih literarnih prostorih krepko povezavo z ljudskimi predlogami.

Mihail Bahtin je menil, da so vsi teksti, naj bodo ljudski ali umetni, znotraj območja izraznosti in smisla, del verige ali mreže besedil v dialoški povezavi drug z drugim. Ko identificiramo neko ljudsko pesem (besedilo) kot ljudsko, pomeni to osvetliti njeno mesto v mreži medbesedilnosti, in čeprav je drugačna od umetne, jo vendarle s to mrežo medbesedilnosti trdno zveže. (Bahtin 1978, prim. še Bauman 1982: 1–20.) Te medbesedilne zveze pa lahko raziščemo le na podlagi opazovalnih parametrov ali kriterijev, s katerimi besedila povežemo v različna medbesedilna osišča.

Po Pfistru (1985: 1–30) so potrebni kriteriji, ki posamezno besedilo (tudi v nizu) uvrščajo v jedro ali obrobje medbesedilnosti. Ti kriteriji bodo tudi v središču analize posameznih medbesedilnih nizov, vendar bodo uporabljeni selektivno. To so referencialnost: kako novo besedilo svojo predlogo tematizira; komunikativnost: koliko so tuje prvine prepoznavne v novem besedilu; avtorefleksivnost: kako avtor označi tuje besedilo; strukturalnost: ali je predloga v novem besedilu vidna le mestovno, ali pa služi za ozadje, iz katerega je izpeljano celotno besedilo; selektivnost: kako natančno je izbrana in poudarjena predloga; dialoškost: kolikšna je pomenska razdalja novega besedila od predloge. (Povzeto po Juvan 1990a: 49–55.) Po teh kriterijih bomo opazovali, ali je posamezno literarno delo uvrščeno v obrobje ali v jedro medbesedilnosti. To pogojuje njegova prepoznavnost. Če je na primer besedilo tuje predloge znano širšemu krogu bralcev, potem posebna znamenja, ki bi bralcu olajšala prepoznavanje, niso potrebna, kadar pa je besedilo tuje predloge bolj oddaljeno od obzorja bralca, so posamezna znamenja, ki tujo predlogo nekako poudarijo, da se loči od ostalega besedila, nujno potrebna. (Broich 1985: 31–47 in Juvan 2000: 186–187.) Ob tem bomo znotraj posameznih nizov analizirali še referenčno mrežo ljudskih odnosnic, posebno plimovanje ljudskega, ki se je v valovih dotikalo umetnega in so ljudske odnosnice trčile ob nove obale pomenov in izrazov, hkrati pa se bo pred nami odprla nova strukturiranost motivnega in idejnega sveta ljudskega v umetnem. V medbesedilnih nizih lahko opazujemo:

- a) posamezne reference na posamično ljudsko pesem,
- b) reference na sistem ali kod ljudskega pesništva. (Broich in Pfister 1985.)

MEDBESEDILNOST V LJUDSKIH PESMIH

Medbesedilnost¹¹³ je že od nekdaj, le da zavest o njej ni bila vzpostavljena in ni bilo teoretičnih podlag zanjo. V folkloristiki lahko kar stalno opazujemo medbesedilne in medglasbene interakcije v zgodovini ljudskih lirskih in pripovednih motivov in tem v raznih variantah (Grafenauer 1952: 19–64) v »potujočih verzih« (Kumer 1975: 74) v melodijah, ki se selijo iz enega besedila v drugo, ter v vedno znova prepoznavnih verzih in ritmičnih strukturah, ki so si jih »izposodili« posamezni ljudski pevci. O izposoji verzov, delov besedil in melodij je v Štrekljevi zbirki pod posameznimi variantami posameznega tipa pesmi ko-

¹¹³ Medbesedilnost lahko razširimo še na t. i. medglasbenost pri melodijah ljudskih pesmi, na t. i. medplesnost v ljudskih plesih, medbesedilnost v pripovednem izročilu idr. (Golež Kaučič 2003: 311–328.)

mentar, da je pesem sestavljena iz več pesmi (npr. Š 1896/Od Zagorja za Savo: str. 392). Pesem Na vasovanju zasačena se zlaže je videti takole: 1. kit.: »Tri rožce jaz imam, / Za hišco cveto. / Še dolgo ne bo, / K bom vtrgal eno.«; 9. kit.: »Fantje po cest gredo, / Žvižgajo in pojo, / Žvižgajo in pojo, / Po me gredo.« Potujoči verzi so lahko tudi verzni obrazci, ki se prav tako selijo iz ene pesmi v drugo kot izposoja citata in v medbesedilnih nizih zaznamujejo izvorno besedilo. To so npr. »stoji, stoji beli grad« (družinska balada o smrti rejenke, Š 118; balada o ženi, ki umori otroka nezvestega moža – Žlahtna gospa zakolje majarici sina, Š 123; ljubezenska balada o smrti lahkoživke – Županja hči in grajski gospod, Š 129, Trdoglav in Marjetica, Š 86; Ugrabljena žena ne sme obiskati matere, Š 90); »leži leži ravno polje« (Mlada Breda, Š 105; Treh hčera nagla smrt, Š 356; Jezus in ajdovska deklica, Š 617); »Bog daj dober večer« (Š 4762 – Jožef dela zibelko in Š 5075 – kresna) idr. Ti verzi so uvodni in se uporabljajo v pesmih z različno vsebino. Večinoma gre za variacije različnih verznihi začetkov, npr.: »Leži, leži ravno polje; leži mi, leži ravno polje; Oj, leži, leži ravno polje« idr. Po drugi strani pa se variante nekega tipa pesmi lahko začenjajo z različnimi uvodnimi obrazci (formulami), ki so vzeti iz drugih ljudskih pesmi. Te uvodne verze oziroma tako medbesedilje poznajo tudi drugi narodi, npr. v nemškem izročilu ali v bolgarskem. Enako funkcijo imajo še sklepni verzi, ki se prav tako selijo iz pesmi v pesem.¹¹⁴

Potovanje verzov iz pesmi v pesem ni zavestno dejanje kot v umetni pesmi, temveč ga povzroči asociacija: to je akt pevčevega spomina, ko se v neki pesmi pojavi verz ali skupina besed, ki jih pevec pozna že od drugod, jih nehote prevzame in vključi v drugo pesem. Prevzemanje je bolj vezano na pevčev asociativni prostor, manj pa na njegov zavestni ustvarjalni akt. Pogost potujoč verz je npr. »Kod si hodil, kje si bil«, ki se pojavi v ljubezenskih, pa tudi nabožnih pesmih (Po gorah grmi, se bliska – Š 1822 in v pesmi o Kristusovem trpljenju – Š 6433: »Kod si hodil, kje si bil, / Kje si čevljuje rosil.«). V baladah imamo velikokrat kot potujoči verz dramatični zaključek pesmi: »doli pade, omedli, dušico spusti« (v baladi Mrtvec pride po ljubico – SLP 59, v baladi o desetnici, o smrti rejenke idr.). Pogost je obrazec: »... potegne oster meč, odseka glavco preč«, ki ga najdemo v baladi Brat ali ljubi, v baladi Umor iz ljubosumja (Š 711, SŽ, str. 226). Imamo tudi potujoče kitice: npr. »Je pa davi slanica padla / Na zelene travnike« (Š 6809 in Š 1497). Lahko pa potujejo celo motivi, npr. motiv o cvetlicah, ki zrasteta iz groba zaljubljenecv (Š 726–739, Š 221), ali pa potujoči motiv za označevanje strani neba z lego sonca, npr. v trikraljevski GNI O 6465 in v legendi o sv. Barbari – Š 641. (Kumer 1996: 97–105.) Lahko rečemo, da v ljudskih pesmih opazujemo t. i. avtocitatnost, ko neki pevec zapoje pesem, jo konča in nato nadaljuje z drugo, v katero vnese verz ali besedo, kitico iz prejšnje pesmi. To počne zato, ker se morda ne spomni v celoti nove pesmi ali pa se mu zdi, da bi kak verz ustrezal ritmu nove pesmi, oziroma uporabi star verz zato, da zapolni pozabljeno mesto v pesmi. Verz, kitica ali motiv, ki potujejo iz pesmi v pesem, ohranjajo svoj prvotni pomen, v novem okolju druge ljudske pesmi pa dobijo še nove konotacije. Znotraj ljudskega pesništva, glede na žanrsko

¹¹⁴ Formule kot prvine intertekstualnosti znotraj ljudskega pesništva sta obsežno razložila že W. Perry in A. Lord na primeru srbohrvaške epike. (Perry je seveda to epiko raziskoval brez osnovne vednosti, da gre pri njej za péte pesmi in ne samo za besedila.) Formulo je Perry definiral kot »skupino besed, ki so podvržene enakim metričnim zakonitostim, zato da izrazijo neko idejo«, Lord pa je menil, da so formule »odsev poroke med mislijo in pétimi verzi«, vendar te formule niso tako mehanične, kot bi se na prvi pogled zdelo. (Lord 1986: 29–33 in 50.)

razlikovanje, lahko vidimo, da se verz, ki potuje, znotraj dveh različnih zvrsti v ljudskem pesništvu – npr. pri poskočnici in zdravički – umesti tako, da isti verz združuje v sebi dva pomena, ki si morata biti zelo blizu. (1. primer.) Enako si morata biti blizu tudi ritem in melodija, saj le tako lahko potujoči verz potuje znotraj dveh različnih vrst enake zvrsti, tako da ga pevec vnese v drugo pesem popolnoma samoumevno. Velikokrat se zgodi, da pesem, ki se enako začne, sproži spomin na drugo z enakim začetkom.

1. primer

Š 2587
(Od Sv. Eme)

Dekle na sred morja,
Rada bi moja bla;
Če še ni, pa še bo,
Moja pa bo!

Š 5989
(Od Sv. Jurija na Ščavnici)

Dekle na sred morja,
Rada bi moja bla;
Jaz pa sem vinski brat,
Pijem ga rad.

2. primer

Š 546
(Iz šmarskega okraja)

Ena ptička priletela
Iz dežele štajerske;
Prav lepo mi je zapela
Od Marije zagorske.

Š 1206
(Iz Gorenje Vrtojbe)

Ena tička je priletela
Iz dužele štajerske.
Enu pesem je zapela,
Mi je srce tolažila.

V drugem primeru je prva pesem pripovedna legendarna z naslovom Marija, tica pevka in zamorska deklica, druga pa je ljubezenska lirska Ljubezen se ne da pogasiti. Ta prvi verz, ki se je prenesel v drugo pesem, je potujoči verz, ki se kot obrazec pogosto pojavlja v različnih pesemskih žanrih (na primer Š 1834, 4448, 5837, 916, 6837, 7066). Asociativno se lahko ti dve pesmi povežeta med seboj, seveda pod pogojem, da jih pevec pozna. Medbesedilni prenos prvega verza je mogoč tudi v obratni smeri, iz ljubezenske lirske pesmi v pripovedno, odvisno seveda od tega, katera pesem je v spominu pevca tista, iz katere vzame ta obrazec. Lahko pa se medbesedilje sploh ne vzpostavi, ker pevec pozna samo obrazec, kot sredstvo izražanja, ne poveže pa ga s pesmijo. Takrat je medbesedilje samo povezava med dvema obrazcema. Obrazec pa, vnesen v novo besedilo, vzbudi spomin na formulo, ki jo pevec nosi v spominu, nato pa se spojen z novim besedilom priključi novim pomenom.¹¹⁵

Zmaga Kumer meni: »Pri besedilih nastane sprememba včasih zaradi asociacije: ob

¹¹⁵ Že Štrekelj je v knjigah SNP na koncu naredil seznam pesmi po prvem verzu. In prav iz tega seznama je razvidno, kako začetni verzni obrazci potujejo iz pesmi v pesem; iz tega seznama se lahko napravi sistem medbesedilnih povezav pri t. i. uvajalnih formulah. Glej Š IV.

nekem izrazu ali verzu preskoči pevcu misel na neko drugo pesem, ki vsebuje isti izraz ali verz, in če je ona druga zložena v enakem ritmu, nehote preide vanjo. Tako nastanejo tudi kontaminacije besedil. Npr. v slovenski pesmi o štirih fantih, ki kvartajo za mlado kelnarco, se je ob besedah '*dobil jo je en mlad cigan*' v nekem pevcu zbudila asociacija na pesem o ciganu, ki je z zdravico zmamila dekle s seboj in v kateri primerja, kako je živela prej, kako bo poslej. Posledica je bila, da je pevec pesem o štirih fantih nadaljeval in končal s primerjavo iz pesmi o ciganu. Zdaj dobimo ponekod vsako pesem zase, ponekod pa kontaminacijo obeh.« (Kumer 1988a: 179.)

Intertekstualnost v ljudski pesmi je bolj naključna (asociativna) in ne vzpostavlja posebnega polemičnega odnosa do vsebovanega drugotnega besedila. Spomin je pevcu narokoval določene asociacije (najbrž zaradi podobnega ritma), ki so nato privedle do sestavljenega besedila, to pa je moralo biti ritmično ali melodično in tudi vsebinsko podobno. Zato lahko rečemo, da prave namenske intertekstualnosti v pesmih s prevzetimi prvini iz drugih ni, vendar pa gre za t. i. vzpostavljanje dialoga z že znanim; to vzbudi spomin na celo vrsto pesmi, ki se podobno začnejo, končajo ali imajo isti potujoči motiv, melodijo ali ritem.

Rečemo lahko, da je razlika med medbesediljem v ljudskih pesmih in v umetnih v sami intenciji ustvarjalca. Prvi je v medbesedilje vključil že znano zaradi tega, ker ljudski pevci jemljejo izrazna sredstva iz že znanega in to počno spontano in podzavestno, medtem ko pesnik zavestno uporabi ljudsko odnosnico in jo vključi v svoje lastno povsem drugačno besedilo, ker z njeno uporabo želi nekaj doseči – na stilnem, pomenskem ali idejnem področju. Ali kot meni Doane: »Folklorja je nezavedno pripeta na preteklo, si ne prilagaja pomena iz drugih besedil in ne odraža napora po premostitvi časa; od tod je tradicija nepovratna, prilagodljiva in produktivna. Zavestna medbesedilnost povezuje pomen enega besedila s pomenom drugega in sproži podvojeno zavest o njem.« (Doane 1991: 104.)

MEDBESEDILNOST MED LJUDSKO PREDLOGO IN UMETNO STVARITVIJO

Ko je raziskovalka balad Faye Ringel intervjuvala sodobne ameriške pisateljice, jih je vprašala, kako uporabljajo ljudske balade v svojih delih. Nekateri so odgovorili: »Kradem zgodbe«/»I steal the plots«, drugi spet: »Kradem metafore«/»I steal the tropes.« (Ringel 1996: 345.) Avtorji torej kradejo, ali lepše, si izposojajo zgodbe, zaplete in metafore. Seveda vsi, ki jih navaja avtorica, temeljijo na angleškem baladnem izročilu, predvsem na Childovi zbirki, ki je angleška vzporednica Štrekljevi. Taka »izposoja« pa ni nič drugačna tudi v slovenskem prostoru. Je zavestna, z njo želijo avtorji priklicati že znano v svoja besedila, da bi se s tem hitreje približali bralcu, obenem pa je tudi transformativna, ni samo uporaba znanega, ker se avtorji sami ne spomnijo česa novega; gre za priklicevanje tradicije, da bi okrepili inovativno z že znanim in si morda tako tudi razširili občinstvo. To ni sodobni plagiat, temveč transformacija že rabljenih besed, če uporabimo Tauferjev izraz.

Medbesedilje med ljudskim in umetnim zaznamuje imena oseb, cele kitice, verzne strukture, ki se prenesejo iz ljudskega v umetno, motivi, ki potujejo iz ljudske pesmi v

umetno, tako da se zgodovina ljudskih motivov na neki način razkriva tudi v medbesedilnih nizih posameznih pesmi, ki se vedno znova vračajo v ustvarjanje. Medbesedilje ali s tujko intekst posreduje med predlogo in metatekstom. Razmerja med predlogo in besediljem so na način izbora posameznih prvih, struktur in povzemanja (s prenašanjem ali posnemanjem). Med medbesediljem in metatekstom pa se prvine razporejajo v odnosih vgrajevanja, prerazporejanja in interpretiranja. Ustvarjalec navajajočega besedila te prvine odvzema, dodaja, premešča, ponavlja, zamenjuje idr. (Karrerr 1977: 69.)

Medbesedilni niz, ki se začne z ljudsko pesmijo, lahko prehaja skozi različna časovna obdobja in stile, v različne umetne pesmi, kjer ohranja svoj lastni pomen, a dobiva tudi nove, sodobne pomene, ki so odvisni od ustvarjalca in dobe, v kateri je pesem nastala. Po Juvanu postane tako besedilo serialni pojav, ki se ponavlja in variira in se tako vključuje v zgodovinske paradigme. (Juvan 1990b: 31.) Torej je vsak medbesedilni niz pravzaprav niz samostojnih variant, ki temeljijo na skupnem motivu ali temi. In ne samo to. Tudi posamezna ljudska pesem prek variiranja ne ostaja samo v zgodovinskem obdobju, v katerem je nastala, temveč je zanjo značilna kontinuiranost v vseh obdobjih. Vendar se ne spreminja tako zelo (v stilu in načinu izražanja) kot umetna pesem. Ljudska pesem je vsebinsko stabilna, vendar jezikovno variabilna. Umetna pesem, ki nastane na podlagi ljudske pesmi, pa je navadno močno inovativna. Če pogledamo medbesedilne nize, kjer imamo na eni strani prototekst (predloga - ljudska pesem), na drugi strani pa vse metatekstne transformacije umetne pesmi, vidimo pri vsakem medbesedilnem nizu vsebinske in formalne spremembe ter politične in kulturne zasuke.

Medbesedilnost ima vlogo časovnega zasuka ali »ponovne vzpostavitve smisla predhodnih pesmi z istim motivom« (Juvan 1990b: 30), kajti nova pesem priključuje tako ljudsko pesem kot vse dotedanje realizacije tega motiva v bralčev spomin in s tem prebudi spomin na že pozabljene pomene. Izhodiščno besedilo (in z njim njegova muzikalnost) se znova naseli v novem pesniškem organizmu. Vsako ljudsko besedilo, ki nastopa kot predloga, se z že znanimi pomeni, ki so v ljudski pesmi zgoščeni, prebudi v novem okolju, ki ga hkrati ohranja in transformira. Novi pomeni pa stare oživljajo, prevrednotijo, komentirajo in z njimi vzpostavljajo dialoško razmerje.

KREPKI MEDBESEDILNI NIZI

1. Mrtvec pride po ljubico ali slovenska Lenora

Na lik Lenore ali na ljudsko pesem Mrtvec pride po ljubico se navezuje v novem medbesedilnem nizu kar nekaj slovenskih literarnih ustvarjalcev, ki v medbesedilnem nizu vzpostavljajo nove pomenske in formalne odnose s predlogo. O snovnem izvoru Lenore je spregovorila že Silva Trdina: »Snov, ki se opira na idejo, da mrtvi nimajo v grobu miru, če znanci za njimi preveč žalujejo, in da se mrtvi zato vrne ter odvede žalujočega s seboj, je mitologična. V njej je ohranjen spomin na staro družinsko vero, da žena ne sme preživeti moža; ta vera je bila prvič izpričana baje pri Indih v začetku XXII. stoletja v zbirki '25 povesti nekega Vetala'. Ideja se je ohranila skozi stoletja in našla odmeve pri vseh indoev-



Pevka Lenore ali Mrtveca, ki pride po ljubico, Ančka Lazar, r. Kralj iz Zagorice na Dolenjskem. Posneto leta 1963. Iz arhiva Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU.

ropskih narodih, včasih v veza- ni, včasih v nevezani besedi. Njeno vsebino so spreminjali narodi po svojih individual- nostih; na tej podlagi danes upravičeno govorimo o german- ski, romanski in slovanski Lenori.« (Trdina 1938: 125.)

Zgodbo samo pozna v po- eziji ali pa prozi ljudsko izročilo skoraj po vsej Evropi (AT - Aarne Thompson 365), kot motiv mrtvega jezdeca (dead rider) - cikel balad, v katerih se mrtvec vrne in vzame s seboj na konju ženo, otroka, ljubico idr. Ta motiv najdemo na Islandiji, Danskem, v Nemčiji, Bolgariji, Romuniji, Grčiji, Albaniji, Ro- muniji, Srbiji, Sloveniji, Češki, Madžarski in drugje.¹¹⁶

V tem medbesedilnem nizu, ki je nastal iz dveh različnih rea- lizacij iste snovi (ljudska pesem Mrtvec pride po ljubico in Bür- gerjeva Lenora (glej še Brnčič 1971/72: 64-72), ki jo je preve- del Prešeren leta 1824 in je po- narodela,¹¹⁷ postala pogojno ljud- ska predloga), bomo opazovali različne medbesedilne odnose, transformacijo motiva, lika in stilne preobrazbe, ki nastanejo

ob prehodu nekega motiva iz ene poetike v drugo. Videli bomo, kakšna je bila aktivna interak- cija umetnih pesniških besedil z obema predlogama in njunimi značilnimi elementi. Odkriva- li bomo posebno medbesedilnost.¹¹⁸

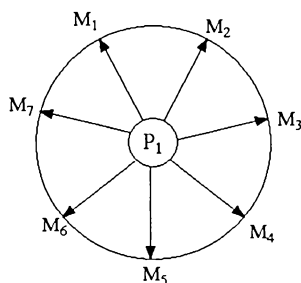
¹¹⁶ Primeri: grška balada Konstantine in Areta, angleška balada The Suffolk Miracle (Child 272), Sweat Williams's Gost (Child 77), Hochzeit im Grabe (DVM B9) - Der tote Freier, Erik-Böhme 197, 201; Folkevis, S 89; Kumer 32; Slovenske ljudske pesmi 59 in 60; Vargyas 85 (.../) (DVM 1996: 179).

¹¹⁷ V arhivu GNI imamo zvočne posnetke treh variant (navadno 25 kitic od 36), pesem so se pevke verjetno naučile v šoli, melodija pa po mnenju Voduška sodi k polumetnim, polljudskim tvorbam novejšega časa (SLP I/60/3).

¹¹⁸ Posebna medbesedilnost je t. i. slogovna in pomenska lastnost literarnega besedila, v katerem avtor vzpostavlja navezave na neko besedilo, ki so jasno razvidne in naj bi jih bralec tudi prepoznal. Medbe- sedilnost naj bi obstajala le takrat, ko je jasna navezava na konkretno besedilo, ko se vzpostavljajo

Lenora ali Mrtvec pride po ljubico vstopa v časovno in stilno različno razvrščene umetne pesmi in jih s pomočjo starih pomenov in form na novo oblikuje.¹¹⁹ V našem primeru imamo v tej medbesedilni seriji na eni strani kar dva prototeksta ali predlogi, ki se v dveh puščicah usmerjata na različne realizacije umetne pesmi z motivom mrtveca, ki pride po ljubico. Ta dva prototeksta sta variantna niza ljudskih pesmi, na drugi strani pa imamo vrsto metatekstnih transformacij umetne pesmi, kjer vidimo vsebinske in formalne spremembe.

Ljudska pesem Lenora ali Mrtvec pride po ljubico je v svojih variantnih spremembah doživela krčnitve vsebine zaradi spomina ali t. i. fragmentacijo baladne zgodbe, kjer se je zgodba zgoščala, posamezne podrobnosti pa so se izgubljale. Ljudska pesem Mrtvec pride po ljubico in ponarodela Lenora sta se spojili v eno samo motivno jedro, iz katerega so črpali umetni pesniki. Tako se niz, ki se začne z ljudsko pesmijo A: (Š 61 in SLP 59) in B: Prešernovo Lenoro (KČ 1830), na podlagi katere nastane ljudska pesem C: Mrtvec pride po ljubico (SLP I/60), nadaljuje z umetniškimi obdelavami tega osnovnega motiva. Tako ljudska kot Prešernova pesem sta skupaj vplivali na ta medbesedilni niz in sta tako zaznamovali celotno verigo besedil z istim naslovom. V medbesedilu lahko vidimo, kakšna je bila aktivna interakcija umetnih pesniških besedil s predlogama. Pesniške upodobitve so tako vsebinsko kot stilno raznolike, niz je podoben sedmim razpršenim puščicam, ki izhajajo iz iste izhodiščne točke, so pa usmerjene na različne cilje (pomene), v raznolikih oblikah (načinih).



Zakaj je prav Lenora dobila toliko pesniških upodobitev? Verjetno zaradi privlačne vsebine, nadčasovnosti teme. To sta omogočila kar dva ustvarjalna tokova: ljudska in ponarodela pesem z motivom nesmrtno ljubezni. Nova besedila pa vnašajo tuje prvine tako, da jih preoblikujejo, si jih prilikujejo, vendar navajajoče besedilo ne izgubi svojega smisla,

distanca do besedila, semantične interference in dialog. V naših medbesedilnih nizih je jasna navezava na konkretno predloženo ljudsko besedilo, vendar se zdi, da je prav tako posebna navezava na celoten kod oziroma konvencije ljudskega. Zato je ta posebna medbesedilnost za našo rabo še razširjena na medbesedilnost med dvema poetikama. (Prim. Juvan 2000: 54–56 in Lachmann: Ebenen des Intertextualitätbegriffs, 1984 in ista 1982: 8–10.)

¹¹⁹ Tudi v sodobni slovenski prozi imamo Lenoro, in sicer v kratki črtici Tamare Donev, Zadovoljena Lenora zadovoljuje, ki v tekstu eksplicitno pove, da se navezuje na Bürgerja, in debatira o njegovem ustvarjanju ter nato preobrazbi Vilhelma. (Donev 1989: 51–53.) Tamara Donev se je očitno na Lenoro eksplicitno navezala, saj jo uporabi še v kratki prozi Lenora je zadovoljena iz leta 1988 in nato v proznem delu z naslovom Lenorina jahalna šola iz leta 1990.

vodilne vloge. (Jenny 1976: 257–281.) Elementi ljudske pesmi, motivi, ideje, oblike se v novem besedilu znajdejo v dveh pesniških funkcijah: prenesejo staro sporočilo o močni ljubezni, ki zanika celo smrt, v novo pomensko okolje, ki to sporočilo posodobi in doda tudi nove pomene. Lenora kot izhodiščno besedilo se naseli v novem pesniškem organizmu, lik Lenore ter vsi pomeni, ki so zgoščeni v ljudski pesmi, oživijo na nov način, slikajo nov ustvarjalni obraz z novimi pomeni, ki stare prevrednotijo, komentirajo in z njimi vzpostavljajo posebno razmerje. Pod novim obrazom je skrit presevajajoči stari obraz kot palimpsest.

Niz lahko shematično predstavimo takole:

Prototeksti A, B in C skupaj v prototekstu ABC: ljudska (Mrtvec pride po ljubico SLP I/59) + Prešernova + ponarodela pesem (SLP I/60) ⇒ metatekst 1: Simon Jenko – Knezov zet (1860)¹²⁰ ⇒ metatekst 2: Anton Aškerc – Vojakova nevesta (1890) ⇒ (metatekst 3: Anton Hribar – Nočna poroka – 1898) ⇒ metatekst 4: Gregor Strniša – Lenorina pesem (1963) ⇒ metatekst 5: Svetlana Makarovič – Lenora (1972): a, (b: radijska igra Mrtvec pride po ljubico – 1987) ⇒ metatekst 6: Gregor Strniša – Želod (1972) ⇒ metatekst 7: Franci Zagoričnik – 12. Plast: Sveder (1983) ⇒ metatekst 8: Milan Vincetič – Lenora («variante» od a do g: 1988).

Prva pesem (Jenkov Knezov zet, 1860), ki v drugem delu priklicuje ljudsko pesem Mrtvec pride po ljubico, združuje med seboj dva idejna in motivna sklopa: socialna neenakost, ki ne dovoli ljubezni med knezovo hčerjo in vrtnarjem, se v pesmi spoji z motivom močne ljubezni, saj je dekle s svojo ljubeznijo zmožno priklicati ljubega iz smrtnega domovanja. Jenko združi dva motiva in ju izpostavi tako, da ju loči v dvodelni pesmi; medbesedilnost je tu implicitna, saj gre za preobrazbo že znanega motiva prek konvencij ljudske pesmi. Ob recepciji predloge pesnik v svoje delo vključi že znano, vendar zaradi njegove lastne predstave in hotenja pride do različnih preobrazb že znanega. Zgodba je torej varirana, sama pesem se navezuje na dve ljudski pesmi, ju smiselno povezuje, dopolnjuje že znane smisle, razširja fabulativno gradivo z dveh zornih kotov in pogloblja izposojeni motiv. Pesem Knezov zet je na obrobju jedra medbesedilnosti, saj so tuje prvine zlite z novim besedilom, nikjer ne štrlijo iz njega. V tem primeru gre za prenos dveh motivov v novo pesniško celoto. Gre za isto stvar, povedano drugače, ali za umetno obdelavo že znanega motiva v novo vsebino.

Podobno medbesedilnost lahko vidimo tudi pri Aškercu v njegovi Vojakovi nevesti (1890). Izpeljava motiva je v tej pesmi naslednja: Aškercu se je Bürgerjeva Lenora zdela razvlečena, zato je ohranil samo osrednji del zgodbe, prihod vojaka po ljubico (dodal je motivni drobec: da bo dekle drugemu žena, če ne pride ljubi po njo), ki zasučé dogajanje. Posveti se predvsem dramatičnemu delu pesmi, kar doseže z dialogi in hitrim ritmom, zato je po načinu bližji ljudski poetiki kot Prešernu, čeprav je njegov jezik popolnoma v stilu 19. stoletja. Vojakova nevesta pa ne prinaša nič novega, v ospredju je staro besedilo (Lenora), samo stilno predrugačeno. Ta metatekst vključuje odnosnice iz ljudske pesmi le mestoma (*konj, ki dirja; zvezde, ščip ...*), vendar osnovno zgodbo ohranja, čeprav se na predlogo ne

¹²⁰ Hribar je na podlagi Knezovega zeta napisal pesem Kovačigrajska hči (1898), vendar jo v medbesedilni niz ne uvrščamo, ker ne gre za transformacijo Lenore.

navezuje z namenom posnemati jo. Aškerc je isto stvar povedal podobno, skrčil je zgodbo in ostal v istem semantičnem polju kot ljudska pesem in kot Lenora, tako da novih nadpomenov ali idejnih struktur v tej pesmi ni videti. Pesem je na obrobju medbesedilnosti.

Tretja v nizu je pesem Antona Hribarja Nočna poroka (Popevčice milemu narodu I, 1898).¹²¹ Izpeljava motiva je šibka, prav tako tudi dramatičnost, stilno je blizu ljudskemu, a hkrati daleč od njega, ker je preveč umetelen, ritem bi bil lahko trohejski, če bi pesem peli, če pa jo recitiramo, je jambski. Dialog je v pesmi pogost, kar se stika z ljudskim načinom izražanja, nesrečni konec tudi ohranja podobnost z ljudsko oz. Prešernovo Lenoro. Seveda je tematizacija motiva klasična, je v t. i. imitacijskem razmerju z ljudsko pesmijo. V pesmi ni Lenore, je mlada Žida, njen ljubi je Zdravko, ki je odplul v neznano pred letom dni in ji ob slovesu obljubil, da se v enem letu vrne in jo poroči. Ta metatekst vključuje vzdušje noči, ko se dekle poda po mrtvega ljubega in ne on po njo, ona odpluje in se sreča z njim na morju. Namesto jezdenja je plovba, noč je poudarjena z bledo luno, Žida ni prestrašena, je samo otožna. Ljudske odnosnice so vključene v besedilo tu in tam, navezava na Bürgerjevo Lenoro je v naslovu, ki pa je samo pomensko povezan z izvirnikom. Poroka se zgodi na nevestinem gradu, ženin pa jo odpelje na morsko dno, kjer je njegovo domovanje. Le v zaključku pesmi je rahlo nakazana predloga: »Potrese grad se, zagromi, / in ženin z Žido zginе, / Pod gradom mórje zašumi, / In črni brod odrine. - / Udari ura na polnoč, / morje zaziblje vihre moč. - Nikdo več ne ugleda / za črnim brodom sleda ...« Gre za šibko medbesedilnost, lahko rečemo, da je pesem bolj v območju dvogovornega vpliva predhodnikov, kot pa da bi bila medbesedilno povezana s predlogo.

Naslednji metatekst je že iz območja sodobne slovenske poezije in potrjuje našo tezo, da se je kar celo obdobje (posamezni pesniki) navezovalo na ljudsko pesem. Ta zgoščenost ni presenetljiva, saj pomeni močan obrat vračanja k mitom preteklosti, k prevzemanju odnosnic (tem, motivov, stila, načina izražanja) prav iz ljudske pesmi, tako da se posamezne ljudske odnosnice s celo asociativno mrežo prenesejo v nov sistem umetne pesmi, ki jim lahko osnovne funkcije spremeni s pomočjo novih pomenov in idej.

Strniševa Lenorina pesem (Odisej 1963) prinaša spominske navezave tako na Prešernovo Lenoro kot tudi posredno na variantni sklop vseh ljudskih pesmi z naslovom Mrtvec pride po ljubico. Transformacija motiva in nova sodobna aktualizacija teme prinašata le bežen odsev Lenore, le poudarjanje določenih idejnih drobcev: »mrtvi, ki se vračajo«; Lenora, ki je večno čakajoča; sliši ljubega, da prihaja; prepoznava ga v stvareh, vendar so to lahko le sanje, odsev želja po zapolnitvi praznih prostorov, »brez obrazov, oči, ust«. Lenora je v Strniševi realizaciji lirična upodobitev samo enega izmed motivnih drobcev iz ljudske pesmi. Navezava na ljudsko pesništvo pa je v tem metatekstu še v formalni strukturi, saj uporablja ljudsko štirivrstičnico z asonanco ter izrazit individualni in skrajno preprost ter rafiniran jezik. Medbesedilno in muzikalno stikanje je v tej pesmi zaznamovano z aluzivno odnosnico¹²² – uporabo imena, ki asociira v predlogo, ter zavestno formalno navezavo na ljudsko verzno obliko.

Vendar se Strniša od tega motiva ne poslovli s to pesmijo, intertekstualno navezavo na

¹²¹ Glej še Kocjan 2001: 115–116.

¹²² »Pri aludiranju ostaja skrita vsebina govornega segmenta zamolčana, ni neposredno imenovana ali opisana, vendar pa v besedilu neki izraz ali strukturni vzorec nanjo namiguje, sugerira njeno denotacijo in konotacijo.« (Juvan 2000: 30.) Aluzija mora biti prepoznavna.

ljudsko pesem nadaljuje v pesmi *Želod*¹²³ (*Želod* 1972). Tako se intertekstualno navezuje na ljudsko pesem in obenem tudi še na prejšnjo lastno pesniško obdelavo istega motiva. Njegova obdelava te ljudske pesmi pa dobi drugačne razsežnosti. V pesmi *Želod* gre sicer za »način in ton, ki je najbližje izročilo ljudskega pesništva« (Strniša 1983: 8), vsebinsko pa je Strniša že zelo oddaljen od ljudske pesmi. Motiv mrtveca, ki pride po ljubico, je zelo zabrisan. Strniša ga razširi v kozmos, kjer ni več prostorsko in časovno zamejen na dva človeka, na tragiko ljubezni med dvema osebama, temveč se v pesmi prepletata noč in dan, življenje s smrtjo. Strniša odhaja na prazčetek sveta, v svet, kjer se videz staplja z resničnostjo. Pesnik v ljudskem pesništvu išče prapomene in prazvene. Od tod tudi njegova oblika pesmi, in sicer ljudska štirivrstičnica z asonancami v izglasju verznihih koncev. Asonanca je značilna za starejše ljudske pesmi (balade). Strniša je v tem metatekstu motiv mrtveca, ki pride po ljubico, popolnoma transformiral, da njegovo predlogo lahko le slutimo. Edina eksplicitna navezava je v IV. delu v prvi kitici: »... ko meč ravna mladenka / stopi iz debla hrasta ...« in v V. delu, kjer se v prvi kitici pojavi »*Mrtvak jezdi po svetu*« in nas spominsko prenese v pesniško okolje ljudske pesmi z istim motivom. Tudi ta pesem sodi na obrobje medbesedilnosti, saj je motiv zlit z okoljem nove pesmi. Nikjer ni pravih tujkov, ki bi kakor koli kazali, od kod so bili vzeti, gre torej za metatekst, kjer je ista stvar povedana drugače. V obeh Strniševih pesmih pa vidimo identifikacijsko razmerje do predloge, z njo pesnik vzpostavlja dialog, saj v novo pomensko okolje svoje pesmi vgrajuje že znani motiv in idejo, z novo pomensko nadgraditvijo.

Drugače je z Lenoro Svetlane Makarovič (Srčevac 1972). Ta metatekst se eksplicitno navezuje na ljudsko pesem *Mrtvec pride po ljubico*, kar kažejo citat ritma, verza, metrične strukture, posameznih sintagem, vendar z izrazitim pomenskim obratom v zadnjih dveh verzih vsake kitice. Stilizacija ljudskega ritma s pomensko inverzijo uvršča to pesem v jedro medbesedilnosti. Makarovičeva je v zunanji formi ohranila večino značilnosti ljudskega (štirivrstične kitice, rima je menjajoča se v kiticah, in sicer je prestopna, pretrgana, zaporedna, in če bi upoštevali melodični naglas, bi bil verz menjajoči se trohejski sedmerek in peterek z anakruzo ali predtaktom ...). Ritem je tekoč in omogoča petje po kakšnem ljudskem napevu, saj vsebuje vse značilnosti ljudske melodije z menjavanjem težkih in lahkih dob v petju. Referencialnost je v tej pesmi velika, saj zelo eksplicitno tematizira svojo predlogo in razgalja kod (ljudsko) in ideološki vidik pesmi. (Pfister 1985: 26.) Prav tako je komunikativnost tega metateksta kar precejšnja, saj npr. prepoznamo citirano stilno strukturo v naslednjih verzih: »*Z levice bom odpirala ... / z desnico bom objemala ...*«, ki sta ljudska obrazca in obenem značilna za nekatere ljudske lirske ljubezenske pesmi. Ker pa so navadno odnosnice iz ljudske pesmi v recepciji nekega umetnega besedila najhitreje prepoznavne, ni čudno, da jih je Makarovičeva uporabila, da bi z njimi še bolj povečala kontrast med starimi in novimi pomeni. (Culler 1980: 101–117.) Prav tako je v tej pesmi zajet še en parameter, in sicer selektivnost, ki uvršča to pesem v »trdo jedro« medbesedilnosti, saj je Makarovičeva zelo natančno in pontirano rabila ljudsko odnosnico. Ker je ta pesem navezana na pesem *Mrtvec pride po ljubico* kar v nekaj prvinah, od katerih so posamezni tudi citati, pomeni, da je metatekst močno selektiven. Prav tako bi lahko rekli, da je vzpos-

¹²³ Primerjaj vse razprave o tej pesmi, ki so bile objavljene v *Slavi* +, april 1988, letnik II, Ljubljana 1987/88.

tavljanje dvogovora z ljudsko pesmijo v tej pesmi kar močno. Makarovičeva je identifikacijska do stila ljudske pesmi, saj ga namenoma uporablja, do idej ljudske pesmi pa ima delno tudi zanikovalni odnos, saj se do tragične zgodbe obnaša ironično.

Makarovičeva je napisala tudi radijsko igro *Mrtvec pride po ljubico* (1987), ki temo razširja. *Mrtvečevo ljubico* je imenovala *Miciko* (*Micika* je tudi junakinja istoimenske ljudske pesmi iz Zagorice: GNI R 16.100 in SLP I/59/5 in 6 – GNI M 25.543) in jo razdelila na dvoje, na *Miciko 1* in *2*, ki sta si v antipodnem razmerju, ena ljubi in čaka umrlega, druga pa želi živeti naprej z novim izbrancem, bogatim *Mlinarjevim* in si ustvariti eksisten-co. V igro je Makarovičeva vključila kar nekaj ljudskih pesmi, ki jih igralci tudi zares pojejo. Te so včasih citatno vkomponirane v igro, včasih pa jih avtorica transformira do neprepoznavnosti. V besedilo je vključila tudi nekaj avtorskih pesmi, ki so prav tako péte. Prva *Micika* poje pesem, ki je podobna ljudski, pa to ni, le verzna struktura in izbira besedišča ter slog pesmi kažejo na imitacijo ljudskega. »*Le malo semkaj se ozrite, / preljuba stara mat mojã, / pa mi lepo odgovorite, / al ste kaj vidli Anzeljna?*« Anzelj je citirani lik iz ljudske pesmi *Mrtvec pride po ljubico* (glej SLP I/ 59 – A). V tej pesmi je sled ljudske ljubezenske *Bom šel na planince* (OSNP 215): »*Bom šla na visoko planino, / ker tam bo zdaj moj drugi dom, / z ljudmi pa nikdar več besede / spregovorila ne bom.*« Prvi del te kitice je ljudsko približevanje, drugi pa pomenski obrat in zanikanje predhodnega smisla. Objokovanje mrtvega ljubega Makarovičeva ponazori s transformiranim citatom ljudske ljubezenske lirske pesmi *Moj fantič je lep* (npr. OSNP 7615): »*Moj Anzelj je lep kakor nageljnov cvet ...,*« ki ga poje prva *Micka*, druga *Micka*¹²⁴ pa v odgovor zapoje z ironizacijo ljudske pesmi: »*Pa še lepši bi bil, ko bi mrtev ne bil ...*« V nadaljevanju igre v srečanje mrtvega ljubega s prvo *Miciko* avtorica vključi transformirano pesem o mrtvecu, ki pride po ljubico: v tej pesmi, ki jo poje Anzelj, so združene naslednje ljudske pesmi: *Graščakov vrtnar*, *Jenkov Knezov zet*, ki je ponarodela, in *Mrtvec pride po ljubico* z verzno strukturo: vsebina je transformirana, pomeni so spremenjeni, adaptacija ljudskega in združevanje različnih pomenov se odražata v naslednjih verzih: »*Vrtnar sem bil, / vrtnar še bom, / dokler na svetu živel bom. // Vrtnar sem bil, / vrtnar še bom, / še potlej ko umrl bom. // Vrtnar sem bil, / vrtnar še bom, / na svojem grobu vrtnaril bom. // Je stari plot / ozelenel, / na grobu je pa sam plevel. // Čez dan mi solze ljubice / škropijo rdeče gartrože, // ponoč z njih šopek naredim / pa ljubci grem pod okno z njim. // Vrtnar sem bil / vrtnar še bom, / ko z ljubco se oženil bom ...*« V igro Makarovičeva kar dvakrat vključi zlati očenaš; položi ga v usta potovca, berača, lahko bi celo rekli, da v liku Tadeja združuje evangelista in berača, saj vemo, da so zlati očenaš večinoma prenašali od ust do ust berači in beračice. Ta očenaš avtorica preoblikuje in ga dvakrat vključi v igro: najprej ob koncu prvega dela igre in potem še na koncu igre. Po *Kumrovi*, ki razvršča posamezne skupine očenašev, sodi ta očenaš v skupino A4, ki predstavlja dogajanje na veliki petek, Kristusovo trpljenje, imenuje se tudi *petkov žegen*. (*Kumer* 1999b: 29.) Makarovičeva zlati očenaš transformirano citira: »*Danes je en bridek dan, Jezus od doma pregnan - / z neba pa nobene štime ni.*« V ljudski varianti iz *Brkinov* se začne: »*Danes je sam sveti dan.*« Verz »*Sonce je mrknilo, luna krvava, skale so pokale, tema nastala*« je skoraj dobeseden citat iz ljudskega zlatega očenaša (npr. varianta iz *Brkinov*: *Kumer* 1999: prim. 38,

¹²⁴ Dualizem oseb spominja na dualizem obeh glavnih junakinj *Margarite* in *Uršule* v *Strniševi drami Samorog*.

str. 148–149), avtoričina resignacija, ki jo potrdi s tem, da izoblikuje citat: »*z neba pa nobene štime ni.*« Citat je vzet iz variante iz Soče, vendar je tam naveden takole: »*štíme še ni bilo*«, poleg tega v ljudskem očenašu Bog usliši vprašujočega in se oglasi. Makarovičeva se odloči za resignirani ton in očenaš konča v svojem pesimističnem razpoloženju, dvomu nad svetom in Bogom: »*Ti imaš krvavi pot potit, ti moraš svojo vero / zgubit, / ti moraš na črnem križu umret, / ti moraš za zmerom pozabljen bit – / z neba pa nobene štime ni.*« Celotna igra je polna temnih zvokov, prepolna ironije in sarkazma, pesimizma in resignacije. Zmaga druga Mícika, ki je realistična in komolčarska, prva pa, ki je ljubila mrtvega, ponikne v trpljenje. Še pred očenašem se oglasi svatovski hrup, druga Mícika vzame Mlinarjevega in zasliši se pesem, ki jo je Makarovičeva pravzaprav dobesedno citirala iz pesmarice Tristo narodnih in drugih priljubljenih pesmi (1964), spustila je le zadnji dve kitici in spremenila eno besedo, drugače pa je pesem empirični citat¹²⁵ in je v igro vnesena prav zato, ker ilustrativno in péto ponazori življenje brez iluzij, življenje v dvoje, ki je po avtoričinih besedah težje kot v samosti: »*Sva z ljubco se pobotala, tidreja, tidreja, / pust se pa uzameva, / tidreja dreja tidrom.*« Makarovičeva z vnosom ljudskih pesmi intertekstualno naveže ljudsko na svojo poezijo in dramsko besedilo, kar je značilnost tako Strniševih kot Zajčevih dram, kasneje tudi Fritzevih idr. Medbesedilnost je močna, zato lahko rečemo, da je ta tekst močno referencialen in da ustreza vsem kriterijem, ki dramsko delo, ne več poezijo, uvršča v jedro medbesedilnosti.

Naslednji metatekst je iz območja igre pomenov in besed, morda tudi obrat k staremu, prvotnemu, že znanemu, da bi pesnik napolnil praznine svojega življenja ali opozoril na izpraznjenost vrednot v družbi. V novo označevalno okolje svojega pesniškega cikla Plasti: 12. plast, iz pesniške zbirke Sveder 1983, vključuje Zagoričnik kot vodilni motiv lik Lenore. To stori tako, da lahko asociiramo na predlogo, čeprav ne gre za priklicevanje ljudske pesmi, temveč za priklicevanje nekega dramatičnega časa, kjer je bila ljubezen močna, besede zavezujoče in dejanja resnična. Zagoričnik pa prav z vnosom aluzivnega citata vzpostavlja kontrast med lažnim življenjem brez vrednot, ki ga po njegovem mnenju živi »sodobni« človek in kot ga vidi pesnik, ter med svetom ljudske pesmi, kjer še ni bilo sledu o odtujenosti in se je mudilo v smrt in v ljubezen in ne v samopostrežbo: »*mudi se mi / ker čas hiti / Lenora ali nekaj takega / ... Lenora mudi se / ... usmrajene besede pa slastno ližejo psi / pusti jih Lenora / naj pocrkajo / ČAS.*« Čeprav je vnos aluzivnega citata v to pesem kar trikrat, poudarjen, pa ne moremo reči, da se ta pesem uvršča v samo jedro medbesedilnosti. Zagoričnik izpostavlja element iz ljudske pesmi, se do njega obnaša afirmativno, poudarja vrednost preteklega v kontrastu s sedanjim, vendar je ta vnos tudi igra s pomeni. Idejno ozadje ljudske pesmi je kar trikrat priklicano v tej pesmi, zato je Zagoričnikov medbesedilni stik z ljudskim prek lika iz ljudske pesmi izrazito eksperimentalen in delno tudi referencialen in komunikativen.

Zadnji, sedmi v tem medbesedilnem nizu pa je Milan Vincetič s svojo Lenoro (Finska 1988), ki je v sedmih »variantah« (ali samostojnih variacijah na isto temo) smiselni pomensko-stilni zaključek niza, dokler se ne bo pojavila nova pesem o Lenori. Vincetič se intertekstualno navezuje na Makarovičevo in Strnišo (izognili se bomo terminu vpliv),

¹²⁵ Pesem je verjetno nastala tako, da se je kar nekaj alpskih poskočnic združilo, vprašanje pa je, ali je v celoti ljudska, ker je dikcija pesmi že bolj podobna kasnejšim popularnim ali celo narodno-zabavnim skladbam.

njegove pesniške upodobitve Lenore pa so sedemkratne tematizacije in aktualizacije enega miselnega zornega kota, vzetega iz ljudske predloge. Stil je imitacija ljudskega načina izražanja, ritem je trohejski in štirivrstičnice so v izglasju asonirane. Zdi se, kot da Vincetič na novo pripoveduje že znano zgodbo. Predstavil jo je v njeni ritmično najizvirnejši obliki in se ji poskuša približati še v stilu. Kot da bi hotel oživiti že pozabljeno zgodbo, jo po svoje osvežiti, ji dodati še nov motiv (v tretji Lenori vključi motiv deteta, ki ga nosi pod srcem mrtvečeva žena, ležeča s svojim ljubim v grobu – prim. ljudsko pesem Živa pokopana rodi dete: Š 338–430). Vincetič na sedem načinov pripoveduje eno samo zgodbo o tragični ljubezni, o sedmih obrazih te ljubezni, ki so vedno na meji med življenjem in smrtjo ter so skrivnostni in nedoumljivi. Na palimpsestno podlago, ki jo predstavlja ljudska pesem, riše Vincetič nov tekst, ki se v nekaterih obrisih pokriva z ljudsko pesmijo, v drugih pa je popolnoma inovativen. Vincetičeva pesem ima torej dve pomenski plasti: izvorno in meta-tekstno.

Kaj se torej zgodi v intertekstualnem odnosu med ljudskim in umetnim? Ljudska Lenora kot péta pesem in Vincetičeva Lenora vzporejata dva tematsko podobna svetova pesmi, vendar v različnih poetskih realizacijah. Odnos med obema je pri Vincetiču nepolemičen, ker hoče avtor obuditi naš spomin, oživiti že pozabljeno in v medbesedilni niz s to temo dodati še lastno videnje današnjega sveta skozi prizmo tradicije.

Pesem, kot je ljudska Lenora, skriva v sebi še mnogo mest, ki so protislovna, niso do kraja umljiva, so zakrita, skrivnostna in simbolična ter omogočajo avtorju, da jih zapolni s svojimi pomeni. Ta medbesedilni niz ni končan, dokler so možne nove aktualizacije, in tako kot je ljudska pesem odprt organizem, ker omogoča vedno novo nastajanje variant, tako je tudi ta medbesedilno-muzikalni niz odprt za nove modifikacije in transformacije v pesništvu, dramatiki, prozi in drugje v kulturnopolitičnem prostoru. (Priloga, medbesedilni niz Lenora.)

2. Ženski arhetipni medbesedilni niz Lepa Vida

O ljudski pesmi s tem naslovom je bilo že mnogo napisanega.¹²⁶ (Grafenauer 1943: 19 in Pogačnik 1988: 17–41.) Grafenauer je spremljal ljudski motiv ugrabljene žene v treh različnih in raziskal izvore tega motiva, Pogačnik pa je lepovidenski motiv spremljal skozi slovensko literaturo v monografski publikaciji. Za ta medbesedilni niz je pomemben drugi tip tega motiva, ko za-morec odpelje ženo mater na Špansko in ta tam postane dojlja španskega kraljeviču.

Za analizo tega niza je pomembno, da se je Prešeren, ki je s prepesnitvijo tega motiva prvi na pergament palimpsestno zarisal medbesedilno predlogo ali metatekst, navezal prav na ta drugi tip motiva. Kajti vsi naslednji metateksti se večinoma skozi posredno optiko Prešernove pesmi dotikajo ljudske Lepe Vide. Tako besedilo v mreži medbesedilnih komunikacij aktivno prehaja časovna in stilna obdobja ter vdira v nove literarne stvaritve na podlagi mitološkega ozadja neke stvaritve. Kdaj postane neko besedilo mitsko in ključno v

¹²⁶ Poglej še bajeslovno razsežnost mita o lepi Vidi v članku Monike Kropelj Lepa Vida – svetloba, 2002: 65.



Ilustracija Lepe Vide iz knjige Slovenske balade in romance. Ur. France Novšak. Ljubljana: Kmečka knjiga, 1955: 10. Ilustrirala Maksim Gaspari in Gvido Birolla.

literaturi in kulturi nekega naroda? Mit izvira iz kolektivne zavesti in je plod fantazije, mitski elementi pa v svoji arhetipni obliki lahko ostanejo skozi stoletja v določenem kulturnem prostoru, če le nosijo v sebi še nerazkrite semantične možnosti, prvine, ki so nadčasovne. (Prim. Jovanovič 1980: 34–46, Goljevšček 1982: 198, 199.) Čeprav za ljudsko Lepo Vido ne moremo reči, da izhaja iz mitološke podlage, saj gre za historično podlago in življenjsko zgodbo, je Lepa Vida prav zaradi svojega nenehnega obnavljanja zgodbe, preoblikovanja motiva dobila nadčasovne značilnosti slovenskega mita,¹²⁷ ki ima tako široko

¹²⁷ Ira Ratej govori v svojem prispevku Lepa Vida – slovenska nanizanka o mitu, arhetipu in ugotavlja, da je Lepa Vida sadovska žrtev slovenskih literatov, saj meni, da prav večno moško vprašanje, kaj hoče

simbolično polje, da so realizacije res lahko neskončne, je t. i. odprti tekst. To pomeni, da vstop tega motiva v neko stilno obdobje, pesniško delo, posameznikovo obzorje predstavlja čas, v katerem so dani vsi ugodni pogoji za njegovo miselno in idejno transformacijo.

Tako meni Goljevščkova: »Če se v določenem zgodovinskem trenutku podobna kolektivna situacija obnovi (npr. eksistenčna ogroženost določenih socialnih skupin), se s to situacijo vred obnovijo tudi strukturalne poteze mita, mitski elementi bodo odločno vdrli v umetnost in skozi njo sodelovali v tvorjenju norm obnašanja in komunikacije. Pésništvo bo spet dobilo 'sedež v življenju', postalo bo 'ljudsko', širilo omejeni prostor družbenega obnašanja na nove potrebe, aspiracije in cilj. Vemo, kako važno vlogo je pesem odigrala v procesu nastajanja slovenske nacionalne zavesti.« (Goljevšček 1982: 199.)

Seveda ni samo mit tisti, ki določa, katera »zgodba« (motiv, tema) bo prešla določen čas, pomembni so širina motiva, idejni smisel, nadčasovnost sporočila, nenavadnost zgodbe in prav gotovo možnost polisemije. Na eni strani so za tvorbo takih zgodb pomembni arhetipi ali bazične eksistencialije, ki so značilne za vse čase, na drugi strani pa mora biti v zgodbi še mnogo neodkritih mest za dešifriranje pomenov, ki prihajajo iz posameznika ali družbe.

V osnovni idejni zgradbi *Lepe Vide gre* za dva nasprotujoča si elementa, strah pred tujino in vsem tujim (to razberemo iz mnogih ljudskih pesmi, npr. že fantje iz sosednje vasi so nezaželeni kot tujci: Š 705), po drugi strani pa je tujina deveta deželja (glej Kumer 1996: 147–151) ali Indija Koromandija (prim. Del Guidice, Porter 2001), kjer je gotovo boljše kot v domači vasi. Iz te razdvojenosti izvira temeljni motiv ljudske pesmi, ki se je v slovenski literaturi abstrahirjal v motiv hrepenjenja, nezadoščenosti, večnega iskanja boljšega. V pesmi ni zamorca v smislu črnca, ampak gre za Saracena, Mavra ali človeka izza morja, iz tujine, ker pa vemo, da izvira pesem iz 9.–11. stoletja, ko so Arabci (Mavri) plenili po sredozemskih obalah, je negativni odnos do za-morca popolnoma jasen in nima prav nič opraviti z rasizmom. (Prim. Slovenske ljudske pesmi – Merhar 1961: 163, Golež Kaučič 2002: 535).¹²⁸ Raziskovalec Vlado Nartnik celo trdi, da naj bi t. i. prabalado o mladi Vidi, ki jo črni za-morec zvabi na barko z oblubo, da bo dobila pomirilo za bolno dete, vendar Vida ob spoznanju, da je ugrabljena, skoči v vodo, lahko datirali v čas arabske pomorske zmage nad Benečani pri Susku leta 842, ki je sledila arabskemu požigu Osorja na Cresu leto poprej. (Nartnik 1994: 193–202.)

Novno ozadje *Lepe Vide* je torej jasno in sedaj se bomo v luči medbesedilnosti posvetili formalnim in vsebinskim spremembam, ki jih je besedilo doživljalo v historičnem nizu skozi stoletja.

Vse sheme povezav med ljudskim in umetnim v tem nizu so: *ljudsko* → **umetno** in *ljudsko* → umetno → **umetno**, saj je Prešernova prepesnitev vplivala na sekundarni medbesedilni odnos med ljudskim in umetnim pri vseh kasnejših pesniških realizacijah tega motiva, ki jih je kar štiriintrideset. V nizu je osnovni način prevzemanja tujih prvin in struktur v novo označevalno okolje umetne pesmi ter semantične, sintaktične in druge modifikaci-

ženska, nekako rezultira v vedno znova upodobljenih Lepih Vidah v slovenski literaturi in s tem gradi oz. veča kulturno-umetniško zakladnico posameznih narodov. Pravi, da je Lepa Vida v žensko preoblečeno moško hrepenenje. Glej Ratej 1990/91: 20–22.

¹²⁸ Izraz zamorec je povzročil v slovenski literarni zgodovini veliko pomot, v socioloških raziskavah pa celo mnenje, da gre v pesmi za neke vrste rasizem.

je, ki nastanejo pri tem ter delujejo na razmerje med predlogo in novim besedilom. Že sama ljudska pesem ima množico metatekstov, zato je prevzemanje odnosnic iz ljudske pesmi navadno prevzemanje prvin iz predložnega semantičnega in formalnega sistema. »Posamično besedilo, na katero naj bi se nanašala referenca, vedno vsebuje tloris več sistemov (konvencij), zaradi katerih jo je sploh mogoče sprejemati in na podlagi katerih so mogoče posnemujoče izpeljave.« (Juvan 1989a: 148 – glej še isti 2000.) Lepa Vida kot ključno besedilo (Smirnov) prehaja v poetiko slovenske literature, ker ima relativno kontinuiteto (Vodička 1976: 126–128), spada v skupnostni jezik neke skupine (naroda), je kanonizirana (Juvan 1987: 107–108), ker raba medbesedilnih navezav na Lepo Vido v recepciji novega besedila spominsko priklicuje ljudsko pesem. Pomembna je antonomizacija, saj ime Lepe Vide v novi umetni pesmi (npr. Tauferjevi Lepi Vidi iz leta 1975, ko avtor v tekstu imena ne vključi in uporabi samo naslov te pesmi, pa je vendarle popolnoma jasno, na kaj se njegove »variante« nanašajo, enako v pesmi iz leta 2000) pogosto zadošča za to, da je ta figura vedno znova prepoznavna (*pars pro toto*). Za Lepo Vido pa sta pomembni trajnost in intenziteta učinkovanja. Če smo v našem nizu zabeležili zadnji tekst leta 2001 (Ifigenija Simonović: Lepa Vida, 20. 2. 2001 MGL: 51–53), pa lahko ugotovimo, da je Lepa Vida močno živa tudi v sodobni slovenski poeziji. V ospredju je torej pologa (metatekst, novo besedilo, besedilo, ki je položeno na predlogo), in perspektiva analize je obrnjena na glavo: ne gledamo, kako je vplivala ljudska pesem na umetno poezijo, temveč kako je neko sprejemajoče besedilo (ki je v ospredju) posrkalo, uporabilo, razgradilo ali povzelo vir (ljudsko pesem) kot svojo odnosnico v medbesedilnem procesu. Idejna struktura umetne Lepe Vide se giblje od identifikacije k negaciji: od osebne izpovedi do identitetne razsežnosti, formalna pa od prepesnitve, lirike do jezikovnega eksperimenta. Odnosnice so ponekod mesotvorne, citatne in aluzivne, ali pa transformirajo motiv iz enega samega motivnega drobca in na tej »položni« podlagi zgradijo popolnoma drugačno pesem, ki na prvi pogled z ljudsko nima, razen naslova ali kakšnega sposojenega citata, nič skupnega.

Shema niza po kronološkem zaporedju:

1. prototekst/predloga A: ljudska Lepa Vida (SŽ, str. 48) + prototekst/predloga B: Prešernova prepesnitev Od Lepe Vide ⇒ metatekst 1: Oton Župančič – Skrinja (1894) ⇒ metatekst 2 (a in b): Cvetko Golar – Lepa Vida (1900) in Lepa Vida (1921) ⇒ metatekst 3: Igo Gruden – Pesem o lepi Vidi (1920) ⇒ metatekst 4: Bogomir Magajna – Privid Lepe Vide (1921–22) ⇒ metatekst 5: Alojz Gradnik – Devin (1926) ⇒ metatekst 6: Oton Berkopec – Lepa Vida (1928) ⇒ metatekst 7: Miran Jarc – Slovenska pesem (1938) ⇒ Vinko Beličič – Molitev za domovino (1939) ⇒ metatekst 8: Janko Moder – Lepa Vida (1919–1944) ⇒ metatekst 9: Olga Berginc – Luna blede (1944) ⇒ metatekst 10: Asta Žnidaršič – Lepa Vida (1956) ⇒ metatekst 11 (a in b): Edvard Kocbek – Neznanka in Zamorska (1963) ⇒ metatekst 12: Mart Ogen – Cool (1964) ⇒ metatekst 13: Emil Miklavčič – Vidina pesem (1966) ⇒ metatekst 14: Filip Fisher – Lepa Vida (1967) ⇒ metatekst 15: France Pibernik – Lepa Vida (1973) ⇒ metatekst 16 (a–d): Venko Taufer – Lepa Vida (1975) ⇒ metatekst 17: Bruna Marija Pertot (a in b) – Morske deklice (1975) in Grljanska pomlad (1977) ⇒ metatekst 18 (a in b): Srečko Rijavec – Lepa Vida (1981) in Lepa Vida (1985) ⇒ metatekst 19: Ivan Volarič – Feo – včeraj revci svečo so držali (1985) ⇒ metatekst 20: Vida Mokrin Pauer – Lepa Vida je presita (1991) ⇒ metatekst 21: Jani Oswald – Lepa Vida (1994) ⇒ metatekst 22: Venko Taufer – Lepa Vida sprašuje (2000) ⇒ metatekst 23: Ifigenija Simonović – Lepa Vida (2001).



Pevki Lepe Vide. Desno
Luigia di Floriano,
Lujana, levo sestra.
Posneto Liščace, Rezija.
16. 5. 1962.
Posnel Valens Vodušek.
Iz arhiva Glasbenonaro-
dopisnega inštituta
ZRC SAZU.

Prešernova prepesnitev *Od Lepe Vide* (1832) je v medbesedilnem odnosu¹²⁹ še blizu ljudskemu (izbral si je elegično inačico, kjer je lahko vključil osnovni hrepenenjski motiv), je posnemovalnega značaja, zgodba je imitirana, saj je analogija označena z imenom subjekta, poleg tega pa Prešeren še povzema posamezne prvine same zgodbe in poetskega sistema ljudskega. Čeprav je želel ohraniti ljudskost v izrazu in vsebini, je njegova realizacija popolnoma samostojno pesniško delo, prvine ljudske pesmi: *Lepa Vida, bolno dete, stari mož*, je ohranil, spremenil je ritem, besedni red in način izražanja ter dodal svoje idejne poudarke, npr.: »*Če doma jim dobro ni, žerjavi / se čez morje vzdignejo; ti z mano / pojdi srčno si ozdravit rano.*« To je vsebinska sprememba, ki bistveno spremeni smisel pesmi, viden je še pesniški prestop ali enjambement, ki ga ljudska pesem ne pozna. In še

¹²⁹ »Posnemanje (imitacija) temelji na podobnosti besedila z vsebinskimi in/ali izraznimi strukturami protobesedil in protosistemov. Podobnost struktur vsebine metabesedila z ekvivalentnimi strukturami posamične predloge je rezultat neposredne analogije.« (Juvan 1989a: 154–155.)

sprememba besednega reda: »... ino oča tvoj je šel od hiše, / se po morji vozi, tebe iše, / tebe iše, se po tebi joka, / od bridkosti njemu srce poka.« In ljudska: »... Tvoj ubogi mož se po morji vozi / ino tebe išče, ti lepa Vida, / ino se po tebi milo joka.« (NUK, Ms. 478, l. 3–4, Ribnica, pred 1819, zapisal J. Rudež.) Ljudska pesem ločuje starega očeta in moža, Prešernova pa oba združuje. »Tvoj stari oča se po morju vozi, / on se po tebi premilu joka.«¹³⁰ Medbesedilnost je v teh dveh povezavah še na obrobju medbesedilnosti, saj vzpostavlja identifikacijo do ljudske pesmi in njenega motiva. Ta obdelava je prav zaradi vnosa individualnega čustva hrepenjenja posameznika zaznamovala vse poznejše pesniške stvaritve. Primarna medbesedilnost se preveša v sekundarno.

Oton Župančič (Skrinja: Dom in svet 1894, str. 599) je prevzel za svojo odnosnico citat imena junakinje in pesem prevrstil v »svatovsko pesem«. Iz balade se je prevrstila v lirično pesem, ki spremlja obred svatovanja. Elegični ton zamenja radostni in pričakujoč, neposredna medbesedilna povezava z ljudsko pesmijo je postavljena v prvi verz, ki je parafraziran citat iz ljudske pesmi: »Lepa vida platno tkala« (ljudska Š 74: »Prelepa Vida pelnice prala«). Osmerec zamenja deseterec.

Osebna izpoved, ki je značilna za to pesem, je vidna še pri Cvetku Golarju (Lepa Vida: Dom in svet 1900, str. 405), kjer je medbesedilnost ponovno zaznamovana s citatom imena junakinje, pesem pa se iz balade prevrsta v »ljudsko« ljubezensko pesem. Golar uporablja preproste izraze, ki jih pozna iz ljudskih lirskih ljubezenskih pesmi, predvsem vasovalskih ali fantovskih, vendar je način izražanja umetelen, čeprav učinkuje ljudsko: štirivrstičnica, preprost izraz, besedni zaklad ... (prim. Š 1095–1096). Sistem konvencij (obrazci, način izražanja, metafore) ljudskega ljubezenskega pesništva se je povezal z likom lepe Vide iz baladnega okolja v novo pesniško delo, kjer je medbesedilno povezana stilna struktura predloge (umetelno transformirana) in v novo okolje z imenom junakinje priklicana balada. Gre za žanrski premik.

Drugače je v drugi Golarjevi pesmi (Lepa Vida: Novi rod 1921, str. 20), kjer pa prejšnji radostni ton zamenja temni ton balade, z razširitvijo enega samega motivnega drobca: motiv umrlega otroka, ki je vzet tudi iz ljudskega izročila (pogovor z umrlim iz groba je pogost v ljudski pesmi, npr. Huda mačeha: Š 346 in 348). S stilizmi ljudske pesmi vzpostavlja odnos z ljudsko pesmijo. Medbesedilnost je šibka, saj pesnik ne vzpostavlja posebnega polemičnega odnosa do ljudske pesmi, le na svoj individualni način sporoča v znano motivno okolje zavito lastno izpoved.

Izazita osebna izpovednost je značilna tudi za naslednje tri pesmi, kjer se ljudska pesem zrcali prek simbola hrepenjenja, ki ga je uvedel Prešeren; to so Pesem o Lepi Vidi Iga Grudna, pesem Devina Alojza Gradnika in Lepa Vida Aste Žnidaršič.

V Grudnovi Pesmi o lepi Vidi (Primorske pesmi 1920, str. 45) je mestovna odnosnica iz ljudske pesmi le ime junakinje in morje kot element neznanega, neskončnega,¹³¹ ki pomeni mejo med znanim in neznanim, kjer je vse mogoče. Gre torej za popolnoma individualiziran motiv.

¹³⁰ France Prešeren, Izbrano delo 1974, 277–279; Joža Glonar, Stare žalostne, Ljubljana 1939, str. 48. Rudežev zapis je po mnenju folkloristov »izvirnik« – arhetekst ali prva varianta Lepe Vide. (Kumer 1968b: 278.)

¹³¹ Morje je v slovenski ljudski pesmi redko omenjeno, njegova omemba je po navadi znak, da je pesem prišla v izročilo od drugod.

Podobno je tudi v Gradnikovi pesmi Devin (De profundis 1926, str. 59), kjer je osebnostna izpoved aktualizirana s problemom izseljeništv, da pa je lik mitiziran, dokazuje vnos prvih antične mitologije (Antigona). Medbesedilnost ljudskega in umetnega ostaja na površini s priklicevanjem osnovnega smisla Lepe Vide.

Asta Žnidaršič (Lepa Vida, Naša sodobnost 1956, str. 923) svojo osebno izpoved razširi na hrepenenje in iskanje poti vsakega posameznika, jo ontološko razširi. To iskanje je začaran krog, kajti ko najdeš, spoznaš, da to ni pravo obzorje, in začneš znova hrepeneti drugam. Ime in simbolika hrepenenja v novo okolje pesmi priklicujeta tako Prešernovo kot ljudsko pesem. Medbesedilnost v tej pesmi sodi na obrobje, saj je pesem šibko referencialna idr.

Druga skupina tega motiva je nacionalno obarvana.

Bogomir Magajna v Prividu Lepe Vide (rokopisni list Plamen 1921–1922, str. 30) tematizira odhod lepe Vide, ki je zapustila očeta in mater in s tem domovino ter pozabila na vse. Lepa Vida sicer spominsko poveže bralčevo recepcijo z ljudsko pesmijo, z odhodom iz domačega kraja (širše), vendar je lik označen z negativnim predznakom, saj je Lepa Vida sedaj: »Bravo, o signorina, / Italije hči!«

V Lepo Vido Otona Berkopca (Pesmi 1928: 27) je vključen domovinski motiv, pa tudi na poseben način priklican osnovni problem lepe Vide, ki je zapustila otroka. Ta pesem je že v bližini jedra medbesedilnosti: na svoj način razgalja miselno sporočilo ljudske pesmi, po vsej pesmi so mestovno razporejene prvine, ki jih lahko povežemo s predlogo: *Lepa Vida, zajokana, mesec, barka, dete kliče ...*, ni pa še prave transformacije in ironizacije motiva.

Vinko Beličič se v Molitvi za domovino (Dom in svet II/9, 1939, str. 509) z Lepo Vido vključuje v širši nacionalni okvir in s pomočjo Vidinega hrepenenja po boljšem življenju kliče k upor. Pesnik izkorišča tisto medbesedilno povezavo, ki je nova, a še vedno tako povezana z ljudskim, da se metatekst dvoplastno zariše na prototekstu.

Miran Jarc v Slovenski pesmi (Slovenski soneti, LZ 1938, str. 395–396) uporablja aluzivno ime (*dediči nesrečne Lepe Vide*), da bi predstavil svoj pogled na narod, na nesvobodne, vedno hrepenede, begajoče, čeprav zvesto ohranjujoče »iz roda v rod prenašajoče davnino« Slovence in slovenske matere, ženske. Jarc tudi s pomočjo vnosa vsem Slovencem znanega lika v prostor umetne pesmi sporoča že znano z novimi pomeni.

Janko Moder je napisal operno besedilo z naslovom Lepa Vida (1919, objava 1944 v Zborniku Zimske pomoči, str. 193–200), kjer je aktualiziral drugi tip ljudske pesmi o lepi Vidi, ugrabljeni ženi materi. (Prim. Pogačnik 1988: 193–200.) Zanimiv je medbesedilno-muzikalni odnos med ljudskim in umetnim, pesem je namenjena petju, zato ohranja podoben ritem in način kot ljudska pesem, vendar razširja motiv in samo zgodbo z odlomki iz ljudskih pripovednih pesmi, ki so kar naravnost citirane ali pa samo rahlo spremenjene (npr. O svetem zakonu pojoča ptica – Š 67, Fantje igrajo za dekle Š 910–914). Zdi se, da sta v tem opernem besedilu upoštevana tako tekst kot tekstura in v didaskalijah še kontekst – petje. Medbesedilnost je torej v vnosu celih citatov ljudskega besedila v tekst, kot celega sistema ljudskega pesništva oziroma njegove širše poetike. To je izpeljano mestoma, vendar skupaj z ostalim besedilom ne tvori dveh popolnoma različnih duhovnih struktur, saj je Modrov stil še zelo imitacijski. Medbesedilni odnos je vzpostavljen z vnosom obeh prej

omenjenih balad, priklicuje balado o lepi Vidi prek Prešernove prepesnitve ter poskuša vzpostaviti novo celoto z mešanjem vseh teh sestavin.

Poseben trenutek nacionalne ogroženosti je tudi med drugo svetovno vojno spodbudil aktualizacijo motiva ljudske pesmi Lepa Vida, ki pa dobi nove časovne poudarke. Lepa Vida postane mati, ki sprašuje luno, kje je njen sin, ali je še živ. Mati ni odšla, odšel je sin. Gre za poudarjanje nacionalne zavesti, sin je namreč borec, ki se bojuje za svobodo. Medbesedilno stikanje med ljudskim in umetnim je vidno v skoraj empiričnem citatu, ki ga je avtorica Olga Berginc (Luna blede, 1944) »vzela iz spomina«, kot to naredijo ljudski pevci, in je del Prešernove prepesnitve ljudske pesmi: »*Luno blede je ogovorila / Žarki lune in zvezde vi povejte / Kje je moj sin nesrečno dete / Uboga mati se zajoka huje ...*« (Stanonik 1985, Naši razgledi, str. 276–277.)

Nadaljevanje tega medbesedilnega niza je v sodobni slovenski poeziji.

V Kocbekovih pesmih Neznanka (Groza 1963, str. 61) in Zamorska (Groza 1963: 104) je medbesedilna povezava z ljudsko pesmijo pri obeh aluzivni imenski citat, ki priklicuje idejno ozadje ljudskega. Lepa Vida je v Neznanki erotični simbol, ki v pesmi vsakokrat »začenja žalostno povest« in ima več obrazov, vsi pa so neulovljivi, postanejo »*sneg na vroči dlani*«. Kocbek vzpostavlja širši pomenski kontekst z ljudskim izročilom, še posebej je to videti v pesmi Zamorska, kjer vzporedno niza medbesedilne povezave z ljudsko pesmijo in Prešernom (*črni človek iz Gane* – aktualizacija, *Prešeren na trgu* – zveza s Prešernovo prepesnitvijo te pesmi ter ironizacija – »*zamorje, da potolažimo Lepo Vido*«). Edino beseda *zamorje*, kot stilna odnosnica iz ljudskega pesništva, vzpostavlja še odnos s formalno platjo ljudske pesmi, kajti jezik sodobe pesmi je popolnoma individualen.

Mart Ogen (Cool: Perspektive 1964, št. 36–7, str. 692) v uporabi tega motiva izhaja iz osnovnega nesporazuma v interpretaciji Lepe Vide: da je lepo Vido ugrabil – zamorec: črnc. Pesem je izrazito sodobna, tematizira ameriški svet jazza, glasbe, ritma, kjer se pojavi sodobna Vida v črnih najlonskih nogavicah. Da je medbesedilna povezava z ljudsko pesmijo vzpostavljena z vnosom aluzivnega imena, je bolj ali manj jasno, poleg tega pa je dialog med dvema sistemoma viden še v verzu, ki prikaže značilno dejanje Vide. »*Beg. / Visoki, visoko zaokroženi beg. / Kaj si videla Lepa Vida v Deželi Črni? ... Ostani – goli, zaokroženi, neskončno zaokroženi beg / v vrnitev.*«

Vidina pesem Emila Miklavčiča (Kaplje 1966, št. 2–3, str. 43) se loteva navezave na ljudsko pesem z negacijo do osnovnega sporočila pesmi. Zanj ni nobene tragične zgodbe, usode, le realnost, ki mu pomeni izdajo moža, sina. Iz ljudskega je vzel le nekatere pomenske stileme in jih v novi pesmi okrepil z novimi pomeni. Vida je samo današnja ženska, ki je odgovorna za svoja dejanja.

Filip Fischer se v lirični podobi (Lepa Vida: Zaliv 1967, št. 6–7, str. 94) le spogleduje z osnovnimi potezami ljudske pesmi oziroma Prešernove prepesnitve, kot so hrepenenje po novem, tujem, nedosegljivem. Medbesedilje je vzpostavljeno le s citatom naslova pesmi: »*Čakala je / na morskem prôdu / belih jader življenja ...*«

France Pibernik na poseben način uporabi motiv lepe Vide (Lepa Vida: Pesniški list 1973, št. 4, list 4, str. 1973), kjer se delno nasloni na tretji tip ljudske pesmi, na tip Vidine čudežne vrnitve. Vidina vrnitev v tej pesmi je vrnitev iz tujine, Španije. Navezuje se na Prešerna in njegovo prepesnitev s pomensko aktualizacijo (»*žerjavi so vrnili se*«), kjer so

pomenske odnosnice mestoma vnesene v besedilo, so transformirane in vzpostavljajo nov dialog z ljudsko pesmijo ter Prešernovo prepesnitvijo. Dodani pa so še avtorjevi individualni poudarki, njegova nova interpretacija Lepe Vide, kot je npr. zaključek pesmi: njena vrnitev in smrt, ki naj bi potešila hrepenenje po izgubljenih dragih.

Posebna postmoderna medbesedilnost ali palimpsestnost med ljudskim in umetnim pa je v štirih pesmih (samostojnih variantah) z naslovom Lepa Vida Vena Tauferja (Pesmarica rabljenih besed 1975, str. 25–28), ki se pomensko in v procesu graditve pesmi stikajo z ljudsko pesmijo in njeno poetiko. Ustvarjanje variant, ki je eno od temeljnih značilnosti ljudske pesmi, je prisotno tudi v tem primeru, vendar v posebnem smislu. Tauferjeve pesmi so variante na isto temo, »kot kroženje okoli enega motiva ljudske pesmi z vseh strani«. (Taufer 1975: 165.) Pesmi z naslovom Lepa Vida so torej metateksti enega prototeksta (ljudske pesmi), so štiri različne izpeljave enega motiva, ki prehaja iz ene poetike v drugo, hkrati pa so štirje metateksti medbesedilno povezani med seboj znotraj poetike umetnega pesništva. Medbesedilnost je izražena z aluzivno odnosnico, z naslovom v vseh štirih »variantah«. V prvi varianti, ki je miselno zgoščena v dve vrstici, pa se, glede na to, pomensko in izrazno najbolj medbesedilno stika z ljudsko pesmijo: »glasgow nagasaki / prek sivega morja«. Drugi del te pesmi je kazalka,¹³² ki pokaže, da je ta prvina iz drugega besedila. Z njo pesnik doseže, da se pred bralcem prikaže potovanje, da v pesmi začuti človekovo hrepenenje v daljavo, v tujino. Ta pa je prikazana z omembo tako škotskega kot japonskega mesta, ki sta dve pristanišči, dve potovalni izhodišči ali cilja. Torej je tematika razširjena in zgoščena hkrati. Naslednje tri variante pa so miselno in besedno v območju igre pomenov in besed. Na ljudsko pesem nas spominjajo le naslednje besede in besedne zveze: Lepa Vida III – »škriplje pesek / pod ladijskim trupom«; Lepa Vida IV – mesečina, devica, zvezde. Osnovno semantično polje pa je v vseh teh pesmih, ki jih medbesedilno povezuje ljudska pesem kot lepilo, potovanje po morju življenja. (Več glej v sedmem poglavju.)

V pesmi Morske deklice (Bodi pesem 1975) Brune Marije Pertot je motiv lepe Vide pomensko označen kot »Antilepa Vida«. (Kermauner 1991: 147–148.) Vida ne hrepeni, je le Slovenka, živeča na bregu morja, usodno vdana v življenje, ki ji je bilo namenjeno. In ko nje ne bo več, bo njena hči domovala ob obali in nato hči hčere, saj je vse večno ponavljajna. Lepa Vida kot predstavnica svojega rodu, naroda (Slovencev) nadaljuje svoj rod prek hčera, saj po avtoričinem mnenju »rod Lepe Vide / ne umre«. Osebnioizpovedna tema je nadgrajena z nacionalno. Medbesedilni niz se torej nadaljuje s polemičnim dialogom ob priklicevanju ljudske pesmi. Pesnica zanika tragično usodo lepe Vide, hkrati pa se medbesedilno negacijsko dotika z Jarčevo Slovensko pesmijo, kjer Jarc predstavlja Slovence kot dediče lepe Vide v negativnem smislu, medtem ko Pertotova zanika tragičnost potomcev lepe Vide, ker preizkušnje trpeči ženi prinesejo moč, da rod, ki ga je začela lepa Vida, ne bo izumrl. Aluzivna citatnost (lepa Vida), posamezne odnosnice, en sam zorni kot medbesedilnosti ter relativna komunikativnost in referencialnost pa uvrščajo pesem na obrobje jedra medbesedilnosti.

V tematizaciji Lepe Vide v pesmi Brune Marije Pertot Grljanska pomlad (Dan VII 1977, str. 17) je viden en sam lirični utrinek, razpoloženje. Po avtoričinih besedah »se je pesem / za novo pomlad naselila«. Ljudska pesem je v tem metatekstu našla nov prostor,

¹³² Kazalka je prvina, ki pokaže, od kod je bila npr. aluzija vzeta. (Juvan 1985: 68–69.)

medbesedilje je vzpostavljeno z naslednjima besednima sklopoma: »*ptice selivke, namorske terase*« in zadnja kitica je na novo upesnjena podoba Lepe Vide. Ta pesem vzpostavlja z zadnjo kitico odnos s tisto plastjo ljudske pesmi, ki ni zgodbeno, temveč lirsko. Zamenjan je pesemski žanr – iz pripovedne pesmi se ta pesem v poetiki umetne pesmi prevršča v lirsko pesem: »*Morda bo še Vida / pod sončni večer / na produ pleničke ovila.*«

Proti koncu medbesedilnega niza, ki je v pesniških oblikah prenesel »zgodbo« skozi stoletja in je temeljna vsebina postala nadčasovna, uvrščamo še dve pesmi Srečka Rijavca (Lepa Vida: Dialogi 1981, št. 10, str. 732 in Lepa Vida: Odgovornost za praznike 1985, str. 21). Prva se loteva sodobne lepe Vide, tiste, ki je nemirna in ki se, preden gre na dolgo pot, spominja rojstnega kraja, Era. Vsa pesem je pravzaprav ena sama podoba, filmska scena, ki Vidino potovanje prikaže brez tragike, je le podoba nekega sodobnega življenja, in če je to prazno, lahko Vida odide in ponese s seboj za spomin kravato. Dialog, ki je skozi medbesedilnost vzpostavljen z ljudsko pesmijo, je skoraj neopazna ironizacija zgodbe, v literaturi postale mit, ki ga Rijavec demitizira. Prav uporaba tega motiva je znak za iskanje novih vrednot, poizkus skozi priklicevanje vsem znanega lika ustvariti vez s preteklostjo in ponovno vključiti usodnostna dogajanja tudi v izpraznjeni moderni svet. V drugi pesmi je upesnjena še ena mrgoleča podoba sodobnega sveta (*Trst, pristanišče*, iz katerega lahko Vida odpotuje), kjer je potovanje postalo vsakdanost in kjer je Vidina zgodba postala ena izmed ponavljajočih se vsakdanjih zgodb. Medbesedilnost, ki se kaže skozi aluzije na znani lik (*stric Vidinega starega očeta, Vidin dnevnik*), se v tej pesmi navezuje na ljudsko pesem predvsem z aluzivnim citatom naslova pesmi, z omembo pristanišča, kjer pa Vida ne pere več plenit, temveč piše dnevnik. Referencialnost pesmi je majhna, komunikativnost tudi, vzpostavljenje dialoga te pesmi do ljudske predloge je polemično. Rijavec pa vzpostavlja možnost pisanja novega besedila o lepi Vidi in s tem kaže na nadčasovnost zgodbe, ko pesem konča z verzi: »*Prosila ga je, naj konča kakšno besedilo / o njej. / Prebrala mu je bila svoj dnevnik.*«

V pesniški zbirki Oj božime tele dolinice, zbirka Rob, je leta 1985 (str. 42) Ivan Volarič - Feo objavil pesem z naslovom Včeraj svečo revci so držali, ki je empirični citat verza iz Prešernove prepesnitve ljudske pesmi Od Lepe Vide. Naslov torej neposredno spominsko priklicuje kar celo Prešernovo pesem in prek nje celoten sklop ljudske pesmi ter izpostavlja problem smrti otroka in celoten eksistencialni kompleks človeške ravnodušnosti v tem svetu: »*a tako lepo razločno smo slišali / piškav oreh / ki je padel na tla.*« Dialog z ljudsko pesmijo je vzpostavljen prek poudarjanja enega problema (ki je v ljudski pesmi obrozen) in torej na novo aktualizira stranski motiv v ljudski pesmi: smrt zapuščenega otroka, ki ni vreden »topovskih salv«. Pesnik se je torej zavedal negativnih eksistencialnih razsežnosti sodobne družbe, zato je priklical v okolje svoje pesmi že znano pesniško konvencijo in vzpostavil medbesedilni stik z že znanim v Prešernovi pesmi, prek te pa z eno od pomen-skih plasti ljudske pesmi. Bralcu je olajšal recepcijo svoje pesmi, hkrati pa mu ljudsko na novo približal.

Trajnost in intenziteta učinkovanja neke pesmi ali motiva, nov čas, ki povzroči možnost iskanja novih semantičnih razsežnosti znane teme, so omogočili, da se je Lepa Vida pojavila še v štirih sodobnih pesmih.

V pesmi Lepa Vida je presita (Nova revija X/107, 1991, str. 303–310) je pesnici Vidi Mokrin Pauer dovolj primerjav ženske z lepo Vido in njenim ljubezenskim hrepenenjem.

Želi, da bi lepa Vida doživela preobrazbo, kar vidimo iz verzov »V že davno več ne(z)možnih ljubezenskih pesmih / o odvratnem hrepenjenju Lepe Vide / mi je za zagant«, zato lahko ugotovimo, da je lepa Vida fantom slovenske poezije. Tauferjeva kratka pesem iz pesniške zbirke Kosmi in druge kratke pesmi iz leta 2000 (str. 23) se z Vido dotika samo prek naslova (Lepa Vida sprašuje) in pomensko z nekaterimi besedami (»oljke ste videle /.../ ribe v ogleju /.../«). Obe pesmi se iz roba medbesedilnosti pomikata v samo jedro.

Čisto postmodernistični poskus montažnega igranja z besedami in pomeni, združevanja ljudskega z umetnim, petja z baladnostjo in popolne transformacije pomenov pa je Lepa Vida Janija Oswald (1994, str. 43), ki je v dveh dvovrstičnih kiticah združil pesem Pa se sliš od svetga Vida zvon, ki ni ljudska, ampak umetna in je večinoma ljudski pevci ne pojejo, vendar je znana iz zborovskega petja, in balado o Lepi Vidi, ki jo vnese v pesem asociativno – naslov je kazalka in sintagma *beautiful Vida*. Refren *ting tingel* iz ljudske pesmi Izidor ovčice pase pretvori v *think pink*, ime proizvajalca oblačil – radostno petje je spremenjeno v radostno nakupovanje. Značilnost pesmi je nenehno združevanje besed iz vsaj dveh kodov: iz ljudskega in sodobnega sveta. Avtor vse besede združuje v kaotično celoto in skuša prav s to nesmiselnostjo prikazati sliko sodobnega časa, ko se vse meša, preteklost s sodobnostjo, tradicija z modernostjo in včasih ne ločiš več posameznih prvin med seboj: »Povej da se sliš dekle kej da se sliš / od svetga Vida vadi povej ej povej ali spiš // med drevesi vmes si ting tingel think pink / beautiful Vida. Nagelj terpentin.« Ljudske odnosnice so v besedilu prilepljene ob sodobne kakor kolaž, pesem je izrazito referencialna, komunikativna, dialog z ljudsko je organiziran tako, da je ljudska odnosnica v njej prepoznavna, saj jo citira, premešča, transformira, izpušča in dodaja. Besedilo sodi v jedro medbesedilnosti.

Čisto zadnja pa je Lepa Vida Ifigenije Zagoričnik Simonović iz leta 2001, objavljena v Gledališkem listu MGL, str. 51 in posvečena pokojnemu možu, ki je v svoji osebni tragediji našla povezavo z lepo Vido: njena pot v tujino, kjer je našla moža, ga zaradi njegove smrti spet zapustila in se vrnila v domovino. Pesem je izrazito osebnoizpovedna in razen naslova in te povezave s tujino in vračanjem domov nima posebne medbesedilne vezi. »Če se hočeš najokati, počakaj. / Neizogibnost bo dišala kot nič drugega / in hkrati kot vse, kar si kdaj duhala.«

Iz predloženih besedil in sistemov na različne navezovalne načine novo besedilo vključuje v novo pomensko okolje nove prvine, jim daje nove pomene ali stare oživlja. Lepa Vida še ni do konca zapeta, njena podoba bo prav gotovo še odsevala v novih pesniških kreacijah.

3. Moški arhetipni medbesedilni niz Kralj Matjaž

Ta medbesedilni niz štrli iz skupine prejšnjih, ker ima za prototekst tri različne vire: slovensko ljudsko pripovedno izročilo o kralju Matjažu¹³³ (tip C, več kot 85 pripovedk), ljudsko pesemsko izročilo z dvema pesmima Kralj Matjaž reši svojo ugrabljeno ženo (tip A: SLP I/3) in Kralj Matjaž rešen iz ječe (tip B: SLP I/5–11) ter še Prešernovo prepesnitev pesmi

¹³³ O kralju Matjažu je pisal tudi Milko Matičetov, ki trdi, da jih je več oziroma da je njegovih upodobitev več. Glej Matičetov 2003: 8–15, o mitološki razsežnosti kralja Matjaža glej Kropelj 2002: 67.

Od Matjaža ogerskega kralja kot sekundarne odnosnice. Medbesedilni niz z naslovom Kralj Matjaž je motivni medbesedilni niz, kjer je osnovno vezivo vseh metatekstov skupen lik in mitološko ozadje. Ta medbesedilni niz ima osemnajst pesniških stvaritev,¹³⁴ vendar le za zadnje štiri metatekste lahko rečemo, da se navezujejo na ljudsko pesem in ne na pripovedno izročilo. Zajčevo besedilo tudi žanrsko pogojno sodi v niz, predzadnje besedilo pa bi bilo lahko poleg tipa C še tip B. Vsi pa predstavljajo mitološko mrežo besedil s t. i. moškim principom ali arhetipom.

Shema niza:

Predloga/prototekst A: ljudska pesem – Kralj Matjaž reši svojo ugrabljeno ženo + predloga/prototekst B: ljudska pesem Kralj Matjaž rešen iz ječe + (predloge/prototeksti: pripovedke o kralju Matjažu C) ⇒ metatekst 1 (tip B): France Prešeren – Od Matjaža, ogerskega kralja (1833) ⇒ metatekst 2 (tip C): Matej Ravnikar Poženčan – Kralj Matjaž v »ogerskem podmeli« (1859) ⇒ metatekst 3 (tip C): Fran Levec – Sedmouvrha smreka (1867) ⇒ metatekst 4 (tip C): Matevž Trnovc – Kralj Matjaž (1870) ⇒ metatekst 5 (tip C): Anton Aškerc – Kralj Matjaž (1885) ⇒ metatekst 6 (tip C): Ivan Cankar – Sodba (1894) ⇒ metatekst 7 (tip C): Oton Župančič – Kralj Matjaž (1896) ⇒ metatekst 8 (tip C) ⇒ Oton Župančič – Kralj Matjaž (1900) ⇒ metatekst 9 (tip C): Cvetko Golar – Tatjan – Kralj Matjaž (1900) ⇒ metatekst 10 (tip C): Rudolf Maister – Vojanov – Matjažev sonet (1912) ⇒ metatekst 11 (tip C): Srečko Kosovel – Kraljevska pesem (1926) ⇒ metatekst 12 (tip C): Edvard Kocbek – Kralj Matjaž, Alenčica (1926) ⇒ metatekst 13 (tip C): France Balantič – Zaman (1940) ⇒ metatekst 14 (tip C): Karel Destovnik – Kajuh – Kralj Matjaž (1942) ⇒ metatekst 15 (tip B): Veno Taufer – Kralj Matjaž (1968/69) ⇒ metatekst 16 (tip A): Dane Zajc – Kralj Matjaž in Alenka (1977) ⇒ metatekst 17 (tip B in C): Alenka Rebula – Tuta – Narodni muzej (1991) ⇒ metatekst 18 (tip A): Jani Oswald – Pod lipo (1994).

Vse posamezne ljudske pesmi, ki kot nosilci začenjajo medbesedilne nize (čeprav je predloga pravzaprav variantni niz posameznega tipa ljudske pesmi, ki je odprt) in »pogojno variantni« niz metatekstov, ki pa je odprt v drugo smer (posebno tiste, ki nosijo v snovni zasnovi mit – npr. nacionalni mit), skupaj sestavljajo del »simbolne tkanine nacionalnega« (Juvan). Po Juvanu, ki sicer govori o ključnem besedilu (toda ali niso prav vse navedene ljudske pesmi in njihove umetne realizacije ključne za tvorbo slovenske nacionalne tradicije in kulture), morajo taka besedila izpolniti tri pogoje v sprejemalni, metakomunikacijski obdelavi: kanonizacijo, antonomizacijo ter trajnost in intenziteto učinkovanja. (Juvan 1990b: 87.) Besedilo mora biti sprejeto v »književni« kanon. Ali niso zbirke ljudskih pesmi in pesniške realizacije posameznih ljudskih pesmi že potrdilo, da so ljudske pesmi (predvsem tiste, ki so imele za podlago mit, in tiste, ki so v šolskem procesu zajele večino slovenske populacije) tudi ključna besedila. Vsak Slovenec pozna vsaj Kralja Matjaža¹³⁵ in Lepo Vido,

¹³⁴ Naj navedemo tri literarna dela, ki so nastala na podlagi ljudskega izročila, pa ne sodijo v naš niz: drama Alenke Goljevšček Kralj Matjaž, kako se imaš, SLG 1981; Niko Kuret Kralj Matjaž in Alenčica: igra za ročne lutke (priredba ljudskega besedila) iz leta 1960 in zgodovinska povest Miroslava Malovrha Kralj Matjaž iz leta 1904.

¹³⁵ Kralj Matjaž je zašel na vsa področja življenja Slovencev, je celo v reklamah za automobile, ker edino avtomobil neke znamke lahko zbudi kralja Matjaža, ki spi. Sodobne legende so znane iz vsega sveta,

če že ne Galjota, Jelengarja in Zelenega Jurija. Trajnost in intenziteto učinkovanja pa predstavlja prav mreža besedil, nastalih na podlagi ljudskega.

Zgodbe in pesmi o kralju Matjažu so na neki način prešle v slovensko mitologijo, saj so, ko so zgodbe izgubile svoje naravno okolje in ko niso bile več verjetne, postale mit.



Ilustracija iz knjige Slovenske balade in romance. Ur. France Novšak. Ljubljana: Kmečka knjiga, 1955: 14. Pesem Kralj Matjaž in Alenčica. Ilustracije Maksima Gasparija in Gvide Birolle.

Že France Prešeren je »prepesnil« pesem Kralj Matjaž rešen iz ječe ali Od Kralja Matjaža ogerskega kralja (1833, Izbrano delo 1974, str. 288–291), ki pa je pravzaprav pesniška predelava ljudske predloge. S spremembo besedišča, ritma in delno verzne strukture je poknjžena varianta, zato je ta metatekst imitacijski. O njem lahko govorimo kot o sekundarnem metatekstu, saj se prek njega prenese ljudska pesem v sodobno poezijo. (Vsi ostali metateksti, od Kralja Matjaža »v ogrskem podmeli« Mateja Ravnikarja Poženčana (1859) do Kajuhovega Kralja Matjaža (1942), so navezave na pripovedno izročilo.)

V pesmi Kralj Matjaž (Vaje in naloge 1969, str. 53–57) se Taufer prek citata iz Prešernove pesmi: »*O vera, vera, Kralj Matjaž!*«, ki ga uvrsti kot moto na začetek svoje štiridelne pesmi, navezuje na ljudsko pesem ter Prešernovo, z zadnjima verzoma pa tudi na pripovedno izročilo: »*kralj Matjaž se v snu zdrzne / in naju spet pozabi ...*«. Taufer niza sintagme, ki sporočajo zorne kote bivanja in življenja, nasičenega s »*hitim stojim bežim*«. Z njimi spo-

npr. iz anglosaksonskega je znana legenda o kralju Arthurju, ki živi nekje v Avalonu in se bo zbudil, ko bo treba svoj narod povesti zmagi naproti, podobno je s Kennedyjem, ki prav tako živi nekje na grškem otoku in čaka na primeren čas. Ameriški folkloristi menijo, da je to sodobna »folklor«!?

roča svoje videnje človeka, naroda (prvi del navedka je vzet iz Gomilščakove pesmi Slovenec sem, 1887).¹³⁶ Taufer pesni: *»slovenec sem mati me je rodila / ljubezen bo ubila«*, kjer se skozi pesem aluzivno svetlika tudi ljudska pesem Pred zmajem rešeno dekle ali pesem Trdoglav in Marjetica (SLPI/22 in 21): *»stoji stoji beli grad / zaprtih oken zaprtih vrat«*, ali pa je to le izposoja ljudske formule *stoji, stoji*. Prvi del sintagme je namreč pogost uvajalni ljudski obrazec ali potujoči verz. Ljudska pesem Kralj Matjaž rešen iz ječe je samo aluzivno priklicana z naslovom, motom in verzom: *»kralj Matjaž jaši jaši«*, ki namiguje na jezdenje kralja Matjaža iz turške ječe domov, vendar je celotna Tauferjeva pesem kolaž najrazličnejših namigovanj na Slovence, na njihovo bivanje in življenje ter na smisel življenja nasploh. Iz ljudske pesmi in pripovedne tradicije je Taufer vzel nekaj odnosnic in jih vključil v svojo pesem, tako da nekatere štrlijo iz teksta, so neke vrste tujki, ki nas prenesejo v izvorni tekst, nekaj drugih pa je s pesmijo spojenih. Palimpsestno. Ta pesem je izrazito medbesedilna, referencialna, saj se njeni pomeni gibljejo od identifikacije do negacije ljudskega in literarnega izročila.

Lutkovna igra Daneta Zajca Kralj Matjaž in Alenčica (Lutka 1997, str. 28–42) je uvrščena v ta sklop zato, ker se neposredno navezuje na ljudsko pesem Kralj Matjaž reši ugrabljeno nevesto (Š 8, SLPI/3). To vidimo v empiričnih citatih, ki so nedvomno nastali na podlagi prototeksta in se od njega tudi ne razlikujejo veliko: *»Od kod kraljič, si ti doma, / da te nobeden ne pozna? ...«*, ljudsko: *»Je Lenčica ga barala. / O čej si, kralič, ti doma, / Da te nišcer ne pozna.«* In še: *»Če sekal bom na desno stran, / se nagni ti na levo stran.«* Ljudska: enako. Ti ljudski pesniški obrazci, ki označujejo prostorska razmerja, kažejo na navezavo Zajca na ljudsko predlogo. Odnosnice iz ljudske pesmi vključuje avtor kot poante v svojo igro, vendar jih jezikovno spreminja, poknjžiži, čeprav z njimi priklicuje ljudsko pesem. Asociativno ali zavestno vnese empirični citat iz ljudske pesmi Pegam in Lambergar za opis čudežnega konja Svita. Tu vidimo dvojno medbesedilnost: Zajc organizira dialoško razmerje z ljudsko pesmijo v dveh navezavah na dva ljudska prototeksta, ki skupaj oblikujeta sestavljeni metatekst: *»Jaz pa sem tisti konj, / ki sedem let ni priježen bil, / ki ni nikdar pil mrzle vode / in ni jedel drobne otave: / Pil je sladko rebulico, / zobal rumeno pšeničico ...«*, ki priklicuje ljudsko pesem. S temi odnosnicami Zajc poveže cel sistem ljudske pesmi s svojo lastno poetično naravnostjo. Prenos pesniškega besedila iz ene zvrsti v drugo (iz pesmi v poetično dramo) kaže še na žanrsko preoblikovanje elementov, v stikanju ljudskega z umetnim. Odnosnice so posejane po tem delu mestoma, tuje prvine imajo še vse sledi izvorne okolja, iz katerega izhajajo, in aktualizirajo staro zgodbo z novimi pomeni.

Čeprav se zdi, da je pesem Narodni muzej Alenke Rebule - Tuta (Mavrični ščit 1983, citirano po Kermaunerju 1991, str. 61) le odsev ljudskega izročila o kralju Matjažu, je vendarle smiselno vključena v ta medbesedilni niz. Lirska podoba, ki predstavlja lik kralja Matjaža kot muzejski eksponat, kaže na brezosebnost in odtujenost sodobnega človeka do lastne preteklosti in tradicije. Matjaža strpa v muzej, in izdajalci tradicije smo vsi tisti, ki častimo *»angela s krivooko zvezdo«*. Rebulova eksperimentira z besedami in pomeni ter liki, ki imajo že znano konotacijo. S tem ustvari vez s tradicijo, a jo obenem tudi desekularizira.

¹³⁶ Jakob Gomilščak: Slovenec sem. Zvonček. Zbirka pesnij za otroško mladino. Nabral Anton Breznik, Ljubljana 1887: 21.

Morda bi na koncu pripeli še pesem Janija Oswalda Pod lipo (Pes Marica 1994, str. 22), ki tematizira Kralja Matjaža na popolnoma postmodernistični način. Kralj Matjaž ali King Lear, kot ga pesnik »nelogično« sopostavlja, je junak, ki na Koroškem pleše prvi rej,¹³⁷ vendar ta prvi rej prehaja v sedmi raj, kralj Matjaž ne dobi nič zastonj, ni več pomembna njegova mitološka razsežnost, danes je pomembna avtocesta. Na videz skrpucalo nekih dvosmiselnih enot, ko pa pesem preberemo pozorno, vidimo, da vzporejanje točno določenih, izbranih besed, ki so lahko polivalentne, razkriva položaj slovenskega mitičnega junaka v realnem sodobnem svetu: »te prav nič ponoč pač no touch for no / roses my dear Kralj Matjaž or King Lear. Besedilo je močno nasičeno z odnosnicami, besede zvenijo podobno, a pomenijo nekaj drugega, zato lahko rečemo, da je besedilo v jedru medbesedilnosti. Njegov dialog z ljudsko pesmijo je močno referencialen. Pesem odkriva polisemijo in polifonijo na podlagi ljudskega.

4. Zeleni Jurij

Medbesedilni niz Zeleni Jurij izhaja iz dveh snovnih podlag ljudskega pesemskega izročila:

- a) motivnega sklopa o svetem Juriju kot junaku, ki rešuje device pred zmajem – legendarna podlaga (naslov ljudske bajeslovne pesmi je Pred zmajem rešeno dekletu (SLP I/22/1–4) in poje o dekletu, ki ga je iz zmajevega žrela rešil junak. »Kot konjenika – viteza in borilca z zmajem je sv. Jurija izoblikovala šele legenda 12. stoletja ...« (Prim SLP I: 133.) Poganski temelj je prekrila krščanska podlaga z legendo o tem, kako sv. Jurij rešuje Marjetico, božjo služabnico, verjetno pred hudičem (lintvernom)),¹³⁸
- b) iz snovnega vira motiva zelenega Jurija – kot lik, ki prinaša in oznanja pomlad kot pogansko božanstvo, ki je dobilo krščanske atribute. Iz starih verovanj je ohranjen kot vitez sv. Jurij, ki se bojuje z zmajem, kar je v prenesenem pomenu boj pomladi z zimo, v obredu jurjevanja pa je to deček ali odrasel fant, ki ga ovijejo v zelenje in gredo nato skupaj koledovat od hiše do hiše. (Prim. Kuret 267–290.) Ta motiv je vnešen v niz ljudskih kolednic, ki so jih peli ob jurjevanju (23./24. april), ko se je praznoval god sv. Jurija. Sedaj je ohranjeno le otroško koledovanje v Beli krajini kot »ostanek obrednega dramatskega jurjevanja, poslednja razvojna stopnja šege, preden sploh propade«. (Kumer 1986: 118.) Vendar se obred jurjevanja na novo oživlja. Zeleni Jurij (Š 4992) in jurjevska otroška (Š 5001) sta ena izmed mogočih predlog za ta medbesedilni niz, poleg celotnega sklopa motivov o svetem (Zelenem) Juriju, naseljenih v spominu tistih ustvarjalcev slovenske poezije, ki so motiv Jurija vključili v svoje pesmi.

Shema niza:

Predloga/prototekst 1: ljudska legendarna pesem Pred zmajem rešeno dekletu (SLP I/22) + predloga/prototekst 2: ljudski kolednici Zeleni Jurij in jurjevska otroška ⇒ metatekst 1: Josip Murn - Aleksandrov: Pomladanska romanca (1903) ⇒ metatekst 3: Oton Župančič

¹³⁷ Pesem se navezuje na znamenito koroško šego plesanja prvega ali visokega reja v Ziljski dolini, ki spremlja obred štehvanja. Oswald kot koroški Slovenec to šego prav gotovo pozna in jo je namenoma vključil v pomenski sklop starega in novega. Glej fotografijo visokega ali prvega reja v osmem poglavju.

¹³⁸ Prim. Krojež 2001: 151–168.



Prva fotografija prikazuje zelenega Jurija z jurjaši iz Jurjevega spreveda. Mariborski festival/ 5. 6. VIII. 1939. Iz arhiva Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU.

Druga fotografija prikazuje zelenega Jurija z jurjaši in spremstvom v Črnomlju leta 1912. Iz arhiva Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU.

- Na Jurjevo (1895) ⇒ metatekst 4: Oton Župančič - Zeleni Jurij (1918) ⇒ metatekst 5: Svetlana Makarovič - Zeleni Jurij (1972) ⇒ metatekst 6: Marko Kravos - Legenda ⇒ metatekst 7: Iztok Geister - Plamen - Zeleni Jurij (1972) ⇒ metatekst 8: Venó Taufer (a-c) - Obrazci in rešitve 3; 250271 in 230771 (1972) ⇒ metatekst 9: Venó Taufer - Strm konj (1985) ⇒ metatekst 11: Svetlana Makarovič - Kresna (1987).

Prvi tak ustvarjalec je bil Josip Murn - Aleksandrov, ki je v svoji Pomladanski romanci (1903, Izbrano delo 1977, str. 181–182) združil oba vidika lika svetega Jurija: vitez sveti Jurij premaga kačo: *zimo zmaja* in prinese pomlad. Odnosnici, ki ju Murn izbira iz ljudske pesmi, sta geminacija, ki ritmično in oblikovno namiguje na ljudsko pesem: »*Odprite okna, odprite duri*«, in aluzija: »*sveti Jurij na konju*«. Ta aluzivno priklicuje tako ljudsko pripovedno pesem o dekletu, rešenem pred zmajem – »*sveti Jurij je božja svoboda / in življenje in moč in priroda, / in tema le zimski bil zmaj ...*«, kot osnovno sporočilo jurjevskih obrednih pesmi. V tem primeru je sveti Jurij metafora za pomladno moč in naravo, ljudska odnosnica je torej vključena v pesem kot pesniška figura; v pesmi predstavlja nasprotje med prvinskostjo narave proti nenaravnosti družbe.

Oton Župančič je v svojih dveh pesmih, ki se navezujeta na ljudsko otroško jurjevsko kolednico z likom zelenega Jurija (Na Jurjevo (Belokranjski običaj), 1895, v: Izbrane pesmi 1978, str. 5, in Zeleni Jurij, 1918, v: Izbrano delo II, 1977, str. 122)), stilno in ritmično ter s sodobnimi pomenskimi aktualizacijami imitiral ljudsko pesem. V prvo pesem je celo vnesel empirični citat iz ljudske pesmi: »... *zelenega Jurija vodimo ...*«, ljudska: »*Svetega Jurja vodimo ...*« (Š 5001). V drugi pesmi tematizira osnovno vlogo, ki naj bi jo imel Jurij kot pomladno božanstvo: priklicevanje pomladi in odganjanje zime. Pesniški jezik v tej pesmi se zgleduje pri ljudskem načinu izražanja. Iz otroške perspektive slika podobo prihoda Jurija: »*z glavo namigne – trava se vzdigne ...*«, ki spominja na bajeslovni in pravljčni način besednega izražanja. Pri obeh pesmih pa gre predvsem za preoblikovanje motiva.

Iz moderne skočimo v sodobnost s pesmijo Zeleni Jurij Svetlane Makarovič (Volčje jagode 1972, str. 24–26). Paternu je dejal, da čaka tradicionalne folkloriste analiza obeh



Fotografija zelenega Jurija: Jurjevsko kolo v Črnomlju leta 1933. Posnel Janko Hafner.
Iz arhiva Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU.

pesmi, ljudske in pesmi Makarovičeve, da bi odkrili, kakšne okvare doživlja ljudska pesem v sodobni pesmi. (Paternu 1979: 149–202.) Pa poglejmo. Makarovičeva osebo, ki je v ljudski pesmi pozitivno konotirana, neusmiljeno transformira v najtemnejši in najbolj uničujoč lik današnjega časa, npr. zelenega Jurija v Sivega Jurija. Gre torej za izrazito pomensko inverzijo tega motiva, ki se medbesedilno stika z Murnovo Pomladansko romanco, kar dokazuje empirični citat: »*Odprite okna, odprite duri!*«, in se tudi prek sekundarne medbesedilnosti stika z ljudsko pesmijo (z vsem variantnim in motivnim sklopom o Juriju). Neposredno se pesem stika z ljudsko pesmijo prek pomenske preoblikovanega citata: »*Dajmo mu to, česar še ne pozna: / Dajmo mu piti iz vrča solza ...*« in ljudsko: »*Dajte mu vina, da ga ne bo zima. / ... Dajte mu mleka, zelena mu obleka ...*« (Š 4992). Makarovičeva že v naslednjih verzih, ko veselega ritma ljudske pesmi prav nič ne spremeni, semantiko veselja in svetlobe zamenja s temo, grozo in sovraštvom: »... *pa mu iztaknimo svetle oči - / sključen naj hodi, kot hodimo mi.*« V III. delu pesmi se zeleni Jurij spremeni v Sivega Jurija, ki je prišel, da bi povrnil dobljeno: »*Zaprte okna, zaprte duri! / Mimo jaše Sivi Jurij / po sivem tlaku, na konju kostnjaku. / ... Hodi po hišah, iztika oči. / Kar je dobil, to stoterno deli.*« Makarovičeva uporabi ljudske odnosnice, da bi na že znano palimpsestno zapisala nov pomen, ki je v popolnem nasprotju s pomenom ljudske pesmi. Tako zanika veselo sporočilo ljudske pesmi in izpostavi sodoben problem, da je tisto, kar otrok, ki je koledoval (*zeleni Jurij, pomladno dete*), dobi od ljudi, tudi kot odrasel tem ljudem povrne. Ker pa so ta darila: »kamenjanje«, sovraštvo, zloba, skratka vse slabo, se odrasel Sivi Jurij povrne kot zli lik, ki se »zahvaljuje za darove ob jurjevanju«. Makarovičeva ta večni krogotok daj-dama še enkrat, skoraj avto-citatno tematizira v pesmi Kresna (v: Svetlana Makarovič, France Mihelič 1987, brez označenih strani), kjer »*lepi Jurij*« pripravlja kres, venec in meč, da bo povrnil, kar je v »dolini« dobil v otroštvu: »*Lepi Jurij kres nalaga ...*«, »... *vse povrne lepi Jurij / za en las si glavo vzame ...*« Makarovičeva kot ljudsko odnosnico vnaša v svoj tekst aluzijo na lik iz ljudske pesmi: lepega Jurija, s stilizacijo oziroma imitacijo kresne pesmi pa še bolj poudari dvojnost lika, ki je v ljudski pesmi pozitiven, pri njej pa popolnoma negativno transformiran. Makarovičeva z obema stilizacijama razvija polemični dvogovor z ljudsko pesmijo, zanika njeno miselno jedro, ga spremeni, zasuka pričakovano dogajanje v svoje nasprotje. Novo besedilo predlogo tematizira, razgalja njen kod (obredna pesem, kolednica: žrtvovanje Jurija) in negira njen ideološki vidik. Iz ljudskega izročila vemo, da je v ljudskem verovanju tisti, ki je odklonil obdarovanje zelenega Jurija, dobil povrnjeno: saj pravi Kuret: »Če bi se pa primerilo, da je gospodinja stiskaška in jim ničesar ne da, jurjaši hišo sramotijo in ji zažele kaj prav hudega – naj vse pokrepa in naj drugo leto, ko bodo spet prišli, tega rodu pri hiši sploh ne bo več.« (Kuret 1965: 272.) Torej je ljudska pesem skupaj s poznavanjem šeg in verovanj stopila v avtoričin pesniški svet, ki pa ga je nato svojemu filozofskemu svetu prilagodila in ga »popravila«. Če avtorica ne bi poznala šeg in vloge ljudske pesmi pri koledovanju, bi prav gotovo pesem zastavila drugače, ker pa jih pozna, je tako v pesmi Zeleni Jurij kot v Kresni zeleni Jurij fantič, ki je v otroštvu ob koledovanju dobil namesto jajc, vina idr. – lepih besed, ljubezni – gnila jajca ali pokvarjene jedi – kletvice in zasmehovanje, v odrasli dobi pa prijaha kot vitez Zeleni (Sivi) Jurij, ki se bojuje z zmajem zoper krivice in se maščuje vsem, ki so ga prizadeli.

Obe pesmi Makarovičeve sta močno referencialni, komunikativni, strukturni, selektivni, torej zadoščata vsem kriterijem, ki neko besedilo uvrščajo v »trdo jedro medbesedilnosti«.

Marko Kravos se s pesmijo *Legenda* (Trikotno jadro 1972, str. 83–84) tudi všiva v mrežo medbesedilnih povezav o Juriju – tudi on tematizira legendarno pripovedno pesem o dekletu, rešenem pred zmajem. Začetek pesmi je kot lirski pesem v prvem delu: »*Deklica sinja rože nabira, / rože nabira, veselo prepeva.*« Drugi del pa zagalopira: »*Hej, hej, hej, / sveti Jurij na belem konju, / njegov meč ima tisoč ostrin, / zmaj samo sedem glav ...*« in prinaša ironično, a tudi malo tragično ubeseditvev ljudske teme. Dekle je rešeno, toda ko z Jurijem zaideta v gozdu, dekletu ni več devica. Ironični obrat svetniške legende riše novo interpretacijo. Pesem je na robu medbesedilnosti, saj se z ljudsko stika predvsem motivno-tematsko.

Še bolj v svetu reči in potrošništva se znajde Jurij v pesmi Iztoka Geistra - *Plamna Zeleni Jurij* (Pesmi 1972, str. 14–17), ki se znajde v krogu kupovanja in prodaje, kot popolnoma absurdni lik: »*če osorej jaha Jurij ... so ceste čedne / obrt cvete / vulgarna leže pesem ...*« Plamen se z uporabo lika iz ljudskega pesništva kot odnosnice bolj igra z besedami, saj v svetu predmetov ni več pomemben pomen. Ljudska pesem je v tem primeru sredstvo eksperimentiranja in igre besed, kar je tudi značilna strukturalna lastnost besedil z referenca-mi. Medbesedilno je to besedilo na meji roba in jedra.

Tauferjeva besedila (v *Podatkih* 1972 in še v *Sonetjih* 1979) so Jurija priklicala v ciklu *Obrazci in rešitve* (65): 3. »*crkovina bo šla v jamo / zeleni jurij iz zgodnjega baroka / zmaj joka / 4. zbrano / na strehe poka / pika poka*« Jurij se prikaže v jutru. Jutro je tisto, ki ga prikazuje junak, nesmiselne povezave dobivajo nove smisle, igra besed odnaša ljudske odnosnice v nova pomenska razmerja, ki so včasih znana samo pesniku. V pesmih 250271 (*Podatki* 1972) in *strm konj* (*Tercine za obtočeno trobento* 1985, str. 22) lik svetega Jurija potisne avtor v absurdni svet nenehnega boja za eksistenco, ki naj bi imela vsaj nekaj smisla. Aluzivna odnosnica *sveti Jurij* dobi v prvi pesmi popolnoma nesmiselne pridevni-ke, ki mu prvotni pomen spremenijo: »*razoglav sveti jurij kri ščije.*« To pomeni, da tuja prvina v novem pomenskem okolju prinese svoj pomen, asociacijo na prvotno vsebinsko okolje, vendar ob novih pesniških elementih Tauferjeve pesmi iz enega semantičnega polja prestopi v drugega. Gre za desakralizacijo in ironizacijo subjekta ljudske pesmi, ki označuje ta svet kot gluh za junake in svetnike. Podobno je v drugi pesmi, vendar v njej Jurij priklicuje ljudsko pripovedno pesem *Dekle*, rešeno pred zmajem, kar kažejo kazalke: »*vitez jurij zmaj / strm konj / devica ob strani ...*« Te kažejo na hrepenenje po pozitivnem liku in upanje, da bo v nesmisel bivanja vendarle prišel tudi podoben junak, kot je Jurij: »*sveti jurij zmeraj / pride naokrog ...*« V pesmi 230771 (*Podatki* 1972 in *Sonetje* 1979) se Jurij ponovno pojavi, in sicer v zadnji kitici: »*ne naprezaj oči na slikaj velo / cvetje prah vzdiguje jurij kobile / ne ustavi ne razjaši je veselo*«, kjer sama pesem zveni kot sintagma mokrocveteče rožce poezije (Prešeren): »*pokrov zapre čarovnije / redile / so klas ne more več nazaj veselo.*« Jurij je tukaj kot junak, ki jaše v pomene in protipomene. Dekonstrukcija jezika, asociativna veriga besed in raztrganje ljudskih podob v nove sisteme besedne igre so bistvo Tauferjeve navezave na sv. ali zelenega Jurija in njegova besedila sodijo v jedro medbesedilnosti.

ŠIBKI MEDBESEDILNI NIZI

1. Medbesedilni Pegam in Lambergar



Fotografija pevke balade Pegam in Lambergar Katarine Zupančič, Živčkove Katre iz Vinj pri Dolu, Gorenjska. Posneto 18. 1. 1914. Posnel Ivan Franke. Iz arhiva Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU.

Shema niza:

Predloga/prototekst: ljudska pesem Pegam in Lambergar (SLP I/1) ⇒ (pologa/meta-tekst 1: France Cegnar - Pegam in Lambergar 1860) ⇒ metatekst 2: Iztok Geister - Pegam in Lambergar (1968) ⇒ metatekst 3: Veno Taufer (a in b): Pegam in Lambergar (1975) ⇒ (metatekst 4: Franček Rudolf - Pegam in Lambergar 1976) ⇒ metatekst 5: Damjan Jenstrle - ne jokaj za mano (1982).

»Pesem o boju domačega junaka Lambergarja s tujim izzivačem Pegamom je ne samo prva objavljena slovenska pripovedna pesem, ampak tudi ena naših najbolj znanih posvetnih narodnih pesmi. O njej so poročali zgodovinski viri, še preden je bila zapisana (Valvasor 1689, Schönleben 1674).« (Kumer 1959: 225 in SLP I: 14–15.) Vsebinsko jedro te ljudske pesmi¹³⁹ (Š 13–17 in SLP I/1/5 in Matičetov 1993: 16) je dvoboj med vitezom in velikanom nadčloveške moči. To jedro se je naselilo v »pesnitvi« Pegam in Lambergar Franceta Cegnarja (Pesmi, Celovec 1860),¹⁴⁰ ki pa je motiv boja razširil, se naslonil še na mednarodni motiv Davida in Goljata ter je medbesedilno navezan na ljudsko predlogo z določenimi odnosnicami: »*Sedem belih let si počival / si pšenico rumenico zobal ...*«, ki se zelo podobno, kot to počne Valjavec v svojih umetnih pesmi, le rahlo oddaljuje od izvirnika. To delo sodi na obrobje medbesedilnosti, ker imitira ljudsko pesem. Je pravzaprav prepesnitev oziroma predelava ljudske pesmi.¹⁴¹ Iz 19. stoletja moramo preskočiti kar v sodobno slovensko poezijo, kjer se Iztok Geister - Plamen znova pogovarja z ljudsko pesmijo (Pegam in Lambergar 1968, brez strani in Pesmi 1975, odlomek, str. 55) in ustvarja nove razsežnosti v stapljanju starega z novim. Plamen je predstavnik reizma v sodobni slovenski poeziji, njegovo delo nam odkriva popolno popredmetenje tako stvari kot živih bitij, saj v njegovih pesmih ni razlike med srno in steklenico piva in Lambergar je le ubog pijanec, ki ga Pegam podpira. Geister po Inkretu »uveljavlja raz-pomenjenje teksta kot programa«. (Inkret 1968: 601.) Zgodba o junaku v tej pesmi je popolnoma preoblikovana. Z že znano iz ljudskega pesništva je povezana tako, da primerja čas ljudske pesmi, ko je bilo vrednote preprosteje uzreti in se zanje bojevati, z »vrednotami« sodobnega časa, ki po pesnikovem mnenju razčlovečuje in izpraznjuje. Z aluzijami na ljudsko pesem: kazalke so imena likov (Pegam, Lambergar), npr. v verzih: »*Lambergar je brez glave // Lambergar udari Pegama / Pegam pade /in pobere kapo ... takrat Lambergar / osedla sedlo ...*«, Geister povezuje že znano z novimi pomeni. Pesem, v kateri je navedeno: »*Pegam zapre knjigo / Lambergar jo odpre // Substitutu pripade dediščina ...*«, lahko besedilo beremo kot popolno medsebojno izključevanje smislov besed, lahko pa jih povežemo v neki smisel: namreč Pegam je izgubil svoje mesto v zgodbi, zato je knjigo zaprl, Lambergar, ki pa ga je premagal, zato zgodbo knjige nadaljuje. Ker pa je sodobni svet pozabil na prave junake in so v njem namesto njih samo »nadomestki«, tem pripada tudi dediščina: ljudska, kulturna? idr. Taka je lahko »smiselna interpretacija«, čeprav reistično pisanje smisla ne podpira. V pesem je vložena še asociacija na ljudsko Marko skače (Š 54438–5458) s preoblikovanim citatom: »*Pijte mojga brata konja ...*«. S temi elementi se ironično dotika ljudske pesmi. Odnosnic je v pesmi veliko. Vsaka je prepoznavna, tako da lahko to pesem uvrstimo v bližino jedra medbesedilnosti. Pesnik je v njej izkoristil ljudske odnosnice predvsem za eksperimentiranje z besedami in pomeni. (Glej še peto poglavje.)

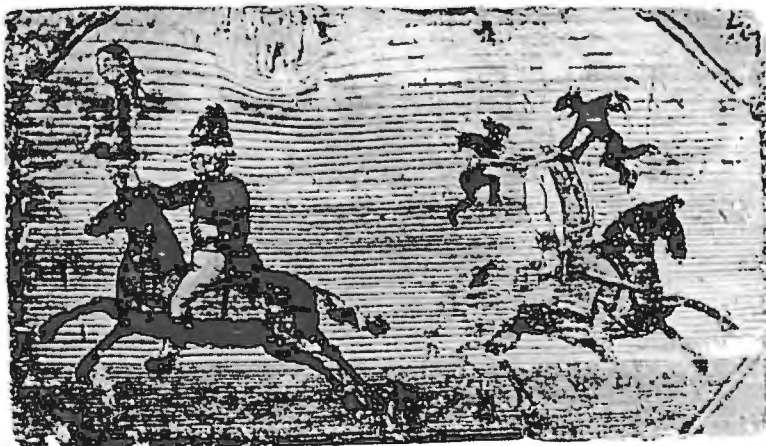
¹³⁹ Prim. Milko Matičetov, Pegam in Lambergar v tretje, Delo 1993, Književni listi 57 (11. 3.), str. 16.

¹⁴⁰ Leta 1891 je Franc Detela objavil povest z naslovom Pegam in Lambergar, ki je popolnoma avtorska stvaritev, vendar temelji na ljudski pesmi z istim naslovom; to pesem Detela v začetku povesti v celoti navaja, kar kaže na to, da je bila njegova miselna in idejna predloga. Obenem pa avtor navaja še celo vrsto zgodovinskih virov, ki naj bi osvetlili zgodovinsko obzorje, v katerem se povest dogaja. Glej Fran Detela, Pegam in Lambergar, DZS 2001, in Fran Detela Zbrano delo, II., Celje 1963.

¹⁴¹ Omeniti je treba Levstikovega Martina Krpana (1858), ki je motivno-tematsko naslonjen na ljudsko pesem, je pa prozno delo, zato ga na tem mestu ne moremo obravnavati, čeprav je gotovo bolj medbesedilno kot Cegnarjeva pesem. Glej drugo poglavje.

Sedanost je razumljiva samo s pomočjo preteklosti in razumemo jo lahko šele takrat, ko s pomočjo preteklih vsebin (tudi vsebin ljudske pesmi) razvozlamo skrivnosti lastnega sveta. Tako vidimo v teh medbesedilnih nizih tudi ljudsko pesem: kot umetniško delo, ki je pelo zgodbe o življenju. Včasih so nam te vsebine tako zelo oddaljene, da se zdi, kot da potujemo v davnino, v resnici pa se vračamo »domov«. (Eagleton 1987: 86–87.) Morda so prav to spoznali tudi sodobni pesniki.

To spoznanje o iskanju trdnih temeljev in izhodišč je v Tauferjevem Pegamu in Lambergarju (Pesmarica rabljenih besed 1975, str. 29–30) opazno v avtorjevem iskanju »vmesdomnosti« v poeziji. Najde jo v raznih motivnih drobcih iz ljudske pesmi, ki ozemljijo njegovo lastno misel in osvežijo njegov pesniški postopek. Odnosnica iz ljudske pesmi, ki jo vidimo v prvi od dveh pesmi, je samo naslov – aluzija, ki skupaj z verzom: »... *pijače in jedače da obstane ročaj je hladen ...*« samo namiguje na ljudsko pesem in jo s tem zelo medlo priključuje ter je zato na obrobju medbesedilja. Drugače pa je z drugo »varianto«, ki že z ritmom in preoblikovanimi odnosnicami priključuje osrednji del ljudske pesmi: boj med junakoma. Četudi v pesmih ni empiričnih in tudi ne preoblikovanih citatov, pa ritem in močna zvočnost besed priključeta pred oči tisti del zgodbe ljudske pesmi, kjer se Pegam in Lambergar bojujeta na življenje in smrt: »*oko oko ošine / blisk ostrine / gib bliskne / bliskovita misel // na desno zaokroži / perut meča / na levo vzboči / kri se rdeča // na sredi glava ...*«. Ljudski verz je tako razstavljen na posamezne besede in nato z novim montažnim načinom sestavljen v nov ritem, ki predstavlja novo varianto v medbesedilnem nizu.



Panjska končnica Pegam in Lambergar. Iz knjige: Gorazd Makarovič in Bojana Rogelj Škafar. Poslikane panjske končnice. Ljubljana: Knjižnica Slovenskega etnografskega muzeja, 2000: 265/513.

Pogojno lahko v niz uvrstimo tudi igro Frančka Rudolfa Pegam in Lambergar (1976), ki je po mnenju Tarasa Kermaunerja v tistem času sodila med najradikalnejše slovenske drame. Nedvomno je tekst zelo medbesedilen, med ljudskim in umetnim kodom vzpostavlja nenehne povezave, ironične zasuke in celo posmehljive poante. Že v uvodu k drami Rudolf pravi: »Pesem o Pegamu in Lambergarju je tako dobra, lepa in pomembna, da se o

njej učimo v osemletki. Vse življenje čakamo, da bo prišel veliki Pegam in nas začel pobijati drugega za drugim, cesar bo napisal list po nas, prišli bomo in v dvoboju pred Ljubljansko banko odločili boj s Pegamom.« (Rudolf 1976: 7.) Dramo je avtor postavil v sodobnost in jo izoblikoval kot sodobno parodijo. Na 17. strani lahko preberemo ljudsko pesem Pegam in Lambergar, ki jo citira v celoti in jo »izvajajo vsi nastopajoči«. Kermauner v spremni besedi pravi: »A že za začetek naj rečem: dramatik bi si, če bi hotel, lahko izmislil povsem novo snov, ki z narodno pesmijo ne bi imela nobene zveze ali pa le daljno, komaj opazno. Pa tega ni storil. Hotel je opozoriti na zvezo: na istost in razliko. Hotel je de-kompozicijo, de-strukcijo slovenske narodne pesmi ...« (Kermauner 1976: 50.) Rudolf demitizira pripovedno pesem, njeno strukturo razbija v tistem, kar je najznačilnejše za ljudsko pesem, razbija zgodbeno strukturo in iz nje izrinja junaka kot subjekt. Rudolfove drame brez ljudske pesmi ni mogoče razumeti, saj se z njo kar v celoti in v posameznih odnosnicah povezuje, iz nje izhaja, se po njej zgleduje, a jo že naslednji trenutek transformira. Drama pesem najprej tematizira, nato ji odvzame vse njene bistvene pomene in ji natakne nove, nato pa še te ironizira. S tem načinom hoče dramatik pokazati, da se ne moremo vrniti v čas ljudske pesmi, čeprav bi hoteli obnoviti njen mit. Tista struktura sveta, ki je nakazovala boj med dobrim in zlim, je v sodobnosti nezmožna ponovitve, čeprav prav s ponovno vzpostavitvijo medbesedilne povezave med ljudskim in sodobnim avtor priklicuje tisto, kar trdi, da se ne da priklicati. Zakaj to dramo sploh uvrščamo v ta niz? Zato, ker je večinoma pisana v verzih in se medbesedilno in parodično (Kermauner) dotika Strniševih dram Samorog in Ljudožerci. Odnosnice so citati, empirični citati, transformirani citati, aluzije, v dramo je vključena celo lutka Pevca, ki naj bi bila »prisposoba slovenskega ljudskega pesnika«, neke vrste trubadurja, ki poje o stari ljudski pripovedni pesmi o Pegamu in Lambergarju. Citirana je varianta prvega tipa št. 5 iz Slovenskih ljudskih pesmi SLP I, iz Vinja pri Dolu, Gorenjska, zapisal jo je Franc Kramar leta 1910. Avtor nato v posameznih segmentih vnaša v dramo verze ljudske pesmi kot citate in jih poseje po besedilu, kadar hoče poudariti kakšno svojo novo misel ali obrat od prejšnjega, npr. na str. 22: »*Lambergar: (se prikloni) Dober dan, Hepi bertsdej tu ju! Pegamov glas: Hola, hola cesar moj, / imaš junaka pod seboj, / ki bi skusil se z menoj?*« V vlogi cesarja je Maharadža. Izrazit pomenski zasuk je v naslednjem delu drame: »*Lambergar: Ne bom se boril. I love peace. All the people thought the world! Love! Samo eno življenje ima.*«

Mati, ki v ljudski pesmi svetuje Lambergarju, kako naj ravna v boju s Pegamom, je v drami »*Mati lutka (skrbna in poduhovljena lutka, mati je vsa taka kot so matere iz Cankarja)*

Pegam dva hudiča ima, / ti se drži srednjega, / ob strani pusti krajna dva. Lambergar: Zakaj, Mama? Mati lutka: Če hudiča udaril boš, / te bo našel Pegam, kruti mož, našel te njegov bo nož / kdor pa Pegama umori, hudiče napodi.« Str. 35. To pa je transformirani citat ljudske pesmi, saj ko je nasvet že dan, se ta izkaže za jalovega. V vsakem primeru zlo ostane, saj sta stranska hudiča še vedno prisotna. Parodija izkorišča resen in plemenit pomen ljudske pesmi, da udari s cinizmom resničnega sveta. Ko trčita mit in resničnost, se vse premeša. Ljudska pesem v svoji čisti in jasni podobi uokviri zmedo sodobnega sveta.¹⁴² Drama je močno medbesedilna.

¹⁴² V zaključku drame avtor pojasnjuje, kako je drama doživela odrsko uprizoritev, in med drugim navaja, da je ljudsko pesem Pegam in Lambergar na novo uglasbil Tomaž Pengov, pela pa jo je Bogdana Herman. Avtor je torej povezal ljudsko in umetno poleg literarizacije še z vključevanjem petja ljudske

Zadnji v tem nizu pa je Damjan Jenstrle s pesmijo ne jokaj za mano (Pesniški almanah mladih 1982, str. 39). V pesmi po načelu *pars pro toto* priklicuje določeno besedilo ali skupino besedil, v tem primeru Pegama in Lambergarja: »*kadar pegamovo družbo spoznam / kadar lambergova zdravila najdem ...*«, ker želi povedati, da je življenje večno potovanje po preteklosti in sedanjosti, da je treba iskati vrednote v vseh časih in se šele takrat vrniti, ko izkusiš življenje. S pesmijo, ki ima v svoji besedni strukturi vloženi ljudski odnosnici, se vpisuje v ta medbesedilni niz in ga končuje.

Ponovna vzpostavitev pomena nekega umetniškega dela (kar ljudska pesem tudi je) v drugačnem prostoru kulture, kot ga je to delo poznalo v svojem prvotnem prostoru, vzpostavi najrazličnejše nove semantične prostore, ki nastanejo zaradi recepcije in novih realizacij že ustvarjenega. Ljudska pesem, ki je prvotno posredovana v ustnem izročilu (je péto dejstvo), se zapisana na papir začne tudi drugače prenašati, npr. zbirke ljudskih pesmi – SLP, SNP, SŽ, v sodobnem času zgoščenke z ljudskimi pesmimi. Domnevamo pa lahko, da je sodobni ustvarjalec, ki sodeluje v medbesedilnem nizu z ljudsko pesmijo kot predlogo, pesem, ki jo kot odnosnico vključuje v svoje pesniško delo, tudi kdaj že slišal v njeni živi izvedbi.

2. Medbesedilnost v nizu Riba Faronika

Naslednje besedilo, ki se zapisuje v paradigmo literarne tradicije in ki prek svoje vsebine in načina izražanja vzpostavlja medbesedilno razmerje (Grivel 1982: 237–249) z umetnimi pesmimi, je ljudska pesem Riba Faronika.



Riba Faronika, relief (Čedad, 8. stoletje). Iz knjige: Ivan Grafenauer. *Kratka zgodovina starejšega slovenskega slovstva*. Celje: Mohorjeva družba, 1973: 33.

pesmi v dramski uprizoritvi. Uglasbitev Pengova pa je t. i. poustvarjanje ljudskega na nov način, vendar z upoštevanjem ljudske melodije, ki je prav tako na neki način citatno vnesena v sodobno uglasbitev, saj je Pengov poslušal kitico ljudske pesmi iz zvočnega terenskega posnetka.

Shema niza:

Predloga/prototekst: ljudska pesem Riba Faronika nosi svet (SLP I/20) ⇒ pologa/metatekst 1: Gregor Strniša – Samorog (1967) ⇒ metatekst 2: Veni Taufer – Riba Faronika (a in b) (1975) ⇒ metatekst 3: Milan Vincetič – Riba Faronika (1989) ⇒ metatekst 4: Jože Snoj – svéto (1989).

Bajeslovna pesem prinaša starodavno verovanje ljudi, da svet stoji na ribi Faroniki, in bojazen, da bo ves pogubljen, ko se bo obrnila na hrbet.¹⁴³ To spoznanje o kozmičnem stvarstvu, kjer ima vsaka stvar svoj prostor in pomen in kjer so vse stvari lepe v svoji prividnosti in relativnosti, poudari Strniša v dramskem delu Samorog¹⁴⁴ (1967), kjer citira ljudsko pesem. Funkcija citata je, da napove temo besedila oziroma to temo z že znanim komentira, nakazuje pomenski kontrast ali analogijo med že povedanim in novim. Avtor s citatom bralcu nakaže, kako naj to besedilo bere oziroma v kakšno pomensko okolje naj vstopi, da si bo razjasnil nov pomen besedila, seveda če bralec staro besedilo prepozna. (Juvan 2000: 29.) Strniša je izpostavil novo dimenzijo že znanega v ljudski pesmi, in sicer relativnost sveta, ki je privid, vendar je lep, zato naj se ne bi zgodilo to, da bi se riba Faronika obrnila na hrbet. Strnišev vnos ljudskega v njegovo lastno besedilo odpira dve dimenziji: 1. njegovo lastno kozmogonijo sveta in 2. ljudsko bajeslovno verovanje, oboje skupaj pa združeno razkriva povezavo med idejami sedanjosti in elementi človeške vpetosti v veselje, ki ga razkriva ljudska pesem. (Več glej v sedmem poglavju.)

Nemški filozof Hans-Georg Gadamer (1981) osvetljuje književna dela v luči tradicije in meni, da pri prehodu iz enega zgodovinskega in kulturnega konteksta v drugega lahko črpamo iz njega nove pomene, morda tudi take, kakršne pisec ali njegovi predhodniki nikoli ne bi pričakovali. Tak način medbesedilnega povezovanja z ljudsko pesmijo vidimo tudi pri Tauferju, ki uporablja »staro besedilo«, da bi mu natikal nov pomen oziroma iz ljudske pesmi izluščil tisto, kar bi njegovo lastno misel še potrdilo. To doseže z empiričnimi citati, aluzijami, uporabo naslovov ljudske pesmi kot kazalk in prenosom enega pomena skozi drugačno strukturo zavesti v nov čas, kjer se mu pomen spremeni, bistveno sporočilo predloge pa ostane. (Riba Faronika nosi svet 1 in 2, Pesmarica rabljenih besed, 1975, str. 18–20.) V prvi pesmi na način ljudskih zagovorov razširi motiv bajeslovnega lika, ki vpliva na vse dogajanje v svetu, in uporabi kontrastne paralelizme. (Dolgan 1976: 66.) Gre za eksperimentiranje, igro s pomeni in ritmi na način ljudskega. Verze iz ljudske pesmi razdira, jih spoji z novim hitrim ritmom in razbije tekočo pripoved: »za sabo priplava / za sabo odplava ... iz pene v ženo / iz žene v peno ... zavolj otrok porojenih / zavolj otrok pojedenih ... riba faronika plava ...« Taufer z različnih zornih kotov nekega motiva ustvarja pesniški tekst

¹⁴³ Riba Faronika naj bi po mnenju Monike Krojepe izšla iz kozmogonskih mitov, v katerih simbolizira voda prvobitno materijo, iz katere naj bi nastal svet, ta svet pa naj bi (to je univerzalen mit) v pripovedkah in mitih sveta nosila neka potapljaška žival, pri nas riba; njeno ime je morda izšlo iz verovanja, da so se faraonovi vojsčaki, ko jih je požrlo Rdeče morje, spremenili v ribe, ki vsake toliko prevzamejo človeško podobo. (Glej Krojepe 2002: 66.) Prav zaradi t. i. počlovečenja in zaradi tega, ker ne obstaja več takih bitij, temveč eno samo, pišemo Faronika z veliko začetnico, čeprav je pravopisno napačno. Folkloristi vemo, da ljudski pevci taka bitja personificirajo.

¹⁴⁴ Še prej, leta 1942, je Strnišev oče Gustav napisal pravljico Riba Feronika, ki jo je Gregor Strniša tudi ilustriral. Kontaminacija ljudske pesmi in očetove pravljice ga je morda navdihnila, da je kozmično sporočilo vesoljnega potopa vključil v dramo.

na podlagi ljudske pesmi. V drugi pesmi navidezno ohranja strukturo ljudske pesmi, vendar doda ironične poudarke in z groteskno dimenzijo: »oglodana do repa / riba faronika«, ki resnost teme malo omili: »zavolj sivih globočin / zavolj velikih in majhnih rib« (ribe smo ljudje), prenese zgodbo iz preteklosti v sedanjost. Avtor sicer vključuje citate iz ljudske pesmi kot neke vrste montažo, vendar jih transformira, melodijo pa razbije v neke vrste recitativ.

Milan Vincetič s pesmijo Faronika (Literatura 4, 1989: 11–14) skupaj s Strnišo odkriva mitološko razsežnost bajeslovne ljudske balade. Na zanj značilni sedemdelni način pesnjenja upesnjuje zgodbo o ribi Faroniki, ki bo, ko se bo obrnila, povzročila, da bo svet potopljen in izgubljen. Vincetič Faroniko opiše kot bitje dveh svetov, dvojno bajno bitje, ki je pol človek, pol riba; dvojnost pomenov je vidna v vsaki kitici. Z ljudsko pesmijo je njegova pesem Faronika medbesedilno povezana s stilnim sistemom ljudskega, z uporabo štirikrstničnice in asonančnosti, prav tako je možen trohejski ritem, značilen za ljudske pesmi, vsebinsko pa je pesem povezana z naslovom kot kazalko in z opisom ribe Faronike ter z zadnjo kitico, ki korespondira z zgodbo o nastanku sveta na ribi. Riba Faronika ima moč, da svet uniči ali ne, prav po biblijsko: VII: »Jaz sem zaplodila svet / jaz ga bom preklela / jaz sem beseda vseh besed / ki je meso postala. // Se mrtvim bo povrnil vid / žive pa odžejam / da slednjič se zategne nit / čez ribjo kost zadeta.« Faronika je obenem plodna in jalova, tako kot svet. Stalna dvojnost pomena skozi vse verze je Vincetičev razpoznavni način pesnjenja, viden v Galijotu in Jelengarju. Z ljudsko pesmijo korespondira na nivoju motivnega sistema ljudskega, ki v prenosu v drugačno pesniško strukturo potegne s seboj prerokbo pesmi, a jo hkrati tudi individualizira. Transformacija predloge v čisto nov svež pesniški izdelek pa omogoča bralcu, da z recepcijo novega hkrati priklicuje staro besedilo. Kontaminacija ljudskega in umetnega je medbesedilno zelo izrazita.

Kok. 15-/SLP I/20/2

Jože Snój: svéto

Kokošarjeva zbirka narodnih pesmi

Napev ...pel: Murnovec Jani.	
Tekst ...ditto	Štekelfj: Nar. pesmi št. 493
Druge opazke	

Št. 15

napevov.



Ri - ba po morju pla - va, ri - ba Fa - ro - ni - ka
 Ó - ča - kaj, ó - kaj, ri - ba ó.

1. Riba po morju plava,
riba Faronika.
2. Jezus za njo priplava
po morja globočin.
3. »O le čakaj, čakaj, riba,
riba Faronika.

riba po morju plava
riba Faronika
 na zemlji pokopava
 brata
 Antigona

4. Te bomo kaj prašali,
kak se po svet godi.«
»Če bom jest z mojim repom zvila,
ves svet potopljen bo.
5. Če se bom jest na moj hrbt zvrnila,
ves svet pogubljen bo.«
7. »O nikari, nikari, riba,
riba Faronika.
11. Zavolj nedolžnih otročičev,
zavolj porodnih žen.«
- na hrbtu nosi zemljo
riba Faronika**
ne sprejme bratov
zemlja
sprejme Antigono
- obrne se na hrbet
riba Faronika**
za-
sveti ribji trebuh
se v siju Svetega
- spregovorijo slepi
mutci spregledajo
plameni
v morju groze
sežgó Antigono

Popolnoma drugače pa je s pesmijo svéto Jožeta Snoja (Literatura 1989, str. 8-9), v tej reviji je pesem posvetil Spomenki Hribar. (Objavljena je tudi v zbirki Čudenja in zrenja, 1990.) Pesem tematizira motiv iz ljudske pesmi, tako da ga nadgradi z aktualno družbeno in politično situacijo v slovenski zgodovini: zavedanje novega časa, ko se »obrne na hrbet / riba Faronika«. Po letu 1988 so se temelji slovenske družbe zamajali, kot da bi se obrnila na hrbet Faronika in povzročila vihar, saj se je začelo obdobje, ko slovenska Antigona lahko pokoplje Polinejka ... Pesnik morda s temi verzi namiguje na »spravo«: »na zemlji pokopava / brata / Antigona ...« Citat: »riba po morju plava, / riba Faronika« pa priključuje pomensko okolje ljudske pesmi in vzpostavlja medbesedilno vez s tradicijo prek pomena, ki ga nosi ljudska pesem. Snój obrat ribe Faronike pojmuje kot konec nekega težkega obdobja za Slovence, saj »spregovorijo slepi / mutci spregledajo«, čeprav čas še ni svet, saj Antigono sežgo, toda plamen je živ. To pesem Snój pomensko preoblikuje, vendar stari motiv znova oživi in ga približa novi slovenski stvarnosti. Ozadje predloge je potegnjeno v nov pomen-ski okvir. Dva pomena trčita, se zlepi in skupaj še močneje delujeta na bralca. Ta pesem prehaja v jedro medbesedilnosti, saj zaradi svoje močne referencialnosti in dialoški vzpostavlja odnos do tradicije. Prvine, ki so v Snojevi pesmi, brez težav prepoznamo in si priključimo v spomin ljudsko pesem. Ljudska pesem s svojimi motivi pa vzpostavlja nova razmerja med pomeni. Melodija ljudske pesmi, kot jo je zapisal Kokošar, je zelo preprosta dvodelna melodija s trohejskim ritmom, ki bi, prenesena v Snojevo pesem, omogočila petje s skoraj enakim ritmom kot v ljudski pesmi, le da je podoba umetne pesmi petvrstičnica, ki v tretjem verzu nekako zaseka z ritmom v samo spevnost pesmi. Če pa pesem zapojemo kot štirivrstičnico in zanemarimo tretji verz kot samostojni verz, lahko tudi Snojevo pesem zapojemo na ljudsko melodijo. To pa kaže na to, da je pesnik v svoje delo vključil tudi posebno muzikalnost, ki je odprla še eno dimenzijo ljudske pesmi v novem pesniškem delu. Torej se že v tej pesmi pojavi t. i. intermedialnost, vendar se zdi, da ta ni zavestna oziroma da se je Snój ljudske pesmi zavestno dotaknil le v vsebinskem smislu, nezavedno

pa je v svojo pesem prenesel muzikalne elemente, kar smo odkrili šele ob folkloristični analizi obeh pesmi. S tem besedilom se Snoj kot zadnji vpisuje¹⁴⁵ v ta medbesedilni niz in z njim prikazuje tudi svoje medbesedilne postopke.

3. Medbesedilno-muzikalni elementi v Godcu pred peklom

Medbesedilni niz, kjer postavljamo tezo, da so vanj vključene tudi glasbene sestavine ljudske pesmi, je Godec pred peklom. Glavni tekst in niz njegovih variant (prototekst/arhetekst, tekst in melodije, mit in glasba) je neke vrste multimedialna oblika, in ta je sinkretična celota: ljudska pesem Godec pred peklom (Š 65 in SLP I/48: 3) in njene variante.¹⁴⁶ Ta predloga tematizira Orfejev motiv, motiv godca, ki s pomočjo glasbe rešuje svoje iz pekla. To je osnovni motiv, ki pa se sedemkrat realizira v medbesedilnem nizu tekstov sodobne slovenske poezije.



Shema niza:

Predloga/prototekst: ljudska pesem Godec pred peklom (SLP I/49) 26 ⇒ metatekst 1: Gregor Strniša - Orfejeva pesem (1963) ⇒ metatekst 2: Svetlana Makarovič - Deveti mož (1974) ⇒ metatekst 3: Venó Taufer ⇒ Godec pred peklom (a-č) (1975).

Metatekst z naslovom Orfejeva pesem Gregorja Strniše (Odisej 1963, str. 24) preoblikuje ljudsko pesem v celoti, saj prenese Orfejev motiv v današnji čas. Orfej postane simbol za pesnika, ki poje o razsežnostih življenja: »*Pridi. Pótopi roko v strune / in les glasbila bo vzcvetel v temen zven. / Čez veliko noči bo težki ščit lune / vrnil šepetajoč odmev.*« Ta del opozarja na nadča-

Fotografija ljudske pevke Severine Longhino, p. d. Kuražina, ki je pela Godca pred peklom: Sveti Sintilawdič. Posneto na Bili, Rezija. 21. 6. 1963. Iz arhiva Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU.

¹⁴⁵ Juvan meni: »Vpis besedila v literarni, družbeni kontekst markira njegovo kulturno in ideološko umestitev in razpira njegove lastne medbesedilne organizacije.« (Glej Juvan 1990b: 37.)

¹⁴⁶ Glej raznolikost variante pesmi v SLP I/20.

sovnost glasbe in poezije, ki ne umreta, imata posebno moč, saj odmevata v večnosti. Ta metatekst je pologa 1, ki nosi v sebi tudi muzikalnost ljudskega. Ko se neka ljudska pesem naseli v novem tekstu sodobne poezije, prinese s sabo tudi muzikalne elemente, ki so vidni v zvočnosti besedila, ritmu in asonančnosti pesmi. Strniševa pesem je na ljudsko samo aluzivno navezana, zato je na obrobju medbesedilnosti.

Drugače pa je s štirimi Tauferjevimi pesmimi Godec pred peklom (Pesmarica rabljenih besed 1975, str. 5–9), ki prav tako predstavljajo pologo 1, ker nosijo v sebi muzikalne elemente in preoblikujejo ljudski tekst, imajo pa tudi elemente metateksta 2, ker eksplicitno vsebujejo odnosnice ter več prvin iz predloge, ki štrlijo iz novega pomenskega okolja. Tauferjevo izrazito zgoščevanje pomenov (opuščanje vse interpunkcije) pospešuje tudi ritem njegovih pesmi. Če pogledamo Godca pred peklom, vidimo, da poleg naslova kot kazalke na ljudsko pesem ni veliko citatnih elementov (*deveti kralj, igra ...*), ki aludirajo na ljudsko pesem. Namesto nemega Orfeja je Taufer našel novega Godca pred peklom, ki ima po Tauferju sposobnost umetniškega ustvarjanja: »*duša da igra ...*«, in s tem poskuša potegniti izgubljene duše iz »pekla« življenja, ki ga mora živeti moderni človek. Če v ljudski pesmi godec rešuje ljudi iz pekla s pomočjo glasbe, pa je Taufer kot pevec utihnil in si je moral najprej najti drugačen jezik, posebno glasbo in ritem pesmi, ki bi prebudil ljudi in jih začel reševati iz pekla praznega življenja. Svojo besedo je navezal na ljudsko pesem. S štirikrat različno zapeto, izgovorjeno, zašepetano, zapiskano, zakričano pesmijo poskuša Taufer zdramiti svet s pomočjo ljudske pesmi. Njegova prva pesem Godec pred peklom je zasoplo spraševanje, od kod se bo oglasil tisti zvok, ki ga bodo vsi slišali, v drugi je godec *deveti kralj*, v tretji ustavlja hitri ritem, saj glasbo slišimo le takrat, ko pade kaplja na struno: »*onkraj morja kaplje / nobena struna ...*«, v četrti pesmi pa vzpostavlja večpomenskost besed in obliko valovanja besed skozi eno samo dolgo kitico: »*za dušo ... čez dušo / igra na eno na tri / na štiri in manj / in manj ...*«

Taufer na primer »kroži okoli nekega jedra v motivu« (Taufer 1975: 43) z različnimi postopki in iz različnih pesniških optik. Zdi se, da so njegove pesmi bolj podobne ljudskim



Panjska končnica Kralj David. Iz knjige: Gorazd Makarovič, Bojana Rogelj Škafar. Poslikane panjske končnice. Ljubljana: Knjižnica Slovenskega etnografskega muzeja, 2000: 201/448.

zaklinjanjem in priklicevanjem kot pa ljudskim baladam. Za njegov jezikovni izraz sta značilna kopičenje konzonantov, predvsem piskajočega š-ja, in zasopli govor, ki nadomešča spevno ljudsko melodijo in kjer se besede tako zaganjajo med seboj s pomeni, da ustvarjajo posebno zvočnost. Ob branju in poslušanju njegovih pesmi imamo res občutek, da pomen besed zveni. Muzikalnost ljudskega je v Tauferjevih pesmih torej v uporabi neke vrste »recitativa« ali recitativnega petja, ki ga najdemo tudi ponekod v ljudski pesmi. Tako pravi Valens Vodušek: »Pač pa smo našli drugod po Primorskem zanimive primere recitativnega petja v nekaterih legendah, za katere so zapisovalci že v začetku tega stoletja omenjali, da se ne pojó, temveč le govorijo. Značilno pa je, da smo v zadnjem desetletju zasledili le primere brez stroge metrične oblike verzov, ki dajejo po obliki besedila včasih bolj vtis ritmizirane proze, prepletene deloma že z asonancami in rimami.« (Vodušek 1969: 2–3 in 2003: 168.)

Predmeti imajo svoj zven, zvok, ton, vsi skupaj pa eno melodijo, pramelodijo. Tako nekatere Tauferjeve besede s svojim pomenom pravzaprav pojejo ali igrajo: »*igra / duša na štiri na tri / na eno in več / in več*« (implicitan je način petja ljudske pesmi: na eno, na tri: enoglasno, troglasno petje) in »... *noter v kost / piska skož in skož / naprej nazaj / deveti kralj*«. Deveti kralj je citirani lik iz ljudske pesmi, ki pri Tauferju piska na piščal, da bi rešil duše iz pekla. Tudi pesem 2 ima poudarjeno zvočnost ter ritem kot ljudski zagovori: »*kdo kreše kdo poka ... trden kot kost / zvodnik glásu ...*«. Ali kot pravi avtor sam: »... ko ne poje Orfej, marveč stvari, bitja in on bitje med bitji in stvarmi enak vsemu, enako različno pesem drugačnih bitij in stvari.« (Taufer 1975: 65.) Prvine, ki so v tekstu kot odnosnice iz ljudske pesmi, so: *deveti kralj, kdo poka (joka), deveta dežela, piska, duša, igra ...* Hansen-Löve je raziskoval intermedialne zvrsti – in njegov teoretski uvid lahko uporabimo ob analizi Godca pred peklom (glej tabelo), saj lahko vidimo, kako se zvočna podoba ljudske pesmi z melodijo vpihuje v novo besedilo, tako da poudarja njegovo zvočnost in ritem. Sama vsebina, ki govori o godcu in njegovem igranju (o pesniku in njegovem ustvarjanju), pa se še posebej pomensko veže na ljudsko pesem, obenem pa z modernimi jezikovnimi sredstvi ustvarja sodobno razpršeno in amelodično »muziko« pesmi – dekonstrukcija melodije. V tem delu vidimo po Lotmanu (1976) »estetiko nasprotovanja«, kjer ideal postane avtorska izvirnost, odklanjanje od pričakovanj, ki jih nakazuje naslov pesmi.

Še bolj pa je z ljudsko muzikalnostjo povezan metatekst Deveti mož Svetlane Makarovič, kot neke vrste stilizacija žanra in posnemanje sloga (Vojskin čas – Pesniški list 1974, str. 14), ki se tako vsebinsko kot formalno in muzikalno navezuje na predlogo. S prvo kitico, ki je preoblikovan citat verzov ljudske pesmi (SLP I 48/3): »*Po morju se vozi deveti mož, / deveti mož, žalostni mož, / kaj pa je tebi, deveti mož / da si tako hudo žalosten ...*«, Makarovičeva v obliki ter načinu izražanja imitira ljudsko pesem, vendar z ostrim pomenskim obratom podre njeno iluzijo. Mož je žalosten, ker je toliko sebičnih ljudi, ker ni srečal nikogar, ki bi »*žejnemu piti dal*«. Ta mož ne rešuje jokajočih otrok, le pasivno in žalostno opazuje kruti svet. V označevalno okolje pesmi Deveti mož se vcepijo »dvojna znamenja« (Riffaterre 1978: 81–104), takšna, ki obenem pripadajo njemu in tudi ljudski pesmi kot besedno-muzikalnemu diskurznemu kontekstu in so torej dvojno kodirana. (Lachmann 1983: 76–77.) Implicitno je v ta tekst prek ritma in zvočnosti besed vključena tudi melodična stran ljudske pesmi. V tem primeru pa je posoda ljudskega vsrkala popolnoma drugač-

no pomensko vsebino, zato lahko rečemo, da sta bila melodija in ritem ljudskega sredstvo za inverzni obrat, medbesedilnost in intermedialnost pa elementa, s katerima lahko pojasnimo, kako neka predloga interaktivno učinkuje na kasnejši tekst.

TABELA 4

Tekst III – <i>Gregor Strniša Orfejeva pesem</i> in <i>Veno Taufer – štiri pesmi Godec pred peklom</i> : vsi teksti, ki vsebujejo odnosnice (metateksti ali pologe 2) ter eno ali več prvin iz prvega teksta ali predloge.	
Tekst II:	<u>Ljudska pesem Godec pred peklom</u>
Vsi teksti, ki transformirajo celoto I. teksta (metateksti ali pologe 1 / izpeljave)	Glavni tekst + niz variant (prototekst / arhitekt) tekst + melodije (mit in glasba) predloga
- monomedialne oblike: literarne izpeljave brez melodije (vendar v notranji strukturi nosijo muzikalne sledove)	
Primer: <i>Svetlana Makarovič: Deveti mož</i> – ritem in verzna struktura podobna	Tekst I multimedialna oblika oziroma sinkretični organizem

(Povzeto po tabeli Hansen-Löveja ter preoblikovano.)

Kot poznamo v ljudski pesmi melodijo ali pa obrazce kot mnemotehnična sredstva za pomnjenje besedila, tako lahko rečemo, da se navedena sodobna besedila medbesedilno vežejo na tradicijo, kolektivni in kulturni spomin, saj je literarno ustvarjanje tako ali drugače vedno zavedno ali nezavedno povezano s preteklo literarno tradicijo. Juvan v knjigi *Intertekstualnost* navaja raziskave Renate Lachmann, ki potrjujejo naše prejšnje trditve. »Medbesedilno pritegovanje literature je po Lachmannovi mnemonični prostor, vpisan v samo besedilo (spomin teksta, spomin v tekstu). /.../ R. Lachmannova je opozorila, da nekateri teksti nastopajo bodisi kot akumulatorji bodisi kot generatorji smisla: literarna dela preteklosti so namreč izhodišča, ob katerih kulturna produkcija vedno znova redefinira svojo identiteto.« (Juvan 2000: 29.)

4. Galjot na galeji medbesedilnosti

Ljudska pripovedna pesem (Š 250) poje o galjotu,¹⁴⁷ ki so ga njegovi najbližji že pozabili in se zato odloči, da se ne vrne več in da bo na galeji umrl: »*Veselite se, ve ribice, / ker boste glodale moje kosti ...*« Galjoti so bili veslači na galejah, vojnih ladjah na pogon z vesli, ki so se uporabljale od 14. do 17. stoletja zlasti v sredozemskih državah. Veslači so bili kaznjenci

¹⁴⁷ Nedvomno je bila vsaj duhovna predloga romanu Draga Jančarja Galjot tudi ljudska pesem.

ali sužnji oz. vojni ujetniki, pa tudi vsakovrstni krivoverci, puntarji, ki so bili lahko celo dosmrtno prikovani k svojim klopem. V slovenski ljudski pesmi je bil galjot očitno odpuščen s služenja, vendar se je prostovoljno vrnil. Medbesedilni niz, ki ima za predlogo izvirno slovensko ljudsko balado, je skozi več besedil sodobne slovenske poezije razširil semantične prostore osnovne vsebine pesmi.

Schema niza:

Predloga/prototekst: ljudska pesem Galjot (Š 250) ⇒ metatekst 1: Gregor Strniša - Galjot (1965) ⇒ metatekst 2: Venó Taufer - Ladja (1972) ⇒ metatekst 3: Janez Menart - Galeja (1973) ⇒ metatekst 4: Marjan Pungartnik (a in b) - O galjotu in desetnici in Žalostinka za galjotom (1973) ⇒ metatekst 5: Venó Taufer - Galjot (a in b) (1975) ⇒ metatekst 6: Milan Vincetič - Galjot (1988).

Strnišev Galjot (Zvezde 1965, 56–61), ki v sodobnem pesništvu začinja ta niz, želi vzpostaviti dialog s preteklostjo, jo prevrednotiti in stopiti z njo v dvogovor. (Pavličič 1989: 34.) Da pa bi zgradil neki temelj za svoj novi tekst, Strniša uvede besedilo z empiričnim citatom iz ljudske pesmi kot motom svoji petdelni pesmi: *»Al veš mladenič lep in mlad, / kako na mojem domu gre?« // »Na tvojem domu dobro gre, / tvoj sin bo novo mašo pel, / hči tvoja pa se zdaj moži; / in tvoja žena pa ima, že dolgo drugega moža.«* Strniševa pesem dobi simbolne razsežnosti, čeprav je podlaga ljudska pesem, ki pripoveduje resnično zgodbo. Z ljudskimi referencami - empirični citat in vnos lika v pesem - se specifika tvornega posnemanja ljudskega še izpostavi in zato vidimo zanimive pomenske transformacije ob stiku dveh tekstov. (Smirnov 1988: 209–218.) Ljudske pesmi se Strniša dotika še z aluzivno odnosnico: *»ribe po vodi plavajo«*; ta priklicuje zadnjo kitico ljudske pesmi, kjer galjot spozna, da bo umrl na galeji, vendar Strniša ta verz vključi kot prvino prerojevalne funkcije življenja. Ta pesem transformira motiv ljudske pesmi, odnosnice so posamezno posejane v pesmi, zato pesem pogojno sodi v medbesedilno jedro. (Glej še sedmo poglavje.)

Intertekstualno navezavo na ljudsko pesem in posredno na Strnišo prikazuje Tauferjeva pesem Ladja (Podatki 1972: 29), ki s celotno mozaično podobo sintagem, stavkov in idiomatskih gesel priklicuje Galjota: *»... ukrivljen horizont / slepi galjot.«* ter vzpostavlja tudi podoben pomenski okvir kot Strniša. Tudi Tauferju je ladja prispodoba življenja, ki jo usmerja slepi galjot, človek, ki ne vidi, čeprav so nad njim *»... zvezde vseh morij«*. En sam motivni drobec iz ljudske pesmi in asociativna povezava s Strnišo potegne Tauferjevo pesem Ladja v t. i. *»metakomunikacijsko kontinuiteto medbesedilnega niza«*. (Juvan 1990: 232.) (Glej še sedmo poglavje.)

Naslednja v nizu je pesem Galeja Janeza Menarta (Srednjeveške balade 1973, str. 90–91; glej še Poniž 2001: 88), v kateri Menart dogodek postavi v točno določeno leto 1546 in vanjo vključi dva galjota, ki se pripravljata na upor in beg. *»Po Jádranu galeja si s kljunom reže pot, / z veslom ob galjótú napenja se galjot.«* V pesmi ni resignacije, čeprav se konča tragično. Z ljudsko pesmijo je Galeja medbesedilno povezana v osnovni vsebini in z vnosenim likom. Medbesedilnost ni močna, čeprav se zdi, da do vsebine ljudske pesmi vzpostavlja polemični odnos: *»A tudi če v valovih konča se nama pot - ni lažje to, / kot biti še trinajst let galjot?«* Da pa je z ljudsko pesmijo Menart zavestno medbesedilno povezan, dokazuje

tudi opomba k pesmi, kjer razlaga pomen besede galjot, besede za veslača, »kot jim pravijo slovenske narodne pesmi«. (Menart 1990: 218, 219.)

Naslednja v nizu je pesem O galjotu in desetnici iz pesniške zbirke *Žalostinka* za galjotom Marjana Pungartnika (1973, str. 47–55). Pungartniku je galjot pesnik, ki ob pisanju poezije vesla in se zaganja ter se muči kakor galjot na galeji: »galjot: / saj je bila dolga ta pot po morju s slanico / sem se vsako jutro prebujal.« Pesnjenje in življenje je za avtorja nenehno potovanje, kjer se marsikaj zgodi, v nadaljevanju pesmi celo poveže galjota s še enim likom iz ljudske pesmi, ki prav tako nenehno potuje, izobčen in zasramovan, to je z desetnico: »galjot s soljo v laseh pa nič / pomislil sem že tudi na desetnico.« Nato je še pesem *Žalostinka* za galjotom (str. 57–59), kjer pa razen naslova ni nobene kazalke, ki bi pesem kakor koli povežala z ljudskim izročilom. Gre za človeka, sodobnega galjota, ki si s težavo utira pot skozi življenje. Vsak njegov dih je težak, počasi ugaša: »tukaj je na glas postani zrak gnetel v pljučnih mehurčkih / tukaj gospa amalija je na glas vpil v porjavelo neurno vodo ...«

Tauffer pa se h Galjotu še vrne, in sicer z dvema »variantama« te pesmi v *Pesmarici* rabljenih besed 1975, str. 23–24, kjer pesnik brezdomovinskost ali vmesdomnost ponazoril prav s to pesmijo. V iskanju smisla v tej absurdnosti bivanja poseže glavni lik, ki je aluzivno priklican le v naslovu, po neki na videz trdni stvari, po ladji: »nazaj na ladjo nazaj dokler je še čas« (Galjot 1) in se prostovoljno priveže na življenje, ker edino tega še pozna: »le vlecite te žile vesla še ...« Pesem je na obrobju medbesedilnosti, saj le namiguje na predlogo. Motiv je izrazito transformiran, odnosnice z ljudsko pesmijo so redke. (Glej še sedmo poglavje.)

Posnemanje zgodbenega vzorca Galjota pa se pri Vincetičevi pesmi Galijot (Finska 1988) druži s povzemanjem posameznih prvin same zgodbe ali diskurza v sedemkratno pomensko označevanje že znane zgodbe. Vincetič prevzema iz ljudskega pesništva kitični vzorec in trohejski ritem. S sedmih zornih kotov pripoveduje že znano zgodbo o galjotu, ki je obsojen na sedem let služenja na galeji. Zgodbo pripoveduje v obliki nenehnega dialoga z nevesto, z ribo, kar posredno korespondira z ljudsko pesmijo (galjot je obsojen, da ga bodo pojedle ribe). V Vincetičevi pesmi spremlja galjota riba, ki izpolnjuje želje, »da plujeva kot živ mrlič / v obljubljeno deželo«. V vsaki od sedmih »variant« pesnik izpostavi novo misel, vendar tako, da asociira v preteklost in prihodnost, a vseh sedem variant učinkuje kot celota.

V zadnjo pesem vključi miselno prvino, ki se direktno navezuje na ljudsko pesem, to je odpoved zemeljskemu in plovba v smrt. Aluzija na Galjota priklicuje ljudsko pesem v ozadje novega besedila in jo z načinom izražanja v ljudski pesmi ter z nekaterimi implicitnimi odnosnicami ponovno oživlja, a tudi posodablja.

V šestih sodobnih metateksth je dobila osnovna zgodba šest različnih pomenskih struktur. V nizu je linearna medbesedilnost, ki s citatnim in aluzivnim prevzemanjem predhodnega dela vzpostavlja zavest o nastanku niza, v katerega se vsakokratno novo delo uvršča. (Suerbaum 1985, Juvan 1990: 39.) (Priloga, medbesedilni niz Galjot.)

Znotraj ljudskega pesništva lahko opazujemo t. i. spontano medbesedilnost, ki razvija dialoško razmerje znotraj posameznih pesemskih žanrov – med lirskimi in pripovednimi ter obrednimi pesmimi. Ta medbesedilnost je znotraj ene same poetike, čeprav imajo različni žanri v ljudskem pesništvu tudi svoje lastne zakonitosti, ki nato določajo njihovo vlo-

go. Če pevec prevzame verz, ritem ali motiv iz pripovedne pesmi in ga vključi v lirsko, je to sicer spontano dejanje, vendar znotraj dveh pesemskih žanrov, kar povzroči žanrsko spremembo tega verza, ne pa tudi pomenske, čeprav je potem nadaljevanje pesmi pomensko popolnoma drugačno. Ljudski potujoči verzi, kitice, melodije in ritmi pa prave polemičnosti do vnesenega besedila ne izkazujejo: pevcem ne gre za to, da bi v poslušalcu vzbudili spomin na neke stare pomene, morda pa vzbudijo le spomin na pesmi, ki imajo v sebi te potujoče medbesedilne prvine, in tako pevcu širijo repertoar. S tem mu pomagajo, da se drugih podobnih pesmi spominja in jih izbira iz spomina ter tako predstavlja tudi drugim pevcem in poslušalcem. Drugače pa je v medbesedilnih nizih, ki temeljijo na ljudski predlogi, saj moramo povedati, da jih novo besedilo ne posnema zgolj, temveč jih tudi tolmači, vrednoti, preoblikuje in idejno raziskuje. Seveda pa lahko bralec bere besedilo enoznačno, če seveda ne pozna ljudske predloge, to pa mu močno zožuje pomensko obzorje. V nizih opazujemo razmerja med besedili, še več, tudi razmerja med besedilom in skrito, vendar v ritmu prisotno melodijo ljudske pesmi ter razmerje med skupinama ustvarjalcev, ki pa sta v tem primeru na eni strani anonimni individualist in serija poustvarjalcev ter na drugi strani znani avtor novega besedila. Ljudske pesmi, ki smo jih predstavili kot predloge medbesedilnim nizom, so v časovnem mozaiku obdobj in stilov dobile v teh medbesedilnih nizih vedno nove izpeljave in interpretacije. Izhodiščno besedilo (in z njim njegova muzikalnost ter njegov kontekst) se znova naseli v novem pesniškem organizmu, osrednji lik ter vsi pomeni, ki so zgoščeni v ljudski pesmi, pa oživijo. Pomen medbesedilnih nizov je v tem, da vedno znova prinašajo znana besedila v nove literarne prostore, z novimi izohipsami povezujejo dve popolnoma različni ustvarjalni tradiciji med seboj – folklorno in literarno, ki pa obe razširjata vedenje o motivih, temah, idejah idr. ljudskega izročila ter s tem ohranjata, obnavljata in vrednotita ljudsko pesem kot nenadomestljivi del slovenske identitete.

V. SLOVENSKA LJUDSKA PESEM IN SODOBNA SLOVENSKA POEZIJA: RAZMERJA, ODNOSNICE, MUZIKALNOST

Iz medbesedilnih nizov, ki so že nakazali najrazličnejše povezave med ljudskim in sodobnim, v naslednjem poglavju odkrivamo odnos med ljudskim in sodobnim v mreži besedil in ustvarjalcev, ki so »kradli in si izposojali« motive, teme, verzne strukture ali samo načine ljudskega, ustvarili mrežo odnosnic in svojo zvočnost pripeli na muzikalnost ljudskega. Brali in slišali bomo »nove tekste na ozadju obstoječih oziroma tradicionalnih« (Flaker 1982: 27, 28), videli bomo njihovo »montažo« (Klotz 1976) ali »palimpsestnost« (Vrečko 1983) z ljudskim.

Ljudska pesem se v razmerju do umetne odkriva v večplastnosti stvaritve in odkriva tri ravnine povezav oziroma razmerij med obema poetikama, ki smo jih v prvem poglavju že shematizirali, v tem poglavju pa je shema še poudarjena z dvema prvinama: zvočnostjo umetnega in ravnino misli ali konotacije, ki je v sodobnem pesništvu še posebno pomembna, ker je načrtno oblikovana. Ob stiku ljudskega in umetnega pesništva se obe plasti lahko medsebojno spojita, in sicer tako, da so različne jezikovne, vsebinske in zvočne sestavine prepoznavne ali pa palimpsestno združene. V sodobni poeziji prevladuje transformativno načelo v pesniških postopkih. Umetno določa prevzemanje ljudskega, sprejemajoče besedilo srka prvine izhodiščnega in jih transformira: lahko ga potrjuje ali zanika. Ustvarjalci dopolnjujejo, širijo ali zanikajo smisle, kontrastirajo, kritizirajo predloge. Medbesedilje, ki tako nastane, je neke vrste »interpretant« med predlogo in metatekstem. (Juvan 1989a: 158.)

Razmerje med ljudskim in umetnim v sodobni poeziji se razkriva predvsem v prenosu, prevzemu ali transformaciji snovnih ali oblikovnih elementov najrazličnejših besedil ljudskih pesmi, zato ima sodobna poezija predvsem poudarjeno zvočnost in melodičnost, nima pa melodije kot enakovredne sestavine pesmi. Ali potemtakem sodobni pesnik, ki iz ljudskega pesništva jemlje motive, teme, ritem, verz ali pa celotno pesem za kasnejše preoblikovanje, tudi zavedno ali pa le nezavedno jemlje tudi glasbene elemente ljudske pesmi (način petja, ton, metrično shemo, ritem, melodijo ...)? Ali drugače: se glasbeni elementi ljudske pesmi prenesejo skupaj z besedilom v nov kontekst besedne umetnine in ji tako dodajo muzikalnost? Ali pa se ljudskost ohranja zgolj v pomenski sferi ali formalni strukturi in je glasbeni element zanemarjen? Zdi se, da se posamezni elementi ljudskega (ritem, verz) prenesejo iz posamezne ljudske pesmi v novonastalo umetno (sodobno) pesem in ji lahko dodajo muzikalnost. (Golež 1990: 47–58.) Zatorej je vračanje k prvotnemu, mitičnemu ljudskemu izročilu, ki je še verjelo v simbole, vračanje k ljudskemu izročilu, k pěti pesmi značilno za avtorje sodobne poezije, ki dosegajo »novo orfičnost slovenske poezije« (Hribar 1984: 235) s sintezo ljudskega izročila in modernega pesniškega jezika. Tako vstopajo v območje »pomena, ki zveni, in zvena, ki pomeni« (Lotman 1976), v območje, kjer je muzikalnost ljudskega pesništva prav tako pomembna kot njegova semantika.

V predvsem enosmernih komunikacijah med ljudskim in umetnim v sodobni pesmi prehajajo posamezne jezikovne strukture ali pa cel sistem ljudske poetike iz ljudske v umetno kot empirični prenosi, posnemanja ritma idr., ali pa kot popolna transformacija ljudskega in popolna integracija raztrganih ljudskih elementov v novi organizem sodobne poezije.

Načini prehajanja so odvisni od avtorja in so zelo raznovrstni: od imitacije jezika in stila do stilizacije in popolne transformacije jezika ali pesmi, kjer so vidni samo posamezni stilemi.

Sodobna pesem oziroma njeni avtorji prevzemajo tiste elemente ljudske pesmi, s katerimi želijo doseči uresničitev kakšne svoje poetološke zamisli ali izpostaviti pomen tiste prvine v novem okolju umetne pesmi.

Razmerje med ljudskim in umetnim v sodobni poeziji opazujemo tudi kot sheme različnega strukturalnega transformiranja ljudskega v umetnem:

1. transformacije zvrstnih struktur (struktura ene pesniške vrste ljudskega pesništva se prenese v drugo literarno vrsto: npr. ljudska balada → v sodobno lirsko pesem ali ljudska balada → v sodobno poetično dramo): *Galjot* → Vincetičev *Galjot*; *Mlada Breda* → Zajčeva *Mlada Breda*;
2. transformacije struktur v okviru iste vrste (ljudska lirski pesem → sodobna lirski pesem): *Kje je moj par* → Tauferjeva *Kje je moj par*. (Glej prvo poglavje.)

Transformacije so v sodobni poeziji večinoma popolne.

Vgrajevanje starega v novo okolje pa je lahko različno: je ali združevalno ali razločevalno, razporeditev gradiva je lahko celovita (pomembna za njegov smisel) ali samo tu pa tam navzoča (se jo da zamenjati s kakšno drugo), tako kot je mogoča kontaminacija v ljudski pesmi, je mogoča kontaminacija ljudskega in sodobnega. (Đurišin 1984: 166–168; Lachmann 1984: 162.)

Razmerje med jezikom in načinom izražanja v ljudski in umetni pesmi se v sodobni pesmi izraža v izrazito razpoznavnem označevanju prvin ljudskega kot stilno zaznamovanih sredstev ali intertekstualnih odnosnic, lahko pa v sodobni poeziji samo prepoznamo posnemanje ritma ali verza s popolnoma novimi besednimi sredstvi.

Zelo razpoznaven je tudi empirično-metakomunikacijski proces pri prevzemanju prvin iz ljudskega pesništva in njihov prenos v sodobno pesem.

V tem procesu so tri temeljne razsežnosti – načini in postopki ter vzroki za njihovo jemanje:

1. prevzemanje prvin ima svoje globlje filozofske, družbene, ideološke, nacionalne in osebnoizpovedne razsežnosti;
2. interpretiranje prvin (načini vgraditve) je različno:
 - a) eksperimentiranje, igra z jezikom, stilne spodbude, formalni vzroki, b) prevzemanje in interpretacija formalnih sestavin sta cepljena s sodobno vsebino, vidna je navidezna imitacija tako oblike kot vsebine, c) popolna transformacija motivov in tem, formalnih oblik: dualizem med vsebino in obliko;
3. vrednotenje prvin in sistema ljudskega pesništva:
 - a) vrednotenje prvin ljudskega kot materiala (estetska razsežnost) za lastno ustvarjanje v smislu polemičnega in ironičnega odnosa do starih oblik in vsebin ljudskega, b) ponovno vzpostavljanje identifikacijskega odnosa do ljudskega, prepoznavanje in vgrajevanje prvin kot temeljnega »kanona« tudi za sodobno pesem.

ČASOVNO OBDOBJE IN USTVARJALCI

Začetek sodobne slovenske poezije in celotno obdobje sta označena zelo različno. Paternu meni, da se prvo obdobje sodobne poezije začne nekje od konca štiridesetih do konca šestdesetih let 20. stoletja, drugo večje obdobje pa od začetka sedemdesetih do konca osemdesetih let 20. stoletja. (Paternu 1988: 20.) Janko Kos časovno zamejuje sodobno slovensko poezijo z letnicama 1950–1980. (Kos 1980 in isti: 1995, ko ji podaljša časovni okvir: 1940–1990.) Tine Hribar pa postavlja začetek sodobne slovenske lirike v leto 1955, ko je bila objavljena pesem Boža Voduška Bleščeča tihota visokega dne (10. št. Naše sodobnosti, 1955.) (Hribar 1984: 175.) Po mnenju Hribarja ta pesem priča, da čas poezije ni niti naraven niti zgodovinski. Denis Poniž v knjigi *Slovenska poezija 1950–2000* trdi, da ta časovni okvir prikazuje poezijo kot sklenjeno strukturo ter Strnišo, Zajca, Tauferja in Makarovičeva vključuje v razdelek »V navzkrižju pomenskih struktur« in za postmodernistični čas razglasi šele začetek sedemdesetih let prejšnjega stoletja, za njegovo uveljavitev pa šele leto 1985. (Poniž 2001.) Paternu v članku *Sodobna slovenska lirika ob razdelitvi slovenske povojne lirike začenja tretje obdobje povojne lirike z letnico 1958*. (Paternu 1974: 256.) Ta letnica označuje tudi naš časovni okvir, saj takrat izidejo Tauferjeve Svinčene zvezde in leto pozneje Strniševi Mozaiki. Vendar se zdi, da moramo obdobje zamejiti še določneje, po kriteriju medbesedilnih stikov ljudskega z umetnim pri ustvarjalcih sodobne slovenske poezije. To pa se pri Tauferju in Strniši zgodi kasneje, v začetku sedemdesetih let, in sicer pri prvem v pesniški zbirki *Jetnik prostosti* (1963) in pri drugem v zbirki *Odisej* (1963). Stik je še močnejši leta 1965 v Strniševih *Zvezdah* in v Tauferjevih *Vajah* in *nalogah* (1969).

Za nas je pomembna tista sodobna slovenska poezija, ki je nastajala v krogu velikega števila ustvarjalcev, pri katerih je ljudska pesem ena izmed najpomembnejših odnosnic. Zato časovno omejujemo obdobje stikanja ljudskega s sodobnim z letnicama 1958 in 2000, čeprav je desetletje po letu 1990 obdobje, ko so se v različnih valovih posamezni ustvarjalci še oglašali z »ljudskimi toni«. Zanimiva je vrsta mladih ustvarjalcev, rojenih v letih, ko so se šele oblikovali medbesedilni odnosi med ljudskim in umetnim v poeziji (1953–1965), ki pa je delovala v osemdesetih in devetdesetih letih 20. stoletja in kaže na močna prežemanja z ljudskim pesništvom. Če povzamem termin B. Paternuja o starejšem in mlajšem valu ustvarjalcev sodobne slovenske poezije ali pa če vse te mlade ustvarjalce označimo z izrazom mlada slovenska poezija sedemdesetih in osemdesetih let (Poniž 1989), lahko v teh dveh valih vidimo tudi dve temeljni razliki pri vključevanju ljudskega v sodobno poezijo. Starejši val – Makarovičeva, Strniša, Taufer, Zajc, Snoj (Geister in F. Zagoričnik) – se je loteval graditve svoje poetike na poseben, premišljen način, z nekakšnim predznanjem o ljudski pesmi, s spominom nanjo, na njene še žive izvedbe.¹⁴⁸ Ljudsko je v svojih zagovorih in zaklinjanjih prevzelo Zajca. Snoj ni mogel mimo ljudskih igrivk in šaljk ter izštevank, ker je z njimi najustrezneje ponazoril doživetje svojega otroškega sveta, ki se je združevalo z bolečimi izkušnjami druge svetovne vojne. Vogel, Košuta in Kravos so s poseganjem v folkloro utemeljevali svoje začetne poizkuse. Jesih je folklorne elemente z ironičnimi zasu-

¹⁴⁸ Lojze Kovačič mi je pred leti prijazno posredoval naslednji podatek: Gregor Strniša je celo od svojega očeta Gustava, ljubitelja ljudskih pesmi, dobil neposreden stik z ljudskim pesništvom. Gustav Strniša pa je tudi pesnil na podlagi ljudske pesmi: glej zbirko pesmi *Za solncem* (1916): Narodna in Mladika 1929: Koledniki.

ki transformiral, I. Zagoričnikova (kasneje samo Simonović) je z rahlimi niansami ljudskega izostrovala osebno izpoved. Taufer in Strniša sta se obrnila v dve smeri: Taufer je izbral ljudsko pesem kot eno izmed prvin za eksperimentalni postopek vgrajevanja citatov v svoje pesmi. Izbral je postopek variantnosti, značilen za ljudske pesmi, ga transformiral in uporabil tiste motivne drobce ljudske pesmi, ki so ga pritegnili. S temi drobcji je začel pot od majhne mikrokozmične perspektive gledanja na svet proti vesolju (npr. *kamen, mrtvaška kost*), v nasprotju s Strnišo, ki je izhajal iz kozmične perspektive (*zvezde, vesolje*) in je uporabljal formalne elemente ljudskega pesništva za ustvarjanje lastnih pesemskih kompozicij. Morda lahko celo rečemo, da je Tauferjeva Pesmarica rabljenih besed (1975) moderna zbirka ljudsko-umetnih pesmi. Makarovičeva je stilizirala, tudi citirala, izrazno določala in transformirala motive, teme ali ljudske pesmi v celoti, ohranjala pa njen ritem in verz z izjemno samosvojo in prefinjeno estetsko in idejno naravnostjo. Tako Zajc kot Strniša sta v svoje pesniške zbirke uvrščala pesmi iz svojih poetičnih dram, na neki poseben način sta spajala liriko z dramatiko – prav s tem sta dosegla neke vrste novo baladnost poezije, tudi z uporabo ljudskih predlog. Obstajati so morali posebni idejni, kompozicijski in artistski razlogi, ki so to prepletanje omogočili kar pri dveh ustvarjalcih. Medbesedilnost je bila znotraj pesmi, pa tudi med zvrstmi ali žanri pesnikovega ustvarjanja. (Paternu 1999: 144.)

Dva ustvarjalca, predstavnika reizma, Iztok Geister - Plamen in Franci Zagoričnik, sta ljudsko pesem izrabila kot element jezikovne igre in tudi kot ideološko nasprotje izpraznjenosti sodobnega sveta, sveta predmetov. Vincetič se je nanjo navezal z uporabo verznihih shem in variantnostjo v postopku ustvarjanja. Ob njih pa je še cela vrsta pesnikov in pesnic, ki na različne načine izrabljajo ljudsko za sodobne kreacije. (Več o njihovih povezavah znotraj medbesedilnih nizov glej tudi v četrtem poglavju.)

Kakšen je bil svet, v katerem je ustvarjal prvi val pesnikov,¹⁴⁹ in kakšen je bil način ustvarjanja glede na ljudsko pesem?

Če je bilo v predhodnici prvemu valu v pesniški okvir položeno še obdobje druge svetovne vojne, če srečujemo Edvarda Kocbeka v bližini ljudske poezije (pesniška zbirka *Groza*), se zdi, da je slovenski pesnik v svojem skrajno ogroženem osebnem in tudi narodnem položaju znova iskal trdno, zanesljivo zaledje v najbolj preverjenih, najbolj odpornih in najširše komunikativnih plasteh slovenske pesniške kulture. Položaj večnega preverjanja posameznikove eksistence, dvom v vrednost obstoja posameznika je morda vplival na to poseganje v konkretno okolje ljudske pesmi. Takrat so »v ospredje stopili eksistencialni problemi v pravem pomenu besede, nasprotje med subjektom in objektom je bilo premagano s tem, da je pesništvo spregovorilo o bivanju v generičnem in družbenem smislu kot enoti«. (Slovenska književnost III, 2001: 36.) Človek ni bil več središče sveta, subjekt se je preobrazil v objekt, ki ga določa zunanji svet. Humanizem ni bil več v ospredju. Poseganje v tradicijo je potekalo na več načinov, in eden od njih je bil tudi njena provokacija (Ivo Svetina v manifestu *Ročni praznik leta 1968*). Seveda se je lahko to videlo v zavednem ali nezavednem posnemanju ljudskega pesništva, še bolj pa je to stikanje razvidno v tvornem razmerju umetne pesmi do ljudskega pesništva, v intertekstualnih stikih z njim. Ti so bili

¹⁴⁹ Kos je menil, da je čas, v katerem so ustvarjali pesniki sodobne slovenske poezije, čas ekonomskega odtujevanja, prevladovanja tehnike, izgubljenosti posameznika, nesmiselnosti eksistence. (Slovenska književnost III 2001: 51.)

večinoma dialoški, v odnosu opozicije z delno identifikacijo, pa tudi ironijo ter ponovne afirmacije ljudske pesmi. (Paternu 1974: 220.)

Če je res, da je nastajanje in spreminjanje poezije potekalo in poteka med poučevanjem in fantazijo ter magijo, lahko rečemo takole: če so nekateri pesniki skušali (od razsvetljenstva, realizma ...) s posnemanjem ljudske pesmi predvsem poučevati, komunicirati v najširšem smislu, pa se zdi, da je generacija ustvarjalcev po šestdesetem letu vse do leta 1990 in nato še v desetletju do leta 2000 želela na najrazličnejše načine magično učinkovati z elementi ljudskega pesništva, ki jih je vnašala v svoje pesmi, se vračati k izviru pomena in besede. Toda ne tako, da bi s temi elementi komunicirali z najširšimi množicami, ampak da bi iz ustvarjanja najširših množic izluščili tisto, kar je mistično, arhetipsko, prvinsko, naravno, a se je znova pojavilo v ospredju tako jezika kot vsebine sodobne pesmi. Moralne, socialne in komunikacijske funkcije poezije so se okrepile tudi v sodobni slovenski poeziji, ko se je v praznoti razdrobljene besede, zvoka, ritma, vrednot pojavila želja po uresničevanju nove poetike tudi z uporabo »stare«, ki naj bi bila temelj (nacionalni in etični) različnim generacijam. Na videz znane vsebine iz ljudske pesmi in nato transformacije v nove pomenne so po letu 1960 pomenile tudi upor proti tedanjim okostenelim družbenim pogledom na pomen literature in kulture. Načenjale so tudi nekatere pretekle slovenske travme in s pomočjo maske ljudske pesmi vzbujale dvom o vrednotah tedanje družbe (npr. sodobni Zarika in Sončica in Nevesta detomorilka v Strniševi drami Samorog; pesmi Utopljenka, Poroka, Izštevanja Svetlane Makarovič, Geistrov Pegam in Lambergar, preoblikovani motiv Gospoda Barode - Pajota v Strniševi drami Ljudožerci, Tauferjeva Mrtvaška kost, Narobe svet itd.). Medsebojno prepletanje ljudskega in sodobnega je torej segalo na tri ravnine pesniškega ustvarjanja: jezikovno poetično, družbeno angažirano in intimno. Spoznanja, ki so oblikovala filozofsko zaledje sodobne poezije, so izvirala iz eksistencializma in heideggerjanstva, na duhovno obzorje pesnikov so vplivali elementi Nietzschejeve filozofije in Kantova ontologija. Pesnike prvega vala je zanimalo vprašanje biti, smisla, ničta, bistva in kozmosa tudi s pomočjo vsebin ljudskega pesništva. S stališča prvinskega, že preizkušenega do poetike novega, a še nepreverjenega, kot iskanje tistega, kar bo zapolnilo prazne prostore izničenihih spoznanj in že pozabljenih vrednot ter poizkusilo vzpostaviti individualni pesniški jezik. Ti »krogovi vračanja navznoter« se v mladem pesništvu sedemdesetih in osemdesetih let že začnejo spreminjati, manj so izostreni v izrazu, vsebine se prepletajo, odnosnice iz ljudskega pesništva so še bolj razpršene, naključne, le Jesih in Vincetič jih na dva različna načina že znata dobro organizirati in transformirati: Jesih medbesediloslovno in Vincetič ontološko.

Do sedemdesetih let je bilo bivanje in ustvarjanje večine pesnikov v labirintu iskanj tako izraza kot idej. Iskanje vrednot v intimnih prostorih vsakega posameznika pa se je v osemdesetih letih zaradi zaostrenih družbenih odnosov z gospodarsko krizo in ponovno revizijo političnih odnosov predvsem glede nacionalne identitete (prim. Pirjevec 1978) začelo širiti še v zunanje prostore. »Padec« antropocentrizma je vodil k eksistencializmu in strukturalizmu.

Te probleme so nakazali že Taufer, Strniša in Snoj, vendar so se še bolj izkristalizirali v iskanje nove identitete, nove duhovnosti in nove etike, kar je spodbudilo tudi mlade ustvarjalce, da so se oglasili. Prav ljudska pesem, kot najbolj izvorna in kontinuirana ter nacionalno najjasneje opredeljena pesniška dejavnost, se je začela v novem valu vračati in vključevati v pesmi Jesiha, Zagoričnikove, Remica, Seliškarja, Dolenca, Jenstrleta in Vin-

cetiča ter se znova oglašati pri Tauferju, Makarovičevi, Strniši in Snoju. Paternu imenuje proces, ki se je začel proti koncu šestdesetih let preteklega stoletja »proces nove stabilizacije subjekta in jezika«. (Paternu 1988: 27.) Iskanje trdnih temeljev, trdnih bivanjskih osi, iskanje doma (kjer so narava, svoboda, poezija), iskanje harmonije v svetu, večno lebdenje med zemljo in nebom, iskanje novega svežega jezika in stila je spodbudilo tako Tauferja kot Strnišo in Makarovičevo, da so šli vsak po svoji poti do vrelca ljudske pesmi in se nato spet usmerili na različne steze. Tudi na tak način so lahko našli odgovore na svoja vprašanja. Strniševa zbirka *Oko* (1974), Tauferjeve zbirke *Ravnanje žebļev* in *druge pesmi* (1979), *Tercine za obtolčeno trobento* (1985) in *Vodenjaki* (1986) ter zbirka *Sosed gora* (1980) Svetlane Makarovič prikazujejo pesniške postopke preobražanja različnih književnih odnosnic iz ljudske pesmi v moderni poetični svet njihove poezije. Taufer to počne na način otroških ljudskih iger, izštevanek, zagovorov, Strniša s pogansko-krščanskimi mitemi ter »ljudskimi formulami« in verzom, Makarovičeva pa arhaizira modernost pomenov z ljudsko pesmijo oziroma njeno stilizacijo. Zajc se z zagovori zapira v magični svet smrti (Zarotitve 1985), Snaj pa osebno problematiko združuje z družbeno, tako da se vrača po ljudske otroške igre in jih spreminja v ljudožerske igre sveta, ki te izštejejo do smrti.

Naslednja značilnost sodobne poezije je vračanje k mitološkim, arhetipskim vsebinam slovenske literarne tradicije, zaradi privlačnosti, večnosti in skrivnostnosti teh zgodb. Nosilci zgodb, ki so v slovenski literarni zgodovini postale miti, so tudi ljudske pesmi. Stari miti dobijo nove pomene in se lahko dvojno konotirani znajdejo v novem označevalnem okolju sodobne pesmi. Občutek izločenosti in lebdenje v nasičenih prostorih modernistične poezije sta spodbudila pesnike, da so posegali nazaj v še neodkrite prostore vsebin in form slovenske ljudske pesmi.¹⁵⁰

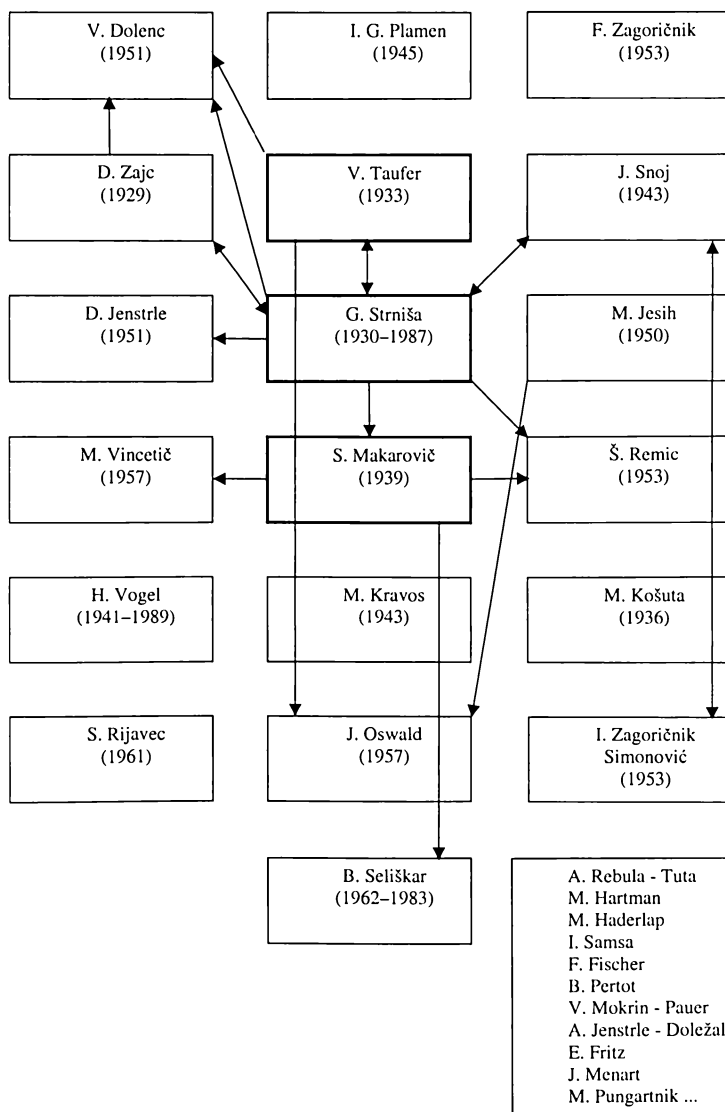
Iskanje in odkrivanje »že pozabljenih« vsebin, igre s pomeni in formami lahko vidimo v delih pesnikov slovenskih neoavandgard (Poniž), pa tudi pri mladi slovenski poeziji sedemdesetih in osemdesetih let preteklega stoletja. Vpliv intertekstualnosti se druži z vplivom intermedialnosti. Nove razmere dajejo novo poezijo, ta pa tudi novo estetiko. Ne samo estetiko besede, zvoka, glasbe, temveč tudi življenja. Celostno videnje sveta omogoča tudi sama narava ljudske pesmi, ki izhaja iz življenja in o življenju globalno sporoča z besedo, glasbo in v funkciji. Celovitost ljudske pesmi v sporočanju in sporočilih pa se je zato naravno spajala z iskanjem celovitosti v sodobni poeziji. Ljudska pesem se vgrajuje v sodobno kot skupek melodije in besed, z variantnostjo kot pesniškim oziroma ustvarjalnim postopkom (ta postopek sta neposredno vzela Taufer in Vincetič), ter kot spominska formula.

Za vse ustvarjalce sodobne slovenske poezije pa v splošnem velja, da so se z vsebinami in formami ljudske pesmi srečevali kot z večno krožečimi elementi, ki so prišli na dan iz spomina, tradicije ali iz nezavednega in so se palimpsestno spojili z novo vsebino in formo posamezne pesmi. Krožeči čas prinese vsebine in z njimi forme zaradi nekega od zunaj spodbujenega socialnega trenutka ali čustvenega stanja pesnika v ustvarjalnem procesu

¹⁵⁰ Giesseman meni: »Ko se v moderni družbi (poeziji - op. avt.) izgubijo koordinate reda, nastopi zamenjava polov mitskih razmerij, ki vodi k nesmiselnemu, življenju sovražnemu, absurdnemu svetu. Mitska šifra, času primerno reproducirani detajl v pesmi, se sooča s simbolom 'nihil', a neizmernost v smislu brezmejnosti vseh za individuum življenjsko nujnih sistemov razmerij. Mit postane exemplum za dezorientiranje človeka po izgubi njegove psihične in telesne integritete kot tudi po soočanju s praznimi ali z demoničnimi karikaturami izpolnjenim kozmičnim prostorom.« (Giesemann 1988: 61).

posameznega pesniškega dela sodobne slovenske poezije. (Stojanović 1988: 136.) Semantično kroženje in variiranje motivov, tem in form ljudskih pesmi v sodobni poeziji pa povzema v sebi pretekli, sedanji in prihodnji spomin – kot vizijo.

Vsak od prej naštetih ustvarjalcev si je izbral svojo dimenzijo odnosa do ljudske pesmi. Temeljne kategorije sodobne slovenske poezije v odnosu z ljudsko so tradicija, spomin, mit, iskanje, etnos, etos, smrt, ljubezen, obstoj in njegov smisel. Mreža ustvarjalcev sodobne slovenske poezije, ki so v medbesedilnih stikih s slovensko ljudsko pesmijo, in njihove medsebojne povezave, ki so označene s puščicami, pa zajema dva tokova:



- A) starejši avtorji, rojeni v letih 1929–1943, in njihove različne ustvarjalne poetike glede na ljudsko pesem,
 B) avtorji, rojeni v letih, ko je del ustvarjalcev prejšnjega toka stopil v literarno zgodovino s svojimi prvimi zbirkami (1950–1966).

Ustvarjalci prvega toka so Dane Zajc, Jože Snoj, Veno Taufer, Gregor Strniša, Svetlana Makarovič ter morda še Franci Zagoričnik in Iztok Geister - Plamen, ki pa sta osamljen primer tehnopoetičnosti, reizma, čeprav se navezujeta tudi na ljudsko pesem. Sem sodijo še Miroslav Košuta, Herman Vogel in Marko Kravos.

SODOBNOST OSUPLA NAD LJUDSKIM: OD ZAJCA DO VOGLA

»V sveto igro sveta« (Hribar 1990) je s poezijo, ki tke tradicionalno nit, vstopil tudi Dane Zajc, ki se je s svojimi pesmimi, podobnimi zarotivam in zaklinjanjem, približal novemu s tradicionalnim. Zdi se, da je njegova poezija v stalnem razmerju med avtentičnim in neavtentičnim življenjem. (Grafenauer 1974: 214.) Zajc je potreboval svet predmetov zato, da bi poudaril svet človeka. Praznino, ki jo je čutil, je želel zapolniti s skrivnostnim in neuvlovljivim, in to je našel v slovenskih ljudskih zagovorih, pa tudi pri dveh likih ljudskega pesništva: Kralju Matjažu (lutkovna igra, 1977) in Mladi Bredi (lutkovna drama, 1978), ki sta v slovenski literaturi in kulturi postala mitološka. V obe je vključil citate, parafraze in analogije ter aluzije na ljudsko pesem. Čarovni obrazci pa so v ciklusu *Si videl* (1979) (Mitrovič 1988: 108), ki je izklicavanje, priklicavanje s ponavljajočimi se sintagmami *si videl, si slišal*; ta se skozi ponavljanja prelivajo kot sodobni čarovni obrazci. Posegajo v naravo in iz te v človeško življenje, ali kot pravi avtor sam: »Poezija nima nobenega praktičnega namena in pomena. In čeprav je njena govorica blizu čarovniškemu obrazcu in molitvam, ni molitev ali čarovniški obrazec, ker je ta sorodnost samo posledica estetskih zakonitosti, ki so zunaj volje.« (Pibernik 1978: 161.)

Zajčeva pesniška zbirka *Zarotitve* (1985) vrača jezik in človeka iz njunega »pozabljenja biti« (Heidegger) v novo samozavedanje. *Zarotitve* zaklinjajo nekaj, kar je nedoumljivo in nad čimer človek nima moči. V ljudskem izročilu so magične obrazce lahko izrekli samo izbranci, magičnih besed prav tako niso smeli slišati vsi navzoči (npr.: *Zagovor zoper oteklino: Š 5174, Zoper kačji pik: Š 5169*). »*Bodi kača ali kača, / Bodi vipra ali viper, / Bodi bel ali bela ...*« in Zajc: »*Si jih videl ptiče in ptiče / si jih videl v rušju / si jih videl v travi ...*« (*Zarotitve* 1985, str. 249.)

Dane Zajc uporablja zarotitvene obrazce in zagovore,¹⁵¹ kjer se v svežih novih besedah in pomenih zrcali »magični ton« ljudskih obrazcev. *Ritem* je tisti element ljudske muzikalnosti, ki ga odseva njegova pesem. (Prim. Golež 1990: 50.) Zajc si je napravil strog pesniški jezik, ki ga objektivizira z uporabo ljudskih ritmičnih struktur. Večno vračanje enakega je ponavljanje v krogu istega. Vsebine se ponavljajo, ljudska pesem se tudi z Zaj-

¹⁵¹ Vodušek je ugotovil, da so zagovori neke vrste ritmizirana sporočila: »Podobno ritmizirano prozo z asonancami in rimami poznamo pri nas pač še iz zagovorov in starih ljudskih molitev (t. i. zlatih očenašev), a ti so danes v resnici le govorjeni. Med redkimi primeri, ki jih poznamo tudi v peti obliki, prevladujejo taki s trdno in fiksno metrično shemo in s primatom glasbenih naglasov.« (Vodušek 1969: 2–3, in 2003: 169.)

cem vrača v pomenski in kulturni obtok. (Prim. Hribar 1984: 218 in Grafenauer 1991: 110.) Zarotitvene in priprošnje obrazce Zajc ponovno uporabi v pesniški zbirki *Dol dol*, npr. v pesmi *Ni* (1998, str. 8), kjer sta ritem ljudskih zagovorov in ponavljanje besed kot magičnih obrazcev spet vzpostavila vez z ljudskim izročilom, vendar je to vezilo zelo oddaljeno. Teman svet, v katerem biva, pesniku daje eksistenco in ga z besednimi uroki obdrži znotraj hladu in teme, čeprav se zdi, da z vsakim naslednjim verzom prejšnjega razbija in mu izniči pomen, tako da pomena sploh ni. Z besedami in njihovimi konstrukcijami se igra: »in ni stvari ki meče senco / in ni nikoli hladno v senc / in ni nikoli mraza ko ivje / hrusta pod koraki ...«, podobno počne tudi Taufer. Zajc jemlje odnosnice iz ljudske pesmi tudi tako, da vključuje preoblikovane citate, aluzije in ritem ljudske pesmi v žanrsko drugačno okolje dveh poetičnih dram. V poetični drami *Mlada Breda*¹⁵² (1978) transformira že znano zgodbo o nesrečni nevesti.



Ilustracija Mlade Brede iz knjige *Slovenske balade in romance*. Ur. France Novšak. Ljubljana: Kmečka knjiga, 1955: 39. Z ilustracijami Maksima Gasparija in Gvide Birolle.

V njej so ljudske prvine razporejene v vsebinske vrhove drame. Ljudske balade večinoma nosijo v svoji vsebini neko opozorilo, sporočilo, prepoved, nauk. Ena takih balad je tudi *Mlada Breda* ali *Nesrečna nevesta* (Š 102), ki opozarja na problem možitve v tujino in na problem hude taščice. Prav ta osnovni motiv pa Zajc aktualizira v sedanjost: *Osoje*, *prisoje* (temna in svetla stran bivanja). S preoblikovanimi citati priklicuje ljudsko balado v celoti

¹⁵² V proznem izročilu je najbolj znana Pregljeva *Mlada Breda* (1913), ki je po Miranu Hladniku »nekakšna pozitivna polemika z ljudsko pesmijo«, spremna beseda, Mihelač 1992, str. 246. Pravljično jo je obdelal Fran Milčinski (*Mlada Breda* 1953), besedilo k opereti *Mlada Breda* pa je prispeval Josip Lavtižar (1926).

in v njenih posameznih delih: »*Pozdravljena, kraljica. / Vse kar leze in kar gre, / od hudobe tvoje ve ...*« Kar nekaj odnosnic je v besedilnem intekstu, s katerimi lahko določimo izvorno besedilo, prav tako pa lahko s posodobljenim osnovnim sporočilom besedilo iščemo znotraj bližine jedra medbesedilnosti.

Dane Zajc, Drame, 1990: 11. prizor,
str. 291: odlomek

Ljudska: Nesrečna nevesta Š 102: odlomek

KRALJICA:

Pozdravljena Breda. **Kar leze, kar leti,
od lepote tvoje govori.**

(ji ponudi vina. Breda ga zelo očitno zlije stran.)

A saj nisi rdeča kakor jabolko,
ne zorna kot jutranji svit.
Saj si **bleda** kakor zid.

(ji ponudi kruha. Breda ga vrže stran.)

BREDA:

Pozdravljena, kraljica.
**Vse, kar leze in kar gre,
od hudobe tvoje ve.**
Delaš žalost in obup
in nevestam daješ strup.
Kaj pa ne bila bi **bleda**,
saj me skoz rezila gledaš.

Stara mati gre nasproti,
Tako reče stara mati:
»Kaj ti pravim, ti nevesta,
Kaj si tako v lica **bleda**?
**Karkol leze ino grede,
Od lepote tvoje vede!**«

Še je rekla, govorila:
»Tud vi bi lepí ne bili,
Tudi vi bi **bledi** bili,
K vam bi tolko krvi steklo,
Kolklor jeje steklo meni.
**Karkol leze ino grede,
Od hudobe vaše vede!**«

V Kralju Matjažu je razširjeni motiv reševanja neveste iz ujetništva tudi z ljudskimi odnosnicami predstavljen na igriv in sproščen način. (Glej četrto poglavje.) Tradicija je z inovacijo združena na način večpomenskosti. Novi pesniški jezik prav zaradi stika z načinom ljudskih zagovorov dobi poseben ritem, kar druží staro obliko z novim pomenom v pesniško prepričljivo celoto. Če se avtor v dramah stika z ljudskim na ravni citatnosti ter uporabe in preoblikovanja motivov, pa si za svoje pesmi izposodi posamezne drobce in ritmične strukture kot sveže elemente lastnega pesniškega jezika.

Marsikdo bi prav Svetlano Makarovič uvrstil v vrh raziskovanja razmerij med ljudskim in sodobnim. In prav bi imel. Njeno jemanje ljudskih odnosnic je resda najštevilnejše, pesniški postopki pa so najbolj raznoliki. Tako kot pri Zajcu, Tauferju in Strniši se njeno poetološko iskanje ne začinja kar takoj v ljudski poetiki, temveč zunaj nje, ujema se »s tokom povojne intimistične lirike ter njenih romantično ubranih disonanc med hrepenenjsko in razlepoteno podobo sveta«. (Paternu 1979: 151–152.) Šele njena pesniška zbirka Volčje jagode (1972) prinaša temeljit zasuk k ljudskemu izročilu. Makarovičeva ne ostaja samo pri ljudski pesmi, ampak se loteva vseh skrivnostnih in magičnih razmerij v ljudskem izročilu ter jih obrača, združuje nasprotje med svetlim in temnim, ljudsko pesem vključuje kot kontrastivni element

ob svoji lastni pomenski nadgradnji. Pesnica sodi v iluminativno intertekstualnost, se medbesedilno stika s Strnišo, Zajcem in Tauferjem, a se od njih bistveno razlikuje. Njena poezija je poezija podob, imaginacij, ljudska topika zastopa avtoričina čustva in domišljijo, v nasprotju s Strnišo in Tauferjem, ki prav z ljudsko pesmijo želita sporočati predvsem svoja lastna filozofska spoznanja. Spojitev preteklega s sodobnim se je v poeziji Makarovičeve zgodila tako, da je preteklo osvetlilo sodobno. In prav zaradi njenega izjemno samosvojega pesnjenja na podlagi ljudskega smo ji posvetili samostojno poglavje. (Glej šesto poglavje.)

V Snojevi poeziji sicer ne najdemo toliko elementov ljudske pesmi kot pri Makarovičevi, vendar je pesnik kar cel ciklus pesniške zbirke *Žalostinke za očetom in očetnjavo* (1983) posvetil Narodni in ponarodeli. V prvi zbirki *Balade za glas in raglje* (1973, str. 17–18 in 26–29) po mnenju Tineta Hribarja (1984: 221) raglje opisujejo kolobar in naznanjajo magično vračanje in obračanje časov. To se dogaja tudi s pomočjo ljudskega izročila (zarotitev), npr. v pesmi *Zarotitve za moč in stanovitnost*: »*pride val / pride noč ... preteci / goro / preteci dolino.*« V pesmi *Balade za glas in raglje* (str. 26–27) vidimo odlomek ponarodele božične pesmi *Kaj se vam zdi pastirčeki* (Š III – Dodatek, Božične pesmi, št. 28, str. 820, Dolinar GP 52): »*pojo lepo / na čast / bogu / ... vsi šumi tu / tu v / dlani / na golih možganih*«, ki zaznamuje kontrast med mirom božične noči in svetom, ki je poln vojn. V zbirki *Piknik pikapolonic* (1976, str. 32–33) se v transformirani obliki pesmi *Balada o Jerici* avtor naveže na ljudsko pesem *Sirota Jerica* (Š 350, 351) in uporabi empirični citat, vendar ne več s socialno, temveč erotično vsebino. V zbirki *Lila akvareli* (1977, str. 53) s pesmijo *ringa ringa ra / ja*, v kateri uporabi ljudsko otroško igro,¹⁵³ predstavlja večni rajalni krog življenja in smrti (v krogu raja *raja* – podložno ljudstvo): »*ringa ringa ra / ja / v krogu raste trava / v krogih raste trava ...*« (prim. Š 7960). V ciklu *Narodne in ponarodele* (*Žalostinke za očetom in očetnjavo* 1983, str. 67), v pesmi *Pod goro, pod to goro zeleno* išče Snój pomenske inverzije v poantah svoje pesmi. V tem ciklu je ponekod prav melodija ljudske in ponarodele pesmi tista, ki čutnonazorno poudari njegovo misel.

POD GORO, POD GORO ZELENO

pod goró
pod to gôro zêleno
teče slina
mačka miško miš pšeničko
oče sina

pod goró
pod to gôro zêleno
teče reka
teče reka na koló
sin očeta

¹⁵³ Pesem *Ringa ringa raja* je prevod nemške otroške pesmi *Rigel, Ringel, Rose*, ki so ga nato učiteljice zanesle v šolo, tako da pesem danes velja za slovensko, saj se nihče več ne zaveda, da je prišla iz nemškega jezikovnega območja. (Hoerburger, Siegler 1962: 26.)

Značilna je ironizacija tragičnega pomena pesmi z izrazito lahkotnim ljudskim napevom, kar sicer lahko najdemo tudi v ljudskem pesništvu, vendar tam to ni zavestno dejanje, temveč spontana improvizatorična dejavnost. Smrtna igra, ki se godi v Snojevi pesmi, je, združena z ljudskim ritmom in melodijo ter resnostjo izražene misli, dobila poteze osuplosti, začudenja in ironije. Muzikalnost ljudske pesmi je Snojevi dodala prav tisto razsežnost, ki bralcu ali poslušalcu razširja in dopolnjuje doživetje pesmi.¹⁵⁴

Melodija ljudske pesmi še poudari Snojevo misel. V refrenskem delu lahko pesem zapojemo na napev naraščajoče ljudske pesmi *Zverina premagana*¹⁵⁵ ali *Prišla je miška iz mišnice*: *hagade* – kot posebne pesniške oblike, ki je značilna samo za ljudsko pesem in je umetna poezija ne pozna. (Kumer 1975: 327.) Snój je ta refren vzel za začetek svoje pesmi in začetek vsake naslednje kitice, medtem ko je osrednji del, kjer gre za naraščanje, preoblikoval s smrtno resnimi pomeni, ki upesnjujejo kontrast med ideološkim videzom in žalostno resnico. To poudarjanje kontrastnosti med ljudskim in novim je močnejše takrat, »kadar je narodnozgodovinska tema palimpsestno prežeta z ritmom ljudskih napevov«. (Hribar 1984: 261.) Priklicevanje preteklega na način ljudske naraščajoče pesmi se v tem kontrastu še nazorneje in doživljajsko še močnejše vtisne v bralečev spomin. Empirični citati in preoblikovani citati: »*pod goró / pod to góro zéleno / oče sina, / sin očeta ...*« ter vključevanje novih izpovednih vsebin vnesejo ljudsko pesem v ta medbesedilni tekst v svojem prvotnem pomenu in melodični obliki, hkrati pa novi pomeni zaradi pozicije, ki bi jih morali zasesti stari, še bolj pomensko poudarjeno zaštrlijo iz pesmi. Predloga za Snojevo pesem je torej prav zares sinkretična celota ljudske pesmi. Ljudska pesem je potemtakem prototekst (staro besedilo ali besedilo v ozadju) in učinkuje figurativno, kot neke vrste tretje pri primeri, ki spaja dve besedili v novo pomensko celoto. (Prim. Juvan 1987: 109.) V pesniški zbirki *Čudenja in zrenja* (1990)¹⁵⁶ je v pesmi *svéto* (str. 55), Snój znova v območju ljudskih motivov in tem, vrača se v okolje motiva o ribi Faroniki. (Glej četrto poglavje.) Razmerje med ljudskim in umetnim se tako tudi pri tem avtorju temeljito odraža skozi njegove pesmi, kanonizirana besedila se znova vračajo v obtok, spremenjena in v novi funkciji, z ljudsko pesmijo podpre svoje »pesniške argumente«.¹⁵⁷

Iztok Geister - Plamen in Franci Zagoričnik se igrata z ljudskimi odnosnicami, pomeni in motivi, kar je še eden od možnih načinov »uporabe« ljudskega v sodobnem. Iztok Geister - Plamen je predstavnik reizma (Kermauner), ki gleda na svet brez domišljijskih očal, svet je tak, kot ga človek vidi, in človek v njem je predmet, prav tak kot steklenica piva

¹⁵⁴ Vesel ljudski napev je mogoč tudi v vsebinsko tragičnih ljudskih baladah (npr. Mrtvec pride po ljubico), kjer je pevcu zgodba pomembnejša od melodije, zato ga ne moti, če ima melodija vesel ton in celo šaljiv refren (*hojladrija hojladrom*). Naj na tem mestu citiramo Zmago Kumer: »Ker je refren v ljudski pesmi izključno oblikovna sestavina, ni nujno, da bi se vsebinsko ujemal z besedilom, tudi če je sestavljen iz miselnih besed in verzov. Podobno prav nič ne moti, če je pesmi z resnobnim besedilom dodan refren iz nesmiselnih zlogov, ki učinkujejo veselo, šaljivo.« (Kumer 1988b: 162.)

¹⁵⁵ Prim. Marjetka Golež Kaučič 2002: 35. Glej še Kumer 1996: 86–87. Na istoimensko ljudsko pesem se je navezala tudi Ifigenija Zagoričnik.

¹⁵⁶ V kasnejših pesniških zbirkah *Duhovne pesmi* (1993), *Pod nebje* (2002) Snój raziskuje druge pesniške prostore in odsevo ljudske pesmi ne zasledimo več.

¹⁵⁷ Ljudsko pesem Riba Faronika uporabijo še Taufer v *Pesmarici* rabljenih besed, Strniša v drami *Samorog* in Vincetič, tako je medbesedilnost dvojna: med ljudskim in umetnim ter med umetnim in umetnim. Glej četrto poglavje.

ali pijan junak Lambergar. (Pegam in Lambergar 1968). Pesnik opisuje svet, kot ga vidi, mehničnega, nemoralnega, ni več sveta idej, ampak samo še svet reči (Kermauner 1971: 269, 270), pesnik pa je neke vrste koordinator teh reči. (Slovenska književnost III, 2001: 38.) Tako je ljudska pesem Pegam in Lambergar prenesena v svet predmetov in teles, kjer ni prostora za junaška dejanja, temveč za vsakdanje potrošništvo in pijanost. Nihilizem, skupaj z sprjaznjenjem nad tem svetom, se čudno povezuje z likom iz ljudske pesmi, ki konotira v zavesti ljudi kot junak. Lambergar je torej utrujen – in sploh, ali heroji lahko še kaj rešijo v tem času? Prototekst se vtiskuje v metatekst umetne pesmi kot spomin na iluzije, na svet junaških dejanj, ko je »Slovenec« (Lambergar je bil sicer tujega rodu, vendar je živel na Slovenskem) premagal sovražnika. Ljudska pesem je v metatekstu umetne pesmi poudarjena prav z izničenjem vrednosti sodobnega Lambergarja. To je torej tako besedna kot pomenska igra umetnega z ljudskim. (Glej četrto poglavje.) Tudi z igro besed in pomenov ljudskega se lahko poudari vrednost ljudske pesmi, čeprav ni videti tako. Poezija pri Plamnu doživlja tako imenovano »depersonalizacijo« (Grafenauer 1974: 24) in demitizacijo. Tudi Plamnov Zeleni Jurij (Pesmi 1972, 14–17) se na podoben način dotika še enega mitološkega lika iz ljudske pesmi. (Glej četrto poglavje.) Nihilizem, prisotnost nič želi Plamen s priklicevanjem spomina s pomočjo pozitivnega lika in vsega ozadja, ki ga spremlja, vsaj za trenutek omiliti in preseči.

Franci Zagoričnik je vstopil v slovensko sodobno poezijo že leta 1965 s pesniško zbirko Agamemnon. Kot predstavnik t. i. tehnopoetske poezije pa je vstopil v svet likov in mitov iz preteklosti s pesniško zbirko Sveder 1983, kjer je v središču 12. plasti (tako razvršča pesmi) lik Lenore. Svet ljudske pesmi, ki ga priklicuje Lenora, je zamejen še z eno besedo, to je *čas*. Potovanje skozi čas se pri Zagoričniku dogaja vzvratno, da bi se spet vzpostavil svet še »neusmrajene« besede, da bi se povrnil svet, ko se je človek še neposredno dotikal smrti in življenja. Lenora naj bi priklicala čiste besede. Medbesedilni stik z ljudsko pesmijo je le aluziven, Lenora je v pesmi zato, da vzbudi asociacijo na prvotni svet strasti, ljubezni, ki je v ostrem nasprotju z odmevi, usmrajenimi besedami, »samopostrežno grobnico«. (Glej četrto poglavje.) Način pisanja je podoben Tauferjevemu, vendar temu kolobarnemu potovanju ni videti konca, Lenora potuje iz preteklosti v sedanost in se spet vrača, da bi opozarjala.

Če Zagoričnik (predstavnik prvega vala sodobne poezije – eksistencialnega) želi začeti iz pozicije nič in če Geister zamenja izpovednost za tehnopoetičnost, pa se prav s tem, da se v njunem ustvarjalnem opusu tu pa tam zasveti ljudska pesem, pokaže, da je nihilizem za bivanje in njegov smisel nezadosten, iskanje trdnih temeljev za življenje pa nujno. To še posebej velja za generacijo ustvarjalcev, ki so vstopili v pesniški svet po letu 1970 ali malo prej. Posvetili se bomo tistim, ki so svoje kroženje po svetu in času kar pogosto medbesedilno naslonili na ljudsko pesem. Izbrali smo nekaj najznačilnejših in med seboj različnih pesnikov.

Okoli leta 1970 je prišlo do bistvenih sprememb v slovenski literaturi, bliskovito spreminjanje družbenih razmer in nove filozofske usmeritve so vplivali na generacijo mladih ustvarjalcev. Takrat se npr. pesniškima zbirkama Gregorja Strniše *Oko* (1974) in *Vena Tauferja Pesmarica rabljenih besed* (1975) pridružita še dve Jesihovi: *Legende* (1974) in *Kobalt* (1976); v teh se Milan Jesih obrača k nekaterim prvinam ljudskih pesmi. Spaja jih z lastno pesniško besedo prek ironije in parodije. Njegov tehnopoetski postopek, v kate-

rem ustvarja, spada v postmodernizem. Jesihovo jemanje odnosnic iz ljudskega pesništva je urejeno na način organiziranega medbesedilnega postopka ter igre besed in pomenov. (Stanič 1992: 179–196 in Juvan 1992: 43–61.) Konotacije, izvirajoče iz stilnega razreda, ki mu pripadajo, in evokativni elementi v besedilnem okolju, ki jim ni lastno, izvirajo pri Jesihu tudi iz ljudskega pesništva. Če se Jesih igra s homonimi (*bled - Bled*), pa se igra tudi z elementi, ki priklicujejo jezik 19. stoletja, ljudsko izrazoslovje, posamezne formule ljudske pesmi in ponarodele pesmi v celoti. Medbesedilni postopki – medbesedilne figure (Juvan 1992: 48) – v obliki igre z besedami v spomin prikličejo kar niz književne tradicije od Kocbeka iz njegove istoimenske pesmi *Lipicanci* (v Jesihovi pesmi: *Sle imaš, živiš pod vodo - Uran v urinu gospodar*), do Prešerna. V pesniški zbirki *Legende* (1974, str. 65), v pesmi *Karkoli kadarkoli dvigne luč*, vidimo v dveh verzih preoblikovan citat, ki priklicuje ponarodelo pesem *Tam gori za našo vasjo* (Rudolf Maister: *Kazen, Izbrane pesmi* 1988, str. 27): »*Na sredi najlepše slovenske vasi mi lipa košata stoji.*« V pripovedno kitico je aluzivno vnesen melodični obrazec ponarodele pesmi, saj bolj kot sama vsebina ali forma tega pesemskega odlomka v našem slušnem spominu odmeva melodija. Zbuja spomin na domačnost, lipo kot slovensko drevo, kjer so se zbirali ljudje in peli. Jesih nadaljuje pesem z ironizacijo, saj je ob lipo naslonil kolo, v pesmi je vključeno eksistencialno občutje minevanja in rojevanja. Ali je tu hrepenenje po iluziji domačega, drevesa, ki ponazarja rast in hitro zavedanje umrljivosti? Če je to literarni postopek, pa je uporaba preoblikovanega citata bolj idejni postopek, ki ob eksperimentu z besedami oblikuje dvopomenskost v pesmi. Ironični vnos odlomka ponarodele pesmi uporabi Jesih zato, da bi poudaril nasprotje med domačnostjo preteklosti, ki jo zastopa ljudska pesem, in realnostjo sedanjosti, ki jo predstavljata beseda *kolo* in vse drugo besedno okolje njegove pesmi. V pesniški zbirki *Kobalt* (1976, str. 15) je izrabil verz *Slomškove nabožne pesmi* »*V nebesih sem doma*«, in sicer v preoblikovanem citatu: »*Iz neba si doma*«. V *Volframu* (1980, str. 16, 37) je v pesmi *Zmernost, zdržnost?* v prvem in drugem verzu vložil ponarodelo pesem *Na jezeru* (Po jezeru bliz Triglava – Miroslav Vilhar), ki zastopa mladost, brezkrbnost, radost. Odnosnica je kontrastirana z besedami *zmernost in zdržnost*, ki ju zanika: »*Zmernost, zdržnost? - Norenje, po planinah in dolinah se mile ptice / budijo v zorenju jarih žit*«, in ponarodela: »*Mile ptice / po dolinah / in planinah / se bude.*« Gre za prenos dobesednega segmenta predloge, ki pa je pretvorjen, besede so prerazporejene, dodan je izvirni vstavek. V isti pesniški zbirki vključi pesnik v drugo kitico pesmi brez naslova odlomek ponarodele pesmi *Silvina Sardenka Polje*, kdo bo tebe ljubil (Knjižica za moške zборе 1947), da bi še bolj ironiziral urejenost, lažno predanost, vse človeške vrline, ki so v tem svetu samo lažne besede in prazni zveni: »*jaz bom polje ljubil, jaz žel praprot, jaz sina učil ...*« (Str. 41.) Prav tako v *Volframu*, v pesmi »*klečim sred sebe, zebe me; kaj me je bilo treba*« (str. 65) povezuje svojo lastno pesniško izpoved s sintagmo Prešernove pesmi *Nezakonska mati*, ki je ponarodela: »*Kaj pa je tebe treba bilo, / dete ljubo, dete lepo?*« Odnosnica, ki si jo izposodi iz ljudskega pesništva, najprej izpostavi prvotni pomen, ki ga ima v svojem izvirnem okolju, Jesih pa ga s preoblikovanjem in vključevanjem v novo okolje svoje pesmi individualizira in ironizira. Prvotni pomen prekrije novi pomen, toda Jesih to stori tako, da lahko pod njim še razberemo izvirnik. V kasnejših zbirkah se v ljudsko zakladnico le redko vrača, bolj se navezuje na druge literarne ustvarjalce. V *Jambih* (2000, str. 61) se na svoj dvojni ironično-resni način

dotakne Lepe Vide:¹⁵⁸ »... in lepih Vid sploh ni bilo nikoli, / nikoli ne solz starcev zapuščenih, / vse same deklice, odlične v šoli, / ki maličke kupujejo pri meni ...«¹⁵⁹ Zanika mitološkost Lepe Vide, jo razlepiti. Njegova palimpsestna trganka iz ljudskega še bolj poudari njegove lastne izraze, ki se ne izgubijo v navedkih. Vse te reference včasih zamenjujejo neposredno izpoved, ironizirajo resne pomene, so pravzaprav posredni komentar in izpostavljajo vprašanje bivanja v več različnih ideoloških razsežnostih, preteklost preusmerjajo v sedanjost.

Tudi Marko Kravos išče svoj izraz v ljudskem. Kot meni Paternu, se je Kravos »zmeraj znova vračal k trdnim jezikovnim vzorcem stare ljudske poezije ...« (Paternu 1999: 196.) V prvencu iz leta 1969 z naslovom *Pesmi* je zamejski pesnik še močno posnemovalno navezan na ljudsko pesem, predvsem na lirsko ljubezensko, z imitacijo verznihih struktur, s tem, da pesmi kar nadene naslov *Narodna*, kar so počeli slovenski literati vsaj od Jenka naprej: »*K studentu bom prišel, / spet ti bom rekel: / daj mi vode, dekcle, / žejen sem tebe. // Gladim ti žive lase, / sonce za hribe gre, / to je moje srce, / to so tvoji lasje. // Ah, še nočoj govorim, / da bo za blag spomin, / saj ko bom daleč, / dekcle, bom molčal.*« (Str. 17.) V pesmi z naslovom *Balada*, ki govori o prezgodnji smrti dekleta, je kot neke vrste vložno pesem v kurzivi postavil nekatere verze, ki močno spominjajo na ljudsko ljubezensko liriko: »... zanjjo več rožice ne cveto / zanjjo več ptičice ne pojo / njo so dali v črno zemljo / kmalu več še spomina ne bo ...« S temi verzi poudari t. i. baladnost, pa čeprav so iz lirike; še bolj pa je baladnost poudarjena z verzi, ki upesnjujejo razpadanje človeškega trupla s stopnjevanjem ali naraščanjem, ki je značilno za ljudske pesmi: »*prvi dan človek hladen leži / tretji dan od njega težko diši / petega dne gre meso od kosti / devetega dne že ves splesni.*« (Str. 23.) Primerjava z ljudsko balado *Mrtvaška kost* kaznuje objestneža je zelo nazorna: »*5. Ko se je storil ti prvi dan, / fantič je bil že na smrt bolan; 6. In ko se je storil ti drugi dan, / fantič je bil že na pare djan.*« (SLP I/39/8.) Z ljudskimi uroki se spoji v pesmi *Urok*. V ciklu pesmi, ki so vezane na vietnamsko vojno, v pesmi *Slovo spet* poseže po ljudskem načinu; imitacija je skoraj popolna, čeprav je vsebina sodobna, slovo dekleta od vojaka je postavljeno v leto 1968 in ne npr. v 17. ali 18. stoletje, pesem je ljubezenska in vojaška obenem: »*Dekle v vrtu pušlec spleta, / nageljne in rožmarin: / rdeča je ljubezen vneta, / plave barve je spomin. // Oj na vojsko to krvavo / fantje mladi rajžajo, / rdeča kri čez prsi steče, / plavo plavo je nebo.*« (Str. 57.) Kravos se poetsko giblje od besede do verza v pesmi *Sama* (*Trikotno jadro* 1972: 76), kjer imitira ljudsko ljubezensko pesem (vasovanje, ljubosumje, nezvestoba) z načinom pesnjenja, posnemanjem verzne strukture, ponavljanjem verzov in temo: »*1. Fantje na vasi pojejo, / moje srce je žalostno, / moje srce je žalostno. 2. Nočoj ga spet k meni ni, / o da vsaj mrtev leži, / o da vsaj mrtev leži. 3. On pa je k drugi šel, / z njo se je zdaj objel, / z njo se je zdaj objel.*« V isti pesniški zbirki pa v pesmi *Legenda* (str. 83–84) tematizira še sv. Jurija. (Glej četrto poglavje.)

¹⁵⁸ Tudi ta pesem bi morda sodila v medbesedilni niz z naslovom *Lepa Vida*, čeprav se le s temi verzi povezuje z miselnimi prostori ljudskega. Morda bi sodila v niz kot metatekst 23, pred *Lepo Vido* Ifigenije Simonović. (Glej četrto poglavje.)

¹⁵⁹ V obeh zbirkah *Sonetje I* in *II* se medbesedilno navezuje na citate iz literature, kar jasno pove ob koncu zbirke, kjer jih dobesedno navaja in razlaga. Jesih se po mnenju Paternuja najbolj dotika Prešerna in Jenka: »In prav tu je Jesih trden, tako da ga mreža citatov, spletena iz Prešernovega besedja, ne zaduši, ampak narobe, Jesihovim stihom dodaja nove, dodatne pomene.« (Paternu 1999: 205.)

Kravos ob iskanju izraza v svojih pesniških začetkih ne more mimo ljudskega, kasnejši izleti v to zakladnico pa ga že odpeljejo v druge prostore.

Miroslav Košuta je v pesniški zbirki Pričevanje (1976) v pesmi Kraški kamen (cikel Stiška) (str. 33) uporabil način zagovorov, podobno upehano in zasoplo govoro kot Venó Taufer: »Kamen v gmajni, / kamen v ljubezni, / kamen iz reja, / kamen iz kletve, / kamen za vratom, / kamen na soncu, / v postelji kamen, / kamen, kraški kamen.« To ni tema in iskanje, to je zarotitev kraške zemlje, ki jo Košuta nosi »v jetrih«. V pesmi Kačja slina iz cikla Otroštvo (str. 48) se na način štirivrstičnosti dotika ljudske pesmi, vendar rimano in ne asonirano, rahlo pa se dotika tudi Makarovičeve (primerja smrt očeta in strica z naravnimi plimovanji življenja), saj posega v svet narave, ki je v njenem življenjsko-smrtnem valovanju podobna svetu ljudi: »Belo motri belouška - kamen odbral si je rep. / Slepec ni kača ne kuščar. / Človek je zmeraj bolj slep.«

Nato se z ljudskimi izštevankami poveže v pesmih Slovenska izštevanka, Tržaška izštevanka, An dan, Štiri strani neba (str. 50–54). Seveda je izštevaje močno povezano s položajem Slovencev v Italiji. Košuta v ciklu, naslovljenem, Božime, namiguje na bridko usodo Slovencev, ki so se izseljevali, pa čeprav je bila ljudska pesem Oj božime tele dolinice »... sprva svatovska in so jo peli ob odhodu neveste zdoma. Pozneje je postala poslovilna za izseljence ali sezonske delavce.« (Kunaver, Kumer, Ložar - Podlogar 1987: 221.)

Še posebno je to vidno v pesmi z naslovom Beneška narodna (str. 64 - najprej objavljena leta 1974 v Pesniškem listu - list 12), s katero namiguje na ljudski kod; z naslovom nas spomni na ljudski obrazec Čez tri gore, čez tri vode ..., ki je lahko vzet iz ljubezenske Zvedel sem nekaj novega (Š 2173–2185), iz Ljubi moj prihaja čez tri gore v vas (npr. OSNP 10.130) ali iz Če se podnevi srečava, se niti ne pogledava (Bajuk: S. n. p. 1927/5): »Čez tri gore, / čez tri dole, / čez tri vode / iz treh dolin // najprej po svetu / oče gre, / za njim hiti / še sin. // O kaj pa boš zdaj ti / čča, / kaj delaš sama tu doma? / tako odide / tudi hči, / tam v širnem svetu / se zgubi // in s tem je konec besedi.« Tragična izseljenska usoda je poudarjena z atributom narodna; to ni le lirski ljudski pesem, je žalostinka za izgubljenim domom, ki je tesno zvezan s slovenskim narodom.¹⁶⁰

Herman Vogel v zbirki Ko bom bog postal iz leta 1970 uporablja motive in teme iz ljudskega izročila, v pesmi Ne bodite hudi iz cikla Ko bom bog postal se na način zagovorov in urokov, s ponavljanjem nekaterih besed približuje ljudskemu: »Ti si včeraj pel svojemu sinu. / Ti si še včeraj govoril srcu in rokam ... Jutri boš ves iz pepela / jutri bo tvoja misel nikogaršnja ...« (Str. 58–59.) V ciklu s pomenljivim naslovom Iskrice domorodne pa se dotakne nekaterih nacionalnih mitov, ljudskih baladnih junakov, v pesmi, ki so skoraj prozno značaja, npr. v pesem Folklorna (str. 80–81), vključuje tri ljudske plese, da bi z njimi označil slovenski značaj, ki ga je še prej označil z naslovi pesmi (Agresivna, Nostalgijna, Pobožna, Pasivna, Hvalisava, Vinska, Svetobolna idr.); odlomek je takle: »Noč se pretaka

¹⁶⁰ Medbesedilno povezan z njim, čeprav mlajši, je ustvarjalec Ivan Volarič - Feo, ki je svojo pesniško zbirko naslovil z naslovom beneške ljudske pesmi (in ne rezijanske, kot meni Poniž 2000: 253) Oj božime tele dolince (prim. GNI R 19.103 in prim. R. Orel, Slovenske narodne pesmi Benečije 1921/19), in s tem aluzivno povezal ljudsko pesništvo s svojo izrazito transformirano liriko. Glej četrto poglavje. Kot primer ljudske navajamo pesem iz Štoblanka v Nadiški dolini, Ben. Slov. (prva kitica): »Oj božime, oj božime te-le dolince, / oj božime, oj božime te-le dolince, / oj božime te-le dolince, / kaj vas moram zapustit!« (Kunaver, Kumer, Ložar - Podlogar 1987: 221.)



Pevka balade Kralj Matjaž rešen iz ječe (Da lipa moja Linčica) Guliana Nadja Klitana iz Bile v Reziji. Iz arhiva Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU.

skoz line obupa, sanj in ljubezni. / Ampak kako je ta pesem že stokrat prepeta, / nategnjena na slovensko kozolško folkloro / in nostalgija po sebi samem. / Lepa Anka, koroški rej in potrkana polka / se stekajo v večni refren: / prej sem ga čakala, zdaj se pa bojim.»

V naslednji pesmi z naslovom Bojevniška se loti še vojaškega vidika slovenskega značaja oziroma bolj nevojaškega z vnosom imen junakov iz ljudskih balad: Lambergarja in Matjaža, v pesem pa celo vnese preoblikovan citat vojaške ljudske Oj ta soldaški (vojaški) boben: *»Lahko greš med Kitajce, med črne ali k nam, / lahko si zmisliš boj in se bojuješ - sam. / V žovti tisti ogenj, tisti bode pa moj zvon, / pred da bode trikrat vdaril, / že za gvišno mrtev bom.* In ljudska druga kitica: *»Le-ta soldaški boben, / ta bo moj veliki zvon, / oh ta mi bo zazvonil, / kadar jaz umri bom.»* (Š 7111, navedeno po redakciji pesmi št. 139: Z. Kumer 1992: 136). *»Težko je danes ugotoviti, kdo je bil prvi: Kobencelj, Lambergar, Matjaž¹⁶¹ ali Maglaj.»* (Str. 82–83.) Vogel prav z ljudskimi elementi poudari razsežnosti narodne identitete, se seveda

¹⁶¹ Z vnosom obeh likov, kralja Matjaža in Lambergarja, se zelo rahlo dotika istoimenskih medbesedilnih nizov.

iz nje tudi norčuje, ironija pa medbesedilnosti doda še poseben diskurz. Slovenskemu človeku bojevanje ni bilo prijetno, bilo mu je odvečno, saj ga je trgalo od doma.

LJUDSKO SE VRAŠČA V SODOBNO: OD VINCETIČA DO OSWALDA

Čas po letu 1980 literarni teoretiki razglasijo za postmodernizem in v tem času se tudi v mladi slovenski poeziji, ki uporablja ljudske odnosnice, kažejo njegove značilnosti. Jezikovno eksperimentiranje zamenja formalno prenavljanje verza in začenja se povezovanje s tradicijo in vnos najrazličnejših referenc v poezijo. (Poniž 1989: 12.) Ta mlada poezija korespondira s svojimi predhodniki in s tradicijo, z novimi, svežimi jezikovnimi in vsebinskimi postopki, ki vključujejo tudi ljudsko pesem, pa si utira nove poti v literaturi.

Makro- in mikro poetika mladih ustvarjalcev in njihovo potovanje po poetiki ljudske pesmi je vsaj dvojno. Mlade ustvarjalce lahko razdelimo glede na postopke vgrajevanja ljudskih odnosnic v svoje pesmi vsaj na dve skupini:

- skupino A: kjer so poleg formalne navezave na ljudsko eksplicitno vidni motivi, teme in liki iz ljudske pesmi ter

- skupino B: kjer so pogostejši ljudski stilemi, stilizacije struktur, individualna korespondenca in polemika z ljudsko pesmijo na način imitiranja verzniških obrazcev, zaklinjanj, zarotitev, kjer so aludirane vsebine in način izražanja ljudskega pesništva.

Skupina A: Od teme do motivnega drobca

Milan Vincetič, ki v številnih pesniških zbirkah sledi poetiki spomina, se najraje opira na znane slovenske ljudske like, motive, teme. Še več, njegov način pisanja, stil se navezuje v verzniških oblikah, ritmu in rimi ter asonanci na znane ljudske verzne oblike, kot so vagantski verz, tridelni osmerek, sedmerek, štirivrstičnica. Pripovedne snovi spreminja v lirske in tako transformira eno ljudsko pesniško vrsto v drugo umetno. V pesniški zbirki Zanna se intertekstualno povezuje s Strnišo, ker se podaja v skrivnostne dežele in ker v spominu išče znano, a pozabljeno, svoj lastni pesniški privid naslanja na resničnost ljudskih balad, dvojna miselna in poetična osnova pa tako rodi zanimivo stvaritev. V formi se od ljudskega skoraj ne odmakne, vendar v svoji znani maniri, da sedemkrat pove zgodbo ali pa pove sedem zgodb, povezuje tudi svojo pesniško kompozicijo z ljudsko (prek ljudskega števila sedem), ali po Ponižu, da njegova lirika v Zanni »temelji na določeni variantni poetiki spomina«. (Poniž 1989: 62.) V Zanni (1983) zaznamo baladni ton ljudske pesmi, štirivrstičnica (pesem Vojna, str. 13) pa je gotovo prevladujoča kitična oblika pri Vincetiču. Uporabljata jo tudi Strniša in Makarovičeva. Načine ponavljanja verzov poznamo iz ljudske pesmi in enak postopek najdemo tudi v pesmi (pesnitvi) Nedolžni otroci (str. 37–43), kjer uporabi ljudsko število 7 kot sedemkratno ponovitev uboja nedolžnih otrok. Pesniška sinteza ali vez k sedmim pesmim je pesem Hero-dež. (Str. 44.) Vincetič aktualizira preteklost s sedanje perspektive sveta, kjer so najbolj ogroženi nedolžni. Pesniško upoveduje nemoč človeka, detomora, in se s tem intertekstualno navezuje na Makarovičevo in njeno motiviko o polasčanju otrok, o svetu, ki ni dober za otroke (Mati, Utopljenka, Zibelka). Vincetič se loteva še dveh motivov, značilnih za ljudske balade, in to sta incest in detomor. V pesmi Mit iz pesniške zbirke Arka (1987, str. 18) združi oba motiva v eno pesem in ponovno uporabi distih 8/7 (romarski verz),¹⁶² očitno njegov stalni verzni

obrazec: »*V deželi se zgodi zločin / med sestro in očetom / če se izve, si zlahka kriv / saj nosiš njeno rebro // V deželi se zgodi zločin / med sestro in detetom / če se izve, ne skušaj kri / ustaviti s pogledom.*« V pesniški zbirki Finska (1988, str. 23–24 in 47–53) pa najdemo spet dva skoraj arhetipska lika, znana iz ljudskega pesništva, in to sta galjot in Lenora. V sedemkratni variantnosti enega in istega motiva (ali sedem pesmi po istem motivu) se loti v svoji stalni štirivrstični pesemski obliki in v romarskem verzu peti dve zgodbi. Lenora prinaša ničkolikokrat povedano zgodbo o mrtvecu, ki pride po ljubico (glej četrto poglavje), v Galjoto pa avtor pesni o dvogovoru med galjotom in ljubico, ki razkrivata grozo priklenjenosti na barko življenja. (Glej četrto poglavje.)

Spominski drobci, ki jih vzete iz ljudske pesmi kot kamenčke v mozaik vgrajuje v svoje pesmi Vincetič, nas popeljejo v preteklost, kjer so junaki še bili junaki, kjer je zgodba izhajala iz resničnosti, danes pa se skrivnostno predstavlja kot mit. Vendar vsi ti liki še danes žive v ljudski pesmi, kot péte zgodbe. Če pa so elementi ljudske pesmi vtisnjeni v na novo nastalo umetno pesem, vidimo v tej pesmi spoj dveh svetov in dveh poetik, pesniška masa se poveča, sporočilnost in doživetje sta večja, pretekle vsebine na nov način spet krožijo in se vračajo. Galjotova ali Lenorina zgodba, pa tudi zgodba o Jelengarju se prenesejo v svoji sinkretični celoti v nove pesniške organizme, metatekst pa nam odkrije še nove razsežnosti pomenov. Jelengar, ki je del medbesedilnega niza s tem naslovom, se snovno navezuje na mednarodno zgodbo o morilcu deklet, ki se motivno (deli zgodbe) in kot lik, s prenašanjem osnovnega sporočila, preseli iz ljudske pesmi v sodobno poezijo v štirih pesmih. Ta pesem pogloblja izposojeni motiv, liku daje drugačne razsežnosti, iz predloge si izposoja posamezne odnosnice, npr. citat, na katerem utemelji svojo povezavo s predlogo. Metatekst nekatere elemente predloge dopolnjuječe ali antitetično dodaja itd. (Prim. Juvan 1990a: 64.) Pesem Jelengar ali Lajnar izvorno izhaja iz Nizozemske in je bila prvič natisnjena leta 1540. (Glonar 1944: 384–392 in Top 1992: 105–119.) Zgodba je k nam prišla prek nemškega izročila in se je zaradi srhljive vsebine in zanimive zgodbe tudi tu ukoreninila. Postala je »odprto delo« (Eco 1979) in je omogočila krog vrnitve lika, motiva in transformirane zgodbe prav v sodobno slovensko poezijo. Vincetičev Jelengar (Nova revija 1990: 115–118) na nov način pripoveduje zgodbo o Jelengarju z zornega kota sedmih žrtev in njihovih zgodb, kot jih je pesnik »našel« v arhivskih zapiskih iz 17. stoletja. Sedem pesmi poje o sedmih usodah žensk, ki so se voljno predale Jelengarju in postale njegove žrtve, razen zadnje, ki je postala njegov krvnik.

Hiltigart

Naj bo bratovsko preklet
zavržek Jelengarja
naj ga nosim sednajst let
to božja je postava

¹⁶² V njem so zložene srednjeveške romarske pesmi, ki pa so po izvoru lahko ljudske, saj ni mogoče zanesljivo trditi, da so se njihovi ustvarjalci zgledovali ravno pri latinskih srednjeveških himnah, kakor je npr. *Lauda SION Salvatore* iz 13. stoletja. Lahko pa je pesnik latinske himne uporabil obliko ljudske pesmi, npr. romarski verz (brez anakruze), znan iz ljubezenske lirske *Je pa davi slanča padla / na zelene travnike: - - - - - / - - - - -*. (Glej Kumer 1996: 63.)

Do takrat bom hodila pet
z glasom Jelengarja
je sedem sežnjev nižje svet
ajatutaja ajatutaja

7. Hiltigart (1617–1651), hči plemenitega Werianta, nekega posestnika na gorenjem Štajerskem, po podatkih in navedbah »posledya szodba Ellenharta«, kakor prebiramo v »Chroniki ta veksih svetkov ino zgodov« (Marpurg, 1672) izpod peresa redovnika Tadeja Revekke; ob tem je treba dodati, da je Hiltigart pravzaprav »Kraljeva, ti osemnajsta boš!« iz razširjene ljudske balade Jelengar, česar pa omenjeni pisec niti ne sluti. Pribeleži pa, da je »Hiltigart reshena bogokletue« s tem, da »sama obessi Ellenharta.« (Povzeto iz omenjenega vira.)

Vincetič je imitiral verzno strukturo ljudske pesmi in njeno metrično shemo, pravzaprav je oboje citiral. Iz naslova pesmi razberemo, kam meri pesnik, da pa bi bile te »zgodbe« videti pristnejše, je ob vsaki pesmi dodal »izpisek« iz sedmih različnih kronik, mrliških knjig, bukev, kronik (npr. kronika iz leta 1652) posameznih far, ki simulira način pisanja in jezik 17. stoletja.¹⁶³ V tem primeru imamo pred sabo dodajanje novega teksta k že uveljavljenim pomenom z uporabo »starega« in simuliranje stila historičnega besedila. (Pavličič 1989: 33, 50.) V besedila je vnesen psevdocitat kot medbesedilna odnosnica. (Oraič 1988: 129.) V intertekstualni povezavi se lahko znajde citat, ki je videti pristen, a je v resnici lažen. To so prej navedeni citati iz arhivalij, ki so izmišljeni, kot so izmišljene kronike in arhivski zapiski. Edini pristen empirični citat, ki ga Vincetič vključi v to »pesnitev«, je citat iz ljudske pesmi: »Kraljeva, ti osemnajsta boš!«, z avtorjevim komentarjem, da je ta citat vzet iz razširjene ljudske balade Jelengar, to pa je medbesedilna referenca, ki uvršča besedilo v jedro medbesedilnosti.

V Tajmiru (1991) Vincetič uporabi le strukturo ljudskega, vendar se z motivi ljudskih pesmi ne poveže več. V kasnejših pesniških zbirkah pa se že odmika tako od ljudske verzne strukture kot od njenega motivno-tematskega sveta. V zbirki Tanin iz leta 1997 se ljudski ritem še oglasi npr. v pesmi Pustolovščina (str. 19): »Nosim nosim svetli grad / med lovke in korale / nosim nosim božjekrat / ker bilo je kamen«. Štirivrstičnica z asonanco in ponavljanje besed ustvarjata ritem, ki ga je uporabil Strniša in kasneje Vincetič, podobno kot v zbirki Tajmir.

Ifigenija Zagoričnik se v pesniški zbirki Krogi in vprašanja (1981) navezuje na ljudsko izročilo, npr. v pesem ne ne veš vnese verze iz Prešernove Pod oknom, ki je ponarodela. Znani pomen montažno vključi v pesem, ki govori o trenutku med jutrom in nočjo v pomladnem doživljanju narave, kjer pa se na koncu vključi resignacija: »sonce vendar sije trava se blešči v rosi« (prvi verz), zadnjih pet verzov pa to pesem popelje v čisto drugačno razpoloženje: »tukaj sem / zgodaj / luna sije / kladvo bije / tukaj sem še«. (Str. 9.) V Baladi se skozi erotiko dotakne ljudske balade: »glava je težka / veke so mlinski kamni / udi so težki / besede prazna slama / se poljubiva strahotno / z zobmi v očeh / skeli / da grad gori / da teče

¹⁶³ Vincetičevih sedem variant pesmi Jelengar vsebuje komentarje, ki spominjajo na stare zapise iz župnijskih kronik v 17. stoletju. (Vincetič, Jelengar, Nova revija 1990: 1115–1118.)

/ da teče / kako diši / kako kipi«. (Lavdon (Š 28–31 in še SLP I/14: Lavdon zavzame Beograd A.) V Starinski pesmi se ritmično poveže z ljudsko pesmijo: »šel si čez morje grist satje / oje oje / lakota nevesta / pod milim nebom zvesta« in že z naslovom pokaže, da posega v tradicijo. V pesmi Za to goro zeleno pa se navezuje na ljudsko naraščajočo pripovedno pesem Zverina premagana – Prišla je miška iz mišnice in se medbesedilno poveže še z Jožetom Snojem in njegovo pesmijo Pod goro, ki jo je objavil kasneje (1983). Njena interpretacija in transformacija ljudskega je drugačna od Snojeve, njena igra besed ni samo igra, temveč je v njej skrita resnica, vendar z njenimi besedami: »resnico rečeš v sili«. (Str. 43.)

ZA TO GORO ZELENO

Volk lisico lisica zajca
 zajec miško **miš pšeničko**
 Za go ro
 resnico rečeš v sili
 pšenička v miški ta v zajcu
 zajec v lisici ona v volku
 za go ro
 resnico rečeš v sili
 volk v pšenički ona k miški
 zajec zajcu ta z lisico
 za go ro
 resnico rečeš v sili

V pesmi Nocoj je prav lep večer (str. 51) se z naslovom dotakne ljudske lirske ljubezenske pesmi (Š 2393) ali tudi pripovedne Marija kliče ranjenega fantiča za Jezusom (Š 680) (medbesedilno se poveže tudi z Makarovičevo), kjer gre seveda za odnos med fantom in dekletom, vendar z izrazito ironizacijo. Morda pa je ta verz le t. i. ljudski obrazec in ga pesnica uporabi le kot stilno sredstvo.

Če je Vincetič nepolemičen, pa za Vena Dolenca tega ne moremo reči, saj do tradicije vzpostavlja ironični odnos. »Pesem Svatba temelji na ritmu ljudske pesmi in baladičnosti oziroma na rahli ironizaciji tradicionalno zamejenih vrednot.« (Poniž 1989: 130.) Pesem Svatba je iz cikla oziroma zbirke pesmi Zarečene misli (Pesniški almanah mladih 1982, str. 52), kjer je na aluziven način v pesem vložena transformirana in sodobno aktualizirana ljudska pesem Nesrečna nevesta (Mlada Breda). Predloga se v določenih izrazih še da prepoznati v plogi: »zlata hčerka sonce moje / spleti venec belih rož / glej v jutro sem čez polje / stopa tvoj bodoči mož.« Konec zgodbe te pesmi ni tragičen, tako kot je v ljudski baladi, temveč ironično grotesken, kot je grotesken svet, ki ga upesnjuje Dolenc. Avtor se na predlogo navezuje v pesmi z ljudsko štirivrstičnico in besediščem, vzetim iz ljudskega izročila, ter nato še s trohejskim ritmom, vendar že povezuje svojo pesem s celim sistemom ljudske pesmi: z besedo, zvočnostjo, mislijo in obliko. Njegova zgodba je drugačna od ljudske, huda tašča je izginila, v pesmi je mati, ki želi omožiti hčerko z vranom. Dolenc spremeni tragično optiko ljudske pesmi v ironično-groteskno gledanje na dogodek, ki je, čeprav teče kri, netragičen. Pesem poje o uporu dekleta, ki zavrne ženina: »draga dobra

mati moja / jaz nočem in ne grem čez prag / povejte ženinu tam zunaj / naj ga s svati odnese vrag ...« Novo besedilo na novo utemeljuje staro, zgodba se vrača v sodobni svet. Nov pomenski potencial umetnega se s pomočjo ljudskega razvije v konkretizaciji. (Jauss)¹⁶⁴

Ritem ljudske pesmi in besedišče pa sta vsebovana tudi v pesmih *Kólo* (str. 47), *V polju gre pšenica v klas* (str. 54–55) ter *Uspavanka* (str. 56). V pesmi *Kólo* sta ritem in način izražanja blizu ljudskemu: »*bela hiša bela soba / v bele rjuhe leze mrak ... nova sestra v mrtvi klije, kólo plešemo v nov dan ...*«. V *uspavanki*: »... *luna srebrna / zbudi mi mamó / da mi ne zlezejo / mravlje v kosti / aja tutaja dete zaspi ...*« je skrit motiv sirote brez matere, znan iz ljudskega baladnega pesništva. Poetika Vena Dolenca, ki se hkrati dotika tako motivnega kot ritmičnega, melodičnega in besednega pesniškega okolja ljudske pesmi, je v *Zarečenih* mislih zarisala spevne pesemske oblike in na osnovi novih besednopomenskih iger vključila kar cel sistem ljudskega pesništva v svoje pesniške izdelke. Zato lahko govorimo o citiranju ljudske poetike v celoti, kot pesniškega medbesedilno-muzikalnega postopka.

Srečko Rijavec se v svoji poetiki tudi vrača na pot spomina in tradicije. Čeprav je to pesnik, ki se še navezuje na eksperimentalno poezijo šestdesetih let 20. stoletja, se v svoji poeziji dotika tudi enega stalnih likov (mitov) slovenske literature in kulture, to je *lepe Vide*. (*Dialogi* 1981, št. 732, str. 10 in *Odgovornost za praznike* 1985, str. 21.) (Glej četrto poglavje.) Rijavec torej ve, »... da je bistvo poezije zgolj v zapisovanju tega, kar kroži po kozmosu in se včasih prikazuje kot besedje«. (Poniž 1989: 134.) *Drobci* spomina, na katere niza svoje misli, so skriti tudi v pesmi *Gomila* in *desetnica* (*Odgovornost za praznike* 1985, str. 26), kjer se morda asociativno res lahko približamo ljudski pesmi *Desetnica*: »*Kito si na slepo vrže / okobal na hrbet. / S torbico iz kačjega leva. / Vsečina je pičila ...*« Večno potovanje ponazarjata *torbica* in *pomladni veter* iz zadnje kitice. *Drobci* asociacij in aluzivno ime junakinje ljudske pesmi (hkrati naslov pesmi, ki je kazalka prvotnega pesniškega okolja) nas skozi spomin prenesejo v preteklost in v okolje ljudske pesmi. Rijavec niza spominske drobce, ki lahko priključijo preteklost, lahko pa ostanejo le v tem svetu, kjer je vse polno sodobnih desetnic. Pesnik želi ujeti droben trenutek v svojem »vandranju« po lastnem spominu, v katerem je shranjena tudi ljudska pesem. *Lepa Vida* ter *Gomila* in *desetnica* ponazarjata morda tudi brezdomstvo nekoga, ki živi onkraj slovenske meje in se čuti kot *Vida* in *desetnica* v nenehnem iskanju domače »gomile«. ¹⁶⁵

¹⁶⁴ Z njo se vpisuje v šibki medbesedilni niz z naslovom *Mlada Breda*. Glej četrto poglavje.

¹⁶⁵ Alenka Jensterle - Doležal (ponekod Jenštrle) se je na ljudsko pesem navezala s pesmijo *Desetnica* (*Nova revija* 1994, str. 31), ki pa na novo tematizira vsebino istoimenske pesmi, vendar je v središču iskanje in tavanje desetnice kot *Penelope*, ki išče svojega ljubimca, a ni potovala le sedem, temveč deset let, da ga je našla. Medbesedilnost ljudskega in umetnega je označeno z naslovom pesmi in večkrat omenjeno junakinjo v pesmi. Jensterletova je desetnici nadela plašč iskateljstva, a ne tiste izobčenosti kot v ljudski pesmi, temveč izobčenosti in osamljenega tavanja po svetu, dokler ni prišel na pot drugi, ki jo je desetništva odrešil.

Desetnica

(prva kitica)

Deset let potovala med zarjavlimi rezili ravnodušnosti

po poteptanih poljskih poteh

skozi blatna bičevja in skozi z lišaji pokrita okostja dreves

od vasi do vasi se upogibala od udarcev vetra

že onemogla z okrvavljenimi podplati brodila med ostrimi kosi preteklosti

deset let se ogibala mečem groze

Skupina B: Od besede do verz

Naslednja skupina ustvarjalcev pa se na drugačen način kot prejšnja medbesedilno stika z ljudskim izročilom. Z ljudsko pesmijo korespondira predvsem skozi stilne strukture, verz, besedišče, skozi uporabo zakritih in preobraženih elementov ljudskega – zaklinjanj in zarotitev ter načina in vzdušja ljudskega. Motivi in teme pa so iz tega sveta, čeprav povedani »po ljudsko«. Zakrita intertekstualnost z ljudskim in sekundarne medbesedilne navezave na ustvarjalce drugega vala povojne poezije (na Strnišo, Makarovičevo, Tauferja in Zajca, ki so se bolj neposredno dotikali ljudskega) družijo to skupino v mrežo ustvarjalcev sodobne poezije, ki so poiskali odnosnice prav v ljudski pesmi, da bi tako uresničili svoje poetološko dejanje.

Čeprav se je Štefan Remic navezal na poezijo Svetlane Makarovič in Gregorja Strniše, pa je ubral lastno pesniško pot brez bojzani pred pritiskom »velikih predhodnikov«. Iz območja zarotitev, magičnosti, zloveških pretenj se pomakne v območje zgoščene slikovitosti, ki je tako značilna za ljudsko pesem.¹⁶⁶ Melodija njegove pesmi je bližja ljudski spevnosti kot Tauferjeva ali Zajčeva. Remic s čistimi stihmi (zbirka oziroma ciklus pesmi *Izprožena roka* podobarja v *Pesniškem almanahu mladih 1982*), ki se naslanjajo na ritmiko, leksiko in baladno vzdušje ljudske pesmi, doseže tekoč ritem ter z izrazito vokalnostjo besed spevnost verzov. Zelo dosledno je izpeljan paralelizem verzov,¹⁶⁷ zlogov, metafor, slik in pomenov,

pešačila sprijaznjena in utrujena po koži dne
samo da bi ga zagledala med vročičnimi podobami
izpljuvanega iz bele notranjosti niča

Njena pesem se medbesedilno stika tudi z vsemi devetimi desetnicami Svetlane Makarovič, s Srečkom Rijavcem in njegovo Gomilo in desetnico ter še posredno z Markom Kravosom, ki ima v zbirki *Obzore* in sled iz leta 1992 cikel z naslovom *Pesmi desetnice*, kjer je enajst (pričakovali bi jih deset) pesmi. Prva se začne *Grem jaz* s sprehajalnim korakom skozi vse to, kar bi lahko imelo povezavo z desetništvom kot mitiskim elementom, ki je vplival na pesmi, da potujejo kot desetnica. Tudi Ervin Fritz se v devetdesetih začne spogledovati z ljudsko pesmijo, saj izda knjigo *Devet zgodb* (v njih se loteva po ljudski pesmi napisane zgodbe *Bridka smrt* in *Tomaž*, zgodbeno zariše na ljudsko predlogo naslonjeno *Deklico vojak*, tematizira zgodbo o kralju Matjažu) in deseta desetnica (1996), kjer upodobi motiv desetništva na svojski ironični način, ter objavi tudi radijsko igro *Srčevje svetega Andreja* (*Sodobnost* 1999: 91–114), kjer jemlje za predlogo ljudsko bajeslovno legendarno pesem *Sežgani* in znova prerajeni človek: SLP 1/49 (str. 284–287); tako se medbesedilno stika s Tauferjem in njegovo pesmijo *Sežgani* in znova prerajeni človek: *Pesmarica* rabljenih besed. Maja Haderlap, koroška pesnica, se v zbirki *Žalik* pesmi (1983) dotika ljudskega v samem načinu pesnjenja – ciklus *Odhajati* (prva pesem) – in motivno tematsko v pesmi *vihar*, kjer iz pesmi zaštrli desetnica kot lik in kot motiv ljudske pesmi; v drugi kitici: »si / pretres v listu, / beg / in desetnica / v krošnji.« Ali je to ona, se ona kot pesnica potika skozi viharje kot desetnica, ali pa je to nekdo, o katerem samo govori in ga skozi pesniški svet opazuje tudi skozi optiko desetništva? (Str. 9.)

Tudi *Desetnica* bi bila lahko predloga za nov šibki medbesedilni niz, glede na število realizacij (kar štirinajst jih je, ena je zgodbena), samo Makarovičeva jih ima devet: shema bi bila naslednja: predloga/prototekst: ljudska pesem *Desetnica* ⇒ metatekst/pologa 1 *Desetnica* (Makarovič 1972) ⇒ M 2 *Desetnica* (Makarovič 1974) ⇒ M 3 *Odhajati* (prva pesem: Haderlap 1983) ⇒ M 4 *Gomila* in desetnica (Rijavec 1985) ⇒ M 5 *Pesmi desetnice - Grem jaz* (Kravos 1992) ⇒ M 6 *Pot* (Makarovič 1993) ⇒ M 7 *Ogledalo* (Makarovič 1993) ⇒ M 8 *Vas* (Makarovič 1993) ⇒ M 9 *Kukavica* (Makarovič 1993) ⇒ M 10 *Kresnik* (Makarovič 1993) ⇒ M 11 *Škopnik* (Makarovič 1993) ⇒ M 12 *Deseta* (Makarovič 1993) ⇒ M 13 *Desetnica* (Jenstrle - Doležal 1994) ⇒ (M 14 *deseta desetnica* - Fritz 1996).

¹⁶⁶ Zmaga Kumer meni: »Saj ljudska govornica ni revna in zarobljena, marveč je domiselna, sočna, slikovita, vsaka beseda na pravem mestu, nobena odveč ali nepomembna.« (Glej Kumer 1975: 68.)

¹⁶⁷ Prim. Jakobson 1966: 311.

metrična in ritmična shema je strogo organizirana, tako »da ustvarja vtis na novo ustvarjene ljudske pesmi«. ¹⁶⁸ (Pesniški almanah mladih 1982, str. 86.) V tem ciklu vidimo podobno tematologijo, kot jo je uporabljala Makarovičeva. Ljudsko se kaže v podobah teric, lajnarjev, dekel, orgličarjev, kmečkih opravil in izmišljenih likov: vedežnic, teričnikarjev idr., npr. pesem Kaj jim je v srcih / kaj v rokah ali sklop pesmi Lajnar in pesem Ena dekla (str. 80): »ena dekla / je prišla. / priti mora, / je prišla«; sklop pesmi z naslovom Vedežnica in pesmi Od pustote je hudo (83); Vedežnici; sklop pesmi Ugašalec: pesem Ti greš z menoj. (Str. 88.) Posebno pesem Orgličar iz sklopa pesmi z naslovom Vedežnica daje vtis na novo ustvarjene ljudske pesmi, pesem lahko celo zapojemo in njen trohejski ritem je spevni ritem ljudske pesmi Orgličar (str. 86):

ORGLIČAR

orgličar
je pel in bil.
orgličar pa je segnil.

vedežnica brez telesa
nič ne more, ker je ni.
ta ne bo prišla v nebesa,
vsa optana z očmi.

živa je le toliko
da je pravzaprav povsod.
s svojo žalno rutico.
vošči vsem srečno pot.

Že v samostojni pesniški zbirki Nate pade patina (1985, str. 29) pa vidimo, da se je avtor lotil načela paralelizmov: tako pesniških podob kot simulacij slik (je tudi slikar); multimedialno načelo v poeziji uresničuje z zaporejanjem besede, slike in tudi zvoka. V tej pesniški zbirki je zveza med ljudskim in umetnim v formalni strukturi obeh poetik (npr. pesem Lastna podoba).

Remičeva poezija je oblikovana s pomočjo celotnega ljudskega izročila, ne le konkretne ljudske pesmi, in tako omogoča strukturiranje najrazličnejših pesniških podob, ki pa v strukturi verza in v besedišču močno spominjajo na ljudske pesmi. Njegova sporočila se na ta način, prav zaradi svoje nedoločnosti, lahko berejo v najrazličnejših pomenskih variantah. (Poniž 1989: 54.) Medbesedilnost med ljudsko in umetno poezijo je v tem primeru dobila palimpsestno dimenzijo, pa tudi intertekstualno povezavo na ravni citatov stilemov oziroma stilnih struktur ljudskega (trohejski ritem, pevni obrazci, zvočnost, povezana z melodičnostjo ljudskega, paralelizmi, ponavljanja ...). Tudi po besedišče se je Remic vračal k ljudski pesmi (stilizacija besed spominja na fantovske vasovalske pesmi). Vendar je ta palimpsestnost (v Genettevem smislu) drugačna, kot jo vidi Novak, ki pravi: »Remic čez

¹⁶⁸ Mitrović 1988: 110.

zbledelo teksturo ljudske pesmi piše nov, sodoben tekst.« (Novak 1985: 79.) Kot teksturo ljudske pesmi pojmujejo folkloristi njen melodični del, ki skupaj s tekstom sestavlja ljudsko pesem kot celoto. Vendar ljudska pesem še živi in se poje. Remic čez sinkretično enoto ljudske pesmi, ki jo ima v svojih mislih in ušesih kot predlogo za svoj tekst, res piše nov tekst. Iz ljudske pesmi izbere odnosnice, ki v novem organizmu njegove pesmi dobijo nove pomene, svojih lastnih pa ne izgubijo. Ljudska pesem torej živi v Remičevi pesmi drugačno življenje. Prihaja torej do hipnega stika, prepleta in nato do ponovnega razhajanja dveh poetik. Remic je uporabil moderne postopke: ludizem v pesnjenju, vendar se je želel spopasti z upesnjevanjem osnovnih eksistencialij sodobnega sveta, kar je bralcu na razumljiv način lahko predstavil le z uporabo že znanega. Strnil je dva pesniška jezika, ljudskega in sodobnega, konotacije pa so samo sodobne. Ker je slikar, je poskušal biti multimedialen in je tudi muzikalnost ljudskega pesništva vtisnila sledove v njegove pesmi. To bi lahko opazovali, če bi njegove pesmi zapeli »po ljudsko«. (Prim. Golež 1990: 50 in Stojanović 1988: 134.) Hribar meni, da je Remic pravzaprav že pesniški pojav ob izteku postmodernizma, »ko niso nevarne stvari, temveč so postale nevarne besede«. (Hribar 1984: 269, 270.) Občutje sveta in bivanja se pri Remicu¹⁶⁹ v altamirskih podobah, pa tudi čisto vsakdanjih slikah poskuša ubesediti tako, da združuje ljudski stil z modernističnim. Intertekstualnost je združena z intermedialnostjo.

Medbesedična razmerja so vzpostavljena na štirih ravneh: ljudsko: umetno → besedno: slikovno → besedno: muzikalno → staro: novo.

Za Damjana Jenstrleta bi lahko rekli, da se ljudski pesmi približuje s stilno obliko in verzno formo ter ima v pesmih kot drobce posejane aluzije na nekatere like iz ljudskega izročila. Če je ločnica med ljudskim in umetnim ostro zarezala v nadaljnjo pot obeh poetik od Prešerna naprej in če je bila ljudska pesem odrinjena kot predstopnja prave umetnosti, kot folklorizem, ali še huje, kot sentimentalni ostanek preteklosti, pa jo poleg Makarovičeve, Tauferja in Strniše uspešno oživlja in vključuje v svojo poezijo tudi Damjan Jenstrle. Svojo pesniško misel potopi v ljudsko obliko, besedišče in ritem nasloni na ljudskega, aluzivno priključuje like iz ljudske pesmi in literarne tradicije. V pesmi jeklo praska v košeninah (naslovi pesmi so prvi verzi posamezne pesmi) iz cikla Misli v dva dura (zbirka pesmi Pretrgane gazi: Pesniški almanah mladih 1982, str. 25) slišimo v drugi kitici: »*odkimava siva glava / matjaž lahko bi bil krpan / v rastoči mesec raste trava / smeh nič več ni razprodan ...*« in še iz istega cikla: »*priklenjen mož je na verigo / roža šentjanževa je za vse ...*« (Str. 28.) V Janževih pesmih (str. 39) beremo v pesmi ne jokaj za mano: »*ne jokaj za mano / kadar guliverjeve dežele prepotujem / kadar pegamovo družbo spoznam / kadar lambergova zdravila najdem ...*« Damjan Jenstrle v svojo poezijo priključuje ljudsko v njenem stvarnem, neposrednem jeziku, ki pa je hkrati v njegovo pesem vključena kot uganka. Pesnik svoje misli zameji s strogimi formami ljudskega, da tako doseže napetost med novo vsebino in »staro« formo. Vsebina je tako poudarjena. V posameznih namigih Jenstrle spominja na svet ljudskih likov, na zgodbe, ki so se pele, a ne izpele, in jih Jenstrle v pomensko popolnoma novem okolju ponovno vzpostavlja. V trohejskem ritmu pripoje svet »mrtvih bogov«, pogenski svet se meša s krščanskim in z današnjim. Pegam in Lambergar pa sta naključni

¹⁶⁹ V kasnejših pesmih Remic prekine s stikanjem z ljudskim (*vas, nedelja, novica*), NR 103, letnik IX, 1990, str. 1443–1447.

osebi, vendar usmerjata naše misli v svet ljudske pesmi in nas skozi zgodbo popeljeta v preteklost. Preteklost skozi besede, ki zvenijo v svojem prvotnem tonu, preblisne tudi novi svet Jenstrletove poezije. Saj je našel »lambertova zdravila« in se »morda vrne«. (Glej še četrto poglavje.) Ljudske odnosnice v Jenstrletovi poeziji vnovič aktualizirajo že znane pomene, a jim natikajo tudi nove v odnosu preteklega s sedanjim. V Tepežnem dnevu Jenstrle reaktualizira mitos, se poigrava z besedami iz ljudskega besedišča, v paralelizmih in besednih nasprotjih, npr. v pesmi medvedje solze (Tepežni dan 1987, str. 14): »redka kaša: / solza naša / vse preveč vsak hiti / pa se nihče ne vpraša / zakaj se nam tako mudi ...« V tem odlomku je skrita otroška igra, ki znano reklo pretvori v sodobno življenjsko pravilo današnjega sveta hitenja in praznote. Že znano je v službi osvetlitve varljivosti intimnih komunikacij in farizejstva socialnega življenja. Če je v preteklosti vladal naravni red, na katerega spominjajo elementi ljudskega v njegovi poeziji, pa je ta red sedaj porušen in ljudske odnosnice v Jenstrletovih pesmih na to opozarjajo, npr. v dveh pesmih: prazne marnje, razpletajo se kite. (Str. 25–27, 28–31.) (Prim. Poniž 1989: 56.)

Omenimo lahko še Boštjana Seliškarja, ki se v svoji edini zbirki pesmi in proze Slepa okna (1986, str. 31 in 44) lovi med »intimizmom« in samoto sveta. Samoto poskuša zarotiti tudi s pesmijo, ki jo nasloni na ljudske zagovore (pesem: Smeh, strah, zamah), način pesnjenja je podoben Tauferjevemu. Včasih pa besedo naravna bolj na spevno stran ljudske pesmi (Epitaf).

Nova pesmarica rabljenih besed?

Jani Oswald se v pesniški zbirki Pes Marica (1994) navezuje na Jesihov in Tauferjev način pesnjenja, uporablja izrazit intertekstualni postopek primerjanja ljudskega in umetnega v svojih pesmih. Celotna pesniška zbirka je posejana s citati iz ljudskih pesmi, ponaredelih, popularnih idr. Ljudske odnosnice so najpogostejše, saj na koncu Oswald celo citira vire, od kod je te odnosnice vzel, in navaja med drugimi Slovenske ljudske pesmi Koroške I–III (Z. Kumer) in zbirko Josipa Dravca, Glasbena folklor Prlekije. Navaja celo strani, tako da si odnosnice lahko v izvorni obliki tudi pogledamo, vendar je v njegovih pesmih ljudska pesem dobesedno raztrgana na koščke, nato pa jo spet zlepi, vendar ne vedno koščke ene pesmi skupaj, ampak koščke različnih ljudskih pesmi z novimi besednimi sklopi, ki si jih je sam izmislil; tega ne počne naključno, temveč popolnoma zavestno, da iz zdrobljenega materiala ustvari novo misel, novo sliko in nov smisel. Tuje prvine so torej neločljivi, obvezni del metabesedila, v sprejemalnem procesu jim dodajo dodatno razsežnost, so v nenehnem in izrazitem dialogu med seboj, navezave v pesmih so zavestne in eksplicitne. (Lachmann 1983: 100 in 1984: 134.) Vsa besedila sodijo v t. i. trdo jedro medbesedilnosti, ker se vnesenih prvin še »držijo signali diskurza, v katerega so bile prvotno vpete«. (Juvan 1989a: 147.) Večina pesmi je t. i. montaža najrazličnejših ljudskih odnosnic z inovativnimi sintagmami, je kolaž, kjer avtor razporeja in izbira »ljudsko gradivo« ter ga sopostavlja s tistim, kar ne po teksturi ne po smislu ne ustreza ozadju. Gradivo je vzeto iz tiskanih zbirk, kar kaže na sistemizacijo izbiranja glede na smisel in sporočila, ki jih hoče pesnik »vreči v svet«. Včasih pa se prebijajoč skozi množico tradicij znajde bralec v tako močno nasičenem prostoru odnosnic, da inovacij in izvirnega sploh ne prepozna več. Avtorjeva lastna idejno-estetska perspektiva je zaradi nasičenosti enkrat bolj, drugič manj prepoznavna. Toda metaliterarna funkcija je zelo izrazita prav zaradi ljudskega ter vsebuje

številne namige na vlogo pesnika zamejca, ki je velikokrat prav zaradi razdvojenega položaja v jezikovnem in narodnostno mešanem prostoru kar shizofrenična.

Na primer v pesmi *Stoji tam Oswald* v eno pesem vključi kar štiri ljudske pesmi ter jih zlepi z novimi pomeni, tako da je celota, ki je pred nami, dialog različnih pomenov, smislov in ritma. Ljudske pesmi so zgodovinska Lavdon zavzame Beograd (Š 28–31 in SLP I/14), pripovedna o bolnem junaku *Na karpatski gori* (Bolni junak: Š 254–265 ali GNI M 26.324), pripovedna o *detomorilki* (Nevesta detomorilka: GNI M 21.410), ljubezenska *Je pa davi slanca padla*: Ljubezni slana (Š 1224) ter pripovedno-ljubezenska *Ptičica svarilka*: Stoji, stoji tam lipica (Š 800); rezultat je naslednji:

STOJI TAM

**Stoji stoji tam lipica na karpatski gori
pod njo je hladna senčica šviga plamen**

*doli mimo pa prijaše pod senco
miza kamena tideset junakov. Okoli mize*

stoliči za štiri riti rezani junaki niso
pisani le *en pastirček kravo pase na*

zelenem travniku bo pa jutri slanica
padajo junaki golo *travco pomorila*. Stoji

tam doli Beli grad za gradom teče rdeča
kri da bi gnala mline štiri

Pesem je mozaični kolaž najrazličnejših aspektov življenja. Vsaka ljudska pesem s svojim pomenom trči ob pomen druge ljudske pesmi in se z njim spoji v novega. Ta postopek se nadaljuje skozi celotno pesem. Na koncu je pred nami nova vsebina: gosta pripovedna gmota o nesrečnem bolnem junaku, ki mora umreti tam nekje na karpatski gori, kjer se junaki hladijo pod lipico in jim ptičica svarilka poje levite. Pojavi se mlad pastirček, detomorilkin sin, ki pase kravce na travniku, travnik pa bo kmalu pokrit s slano nesrečne ljubezni. Na koncu pa je »beli grad«, grad smrti, kjer zaman teče rdeča kri.

Dialog ljudskega in umetnega znotraj ene pesmi je prav kot po Lachmannovi medbesedilno korekten: npr. ljudsko ljubezensko pesem Fantje se zbirajo s kranjske dežele (Š 1691–1693) sopostavlja s sodobnim vojaškim naborom današnjega časa in s smrtjo mladega fanta: »**fantje se zbirajo v vojsko marširajo** puške / že pokajo kokice kokajo mamice mokajo // jamice jokajo kri preliva se od / sebe gre pok. **Kroglica prileti fantič pa // obleži** pok ga več ni. **Marija je mimo šla / milo pogledala in prime ga za roko pelje ga // gor v nebo**. Gor ga ne bo.« Ljudsko ljubezensko združi še s pripovedno Marija kliče ranjenega fantiča za Jezusom (Š 680–697). Montažni postopek združevanja ljudskih sestavin z novimi pomeni, ki si jih izmisli avtor sam, spominja na Tauferja in Jesiha – Oswald tako kot Jesih

navaja vire, iz katerih je črpal odnosnice.¹⁷⁰ Njegova Pes Marica je tudi Pesmarica, torej pomene pretaka sem in tja, jih združuje, razdružuje, na novo sestavlja, skratka eksperimentira. Rezultati pa so ali šokantni ali posmehljivi, včasih se zdi, da ljudsko pesem uporablja zgolj za besedno igro, drugič pa človeka pretrese, kako izjemno dobro se prepletajo najrazličnejši pomeni med seboj. V skupnem dialogu pojejo o svetu, ki ga živi pesnik zamejstva, njegovo življenje je napolnjeno s simboli slovenske identitete, vendar za vsakdanje življenje potrebuje avtor do njih tudi neko zdravo distanco.

IZBRANI SEZNAM LJUDSKIH ODNOSNIC V SODOBNI SLOVENSKI POEZIJI

Po Juvanu so književne odnosnice stalne medbesedilne oblike/figure, ki so v delo vgrajene mestovno na način prenosa ali imitacije: prenosne odnosnice so citat, aluzija (imenska aluzija in aluzivno ime) in izposoja, imitacijski odnosnici pa sta citat stilema in stilizacija. (Juvan 1989a: 160–161 in še isti 1988.) Nujni pogoj za odnosnico je njena zaznamovanost (narekovaji – to je redko), večinoma je kazalnost tista, ki označuje tujost prvine oziroma je kazalka na t. i. izvorno besedilo ali kod. Kazalko je treba prepoznati, zato morata imeti ustvarjalec in bralec (poslušalec) skupni kulturni in jezikovni kod, bralec mora prepoznati ozadje, iz katerega odnosnica izhaja, drugače je ne more identificirati. Ljudska odnosnica je zato v našem kulturnem in literarnem prostoru gotovo najlažje prepoznavna.

Vgrajevanje ljudskih odnosnic v sodobno poezijo označujeta dve pomembnejši funkciji:

1. odnosnice označujejo ohranjeno pomensko zgradbo iz prvotnega okolja, ki si ga npr. z vstopom citata iz ljudske pesmi *Narobe svet v novo pomensko okolje Tauferjeve pesmi Narobe svet* (*»sonce sije, dežek gre / ... brez rok, brez nog«*) pomensko še bolj okrepijo, saj je v Tauferjevi pesmi šaljivost dobila smrtno resni pomen (Pesmarica rabljenih besed 1975, str. 36) (glej Levstika in Makarovičevo in njuni pesmi *Kako je v Korotani in Pogreb*);

2. metaliterarna: zaznamuje tujost prvin književne odnosnice v navajajočem besedilu in kaže na njegovo poreklo v literarnem kontekstu (Juvan 1987: 105) – npr. citat naslova pesmi in prvega verza *Treiberjeve pesmi Gor čez izaro v Tauferjevi pesmi Bogomila* (Prigode, str. 53) kaže na zgodovinsko okolje, kateremu pripada – 19. stoletje –, in nas opozarja na dvopomenskost tega citata v tej pesmi. Preseli nas v Bohinj, mesto Krsta pri Savici. Ker

¹⁷⁰ Ljudske odnosnice so obsežne in jih ne bomo vseh navajali, ker bi preseglji obseg knjige, morda bi lahko bila ta pesniška zbirka predmet posebne razprave. Ker je Oswald koroški Slovenec, se vse vrtili okoli koroške ljudske pesmi, čeprav navaja tudi nekaj zelo znanih ljudskih in ponarodelih. Evidentirali, a ne tudi interpretirali smo naslednje pesmi: *Lipa zelenela je*, *Trzinka*, *Ko so fantje proti vasi šli* (Ljudmila Poljanec), *Se že svita, bo dan*, *Dekle je plemo rožmarin*, *Barčica po morju plava*, *Kje so tiste stezice*, *Oj, Triglav moj dom*, *Pleši pleši, črni kos*, *Pojdem u Rute*, *Gor čez izaro*, *Srce je žalostno, močno je ranjeno*. In še: *Eno si zapojmo – pivska* (Vino teče kakor maslo) Š 5544–5553, razširjena na Koroškem (Bilčovs, Velinja vas, Loga vas); *Hribci, ponižajte se – ljubezenska*: *Kje imaš svoje dekle* Š 1684–1690; *Mi smo prišli v vašo hišo – svatovska OSNP 11192*; *Nocoj pa, oh nocoj* (ponarodela – Jenko); *Preljubo veselje, oj kje si doma: moralistična* (Slomšek – Veselja dom); *Dekle povej, povej – lahko ljubezenska* – *Če bo kaj novega, zibala boš*: Š 2313, lahko plesna poskočnica Š 3809, ali ljubezenska *Oprezno deklo* 6811–6815; *Od kod si deklo ti doma – ljubezenska*: Š 1430–1434; *Glažek je natočeni – pivska: zdravica* (Š 5703–5704); *V Šmihelu pa kajžico mam – Samec si želi ljubezni – ljubezenska* Š 1007–1020; *Kaj ti je, deklica – ljubezenska* (OSNP 2188).

je ta pesem ponarodela, nam pove, da spada v ljudsko pesništvo, prisotnost zelo znane melodije nas opozori na sinkretičnost ljudske pesmi idr. Vsi prej naštetih elementi prikazujejo tri aspekte odnosnic: opozarjajo na pripadnost žanru, slogu in poetiki.

Ljudske odnosnice v sodobni poeziji lahko razdelimo na:

- a) tiste, ki merijo na kod konteksta ljudskega pesništva (langue) – citati struktur, stilizacije,
- b) tiste, ki merijo na kontekst konkretnih ljudskih pesmi (parole): empirični citati, preoblikovani citati, aluzije.¹⁷¹

k a) Citati struktur¹⁷² ljudskega so tisti deli ljudskega besedila, ki »posnemajo« oblikovne značilnosti ljudske pesmi: verzni obrazci, melodične vrstice, kitični obrazci, zvočne strukture, besedni stilemi (paralelizmi in ponavljanja), citat žanra. Citati stihov so npr. citat alpske poskočnice (V. Taufer: Na Vršac, Vaje in naloge 1969, str. 21–22), citat verznega obrazca (G. Strniša, D. Jenstrle, M. Vincetič: štirivrstičnica; romarski verz: M. Vincetič (Galijot)), citat trohejskega ritem (M. Vincetič, V. Dolenc, D. Jenstrle), citat ljudskih formul, npr. uvajalne formule (*»stoji, stoji«* – Kralj Matjaž – V. Taufer (Vaje in naloge 1969, str. 53–57); *»Stoji tam«* J. Oswald (Pes Marica 1994, str. 21.) ljudska: *»Stoji tam doli beli grad«* (Lavdon ali Desetnica); *»sonce sije, sonce sije«* G. Strniša, Lutka II, str. 38), kontrastni paralelizem (*»ki smrdiš ki dišiš«*: Mrtvaška kost (Pesmarica rabljenih besed str. 13–17, – V. Taufer) itd.

– Stilizacija ljudskega je portret ljudskega sloga v celoti ali v njegovih tipičnih značilnostih posamezne pesniške vrste (npr. stilizacija izštevanke, ljudske balade, molitve, igre pri S. Makarovičevi, V. Dolencu; stilizacija zagovorov pri D. Zajcu, Š. Remicu, V. Tauferju, B. Seliškarju; simuliranje kronik pri M. Vincetiču (Jelengar); ikonografija ljudskega pri D. Jensterletu, stilizacija ljudske naraščajoče pesmi – hagade pri J. Snoju, I. Zagoričnikovi ...); navajanje ljudskega kot koda: M. Vogel: *»Lepa Anka, koroški rej in potrkana polka«*. (Ko bom bog postal 1970, str. 80–81.); ponavljanje: *»moje srce je žalostno, moje srce je žalostno«* (M. Kravos: Trikotno jadro 1972, str. 83–84).

k b) Empirični in pretvorjeni citati so dobesedno navedeni odlomki ljudskih pesmi, kadar pa so pretvorjeni, mora biti vsaj ena prvina prepoznavna: npr. G. Strniša v pesmi Kos: *»pleši, pleši, črni kos«* (Oko 1974, str. 52) in ljudska: *»pleši, pleši črni kos«* (Š 7458) V. Taufer – Kje je moj par: *»ribe / velike in majhne / moj par«* (str. 31–32) in ljudsko: *»Ribce po murju plavajo, / Pa saka ima soj par ...«* (Š 1023–1025) Pretvorjeni citati so mestovno lepo razporejeni po Tauferjevi 10. pesmi: *»Ladja gori sredi morja / ladja bela godna / vetru jambori se klanjajo / oj le naprej veslaj dokler je / še morja kaj«* (Vodenjaki 1986, str. 45) in ljudsko: *»Barčica po morju plava ... oj le naprej, oj le naprej / dokler je še vetra kej ...«* (Š 1567 – 1575); *en pastirček kravo pase na zelenem travniku* (J. Oswald – Pes Marica 1994, str. 21) in ljudska Nevesta detomorilka: *»En pastirček kravce pase na zelenem travniku«* (GNI M 22.847); V. Taufer: Sežgani in prerogeni človek (2–22): *»gospod tri vinske jagode sem izplju-*

¹⁷¹ Razlage o vrstah odnosnic beri v delih naslednjih avtorjev: Karrer, Głowiński, Danek, Gorski, Oraičeva, Ziva Ben - Porat, Lachmannova idr.; glej še Marko Juvan. Književne odnosnice v poeziji Vena Tauferja 1985: 55–58. Glej isti: poglavje Odnosnice in izpeljave. V: Imaginarij Krsta pri Savici v slovenski literaturi 1990: 74–76.

¹⁷² Povzeto po teoriji citatov Danute Danek, ki citate razdeli v empirične in citate struktur: empirični citati prihajajo iz posamičnih besedil, drugi pa iz poetik in stilov, umetnostnih sistemov.

nil»: ljudska: »*Za njim pljune sveti Andrej / izpljunil je tri vinske jagode.* (SLP I 49/2.); »*luna sije, kladvo bije*« (Krogi in vprašanja 1981, str. 9), navezava na ponarodelo Prešernovo Pod oknom.

- Aluzija ne priklicuje konkretne ljudske pesmi, ampak tisto pomensko plast, ki ni eksplicitna, npr.: Lepa Vida (V. Taufer, J. Oswald), »*pusti kamen kost*« (Na vršac – Taufer, Vaje in naloge 1969, str. 21–22) namiguje na ljudsko otroško igro Ali je kaj trden most?; M. Jesih v pesmi Klečim sred sebe, v verzu »*kaj me je bilo treba*« (Volfram 1980, str. 47) namiguje na Prešernovo Nezakonsko mater, ki je ponarodela: »*Kaj pa je tebe treba bilo, / dete ljubo, / dete lepo*«; Prešeren 1974, 41–42 in ljudska: »*Kaj pa je tebe treba blo*«: - GNI M 22.939; *lambergova zdravila* (D. Jenstrle, Pesniški almanah mladih 1982, str. 39); I. Volarič - Feo je naslovil svojo pesniško zbirko z naslovom Oj božime tele dolinice (1985), s katero namiguje na beneško ljudsko svatbeno pesem.

Ob teh različnih odnosnicah pa je treba opozoriti še na en problem: kaj se zgodi z odnosnico, ki izhaja iz dveh poetičnih in stilnih sistemov, čeprav je navidezno del samo enega. Alpska poskočnica¹⁷³, na primer, je prvotno ljudski verzni obrazec in je prišla skozi ljudsko pesem v umetno poezijo 18. stoletja. Uporabljala sta jo Knobl in Vodnik. Ko pa se njena struktura prenese prek Vodnika v Tauferjev cikel Cerkvica na hribčku, v pesem Na vršac: »*ne hčere ne sina*«, tedaj se vprašamo, kaj citira Taufer. Ali citira samo Vodnika, ali pa obenem še ljudsko poskočnico? Zdi se, da citat priklicuje Vodnika in prek njega posredno še ljudski verzni obrazec (kot sekundarno odnosnico), zato ta citat zastopa kar dvoje pomenskih in slojnih okolij – ljudsko in umetno, pa literarnozgodovinsko okolje 18. in 19. stoletja. Torej imamo opraviti z medbesedilnim, medstilnim in medliterarno-zgodovinskim nizom neke verzne strukture, ki je iz obeh okolij, tako ljudskega kot umetnega, dobila svoje značilnosti in z obema vrstama značilnosti vstopa v novo okolje sodobne poezije.

TABELA 5

ljudska alpska posk.	Vodnik	Taufer
Da b ljubega	Kar mat je učila	ne hčere
mela, / ljubila ga bi.	prav lepo zapet	ne sina še
Zdaj ljubega	kar starka	lepše lepo
mam, / pa ga ljubit	zložila, jo	o glej domovina
ne znam. (Š 1349)	lično posnet.	
<p style="text-align: center;">prenos metrične in duhovne strukture</p>		

¹⁷³ Alpsko poskočnico kot verzno obliko v svoji Pesmarici pesniških oblik Oblike sveta (tudi Oblike srca 1997) predstavlja tudi Boris A. Novak. Pesem Harmonika vetra je sodobna poskočnica, ki se z ljudsko navezuje samo z ritmom; ta je po mnenju Novaka amfibrah, in tudi res je, če ga gledamo literarno, če pa ga gledamo etnomuzikološko, torej če pesem zapojemo, je pred nami daktilski verz. »*Kdo jodla na vrhu / visokih gorá? / Grmenje odmeva, / popevka neba. // Kdo gode v ritmu / planinskih slemen? / Harmonika vetra / doni čez greben. // Kdo pleše veselo / vrh snežnih strmin? / Se gamsi vrté na / plesišču planin.*« (Mladika 1991: 14.) Medbesedilnost je povezava dveh verznihih struktur oziroma miselni preskok iz stare verzne oblike v novo vsebinsko posodo.

Prenos pomena ene ljudske pesmi in vseh ostalih ljudskih realizacij vidimo pri Tauferjevem Kralju Matjažu, ki s citatom iz Prešernove prepesnitve ljudske pesmi priključuje Prešernovo pesem in še celotno ljudsko izročilo o kralju Matjažu. In ko beremo Zagoričnikovo Lenoro, ali se spomnimo na vse prejšnje realizacije Lenore ali pa samo na ljudsko? In ali Zagoričnikovo besedilo izpostavlja vse že znane pomene ali samo eno pomensko prvo glede na njegovo filozofsko usmeritev? Odgovor bi našli v recepciji pesmi vsakega posameznega bralca, ki pa je seveda odvisna od njegovega bralnega obzorja.

Prototekst (ljudska pesem) zaznamuje metatekst (sodobna pesem). Metatekst pa se vzpostavlja »... z modificiranjem pomenskih funkcij enega teksta nasproti drugemu«. (Jirsak 1982: 75–80.) Po Jirsakovem mnenju je metatekst »specifični model prototeksta«. Metateksti, ki jih vidimo v sodobni poeziji in so nastali na podlagi prototekstov ljudske pesmi, so mogoči samo v nekem horizontu pričakanj, kjer avtorji računajo na bralčevo izvorno usmerjenost v prototekst. Ljudska pesem, kot najširše znani prototekst, omogoča najbolj prepoznavne metatekste, ki torej lahko v svoje okolje vključijo popolnoma nove pomene, ti pa bodo, zaradi že znanega prototeksta, razumljivejši, kot bi bili sami po sebi. Kaj ima skupnega, razen naslova, Tauferjeva pesem Sveti Matija ubije očeta in mater (1. pesem) z istoimensko ljudsko pesmijo? Na videz nič, če pa pritrstičnico pogledamo od blizu, vidimo, da je naslov kazalka aluzije na ljudsko pripovedno pesem, ki z verzi »*kri ni voda / piše s krvjo / krvava svoboda*« (Pesmarica rabljenih besed 1975, str. 54–55) aludira na zgodbo sv. Matije, ki je po pomoti ubil starše. Zato je vključen ljudski pregovor »kri ni voda«, ki neposredno poudarja pomen sorodniških, bratskih vezi. Ojdipov motiv v sodobni obliki namiguje na politične razmere, ki so privedle do bratomorne vojne, na bistvo vsake »revolucije«, ki piše s krvjo. Pomenske konotacije so v teh treh verzih številne. Pesem v spomin priključuje ljudsko pesem, tako da je na transparenten način narisana sodobna metatekst, ki prvega ne zabriše, temveč ga poudari in izpostavi že znane pomene z novimi. Metatekst vsebuje sinhronost in diahronost, čeprav je diahronost vključena v sodobni tekst le implicitno. (Jirsak 1982: 79–80.)¹⁷⁴

Ustvarjalci sodobne poezije zavedno ali nezavedno najprej asociativno povežejo svojo poetološko misel s poetiko ljudskega ustvarjanja ter nato prvine ljudskega, ki jih izrabijo za poudarjanje novih vsebin in form, prepustijo bralčevi recepciji. Bralec ali poslušalec pa z branjem, fiktivnim petjem, ugotavljanjem ritma ali poslušanjem fiktivno »zapete pesmi« ter s predstavo neke že znane vsebine, motiva, teme, lika, zgodbe in čustva vzpostavi z novim pomenskim in formalnim okoljem sodobne pesmi novo poetološko perspektivo. (Juvan 1987: 106–107.)

V sodobni poeziji vidimo pri ustvarjalcih, ki gradijo svojo poetiko tudi s prvinami ljudske pesmi, odnos med uporabnikom in transformatorjem, odnos med občudovalcem in razdiralcem. Z ljudskimi prvinami so lahko zastopana avtorjeva čustva, ali pa so z njimi zakrita ali izostrena ustvarjalčeva lastna spoznanja. Ljudska pesem je v sodobni poeziji lahko le estetsko izrazilo, eksperimentalni element igre besed in pomenov.

¹⁷⁴ Juvan meni: »Pri vgrajevanju v novo označevalno okolje in/ali kod se tuje gradivo nujno že sproti prerazporeja (npr. s figurami retorike: odvzemanje, dodajanje, premeščanje, zamenjava, ponavljanje); s tem se v metabesedilu transformirajo izhodiščni pomenski vzorci, v semantičnih interferencah – kadar do njih prihaja – pa se označevalni nizi iz protobesedil/protosistemov in metabesedil/metastistemov medsebojno interferirajo, semantične, stilistične, s tem pa vrednostno-ideološke 'dialoški' se-gajo od identifikacije do negacije.« (Juvan 1989b: 472.)

Tudi glasbeni elementi ljudske pesmi se v sodobni slovenski poeziji velikokrat prene-
sejo skupaj z besedilom v nov kontekst besedne umetnine in ji lahko dodajo muzikalnost.
Ponekod pa se ljudskost ohranja zgolj v pomenski sferi in formalni strukturi na novo nastale
pesmi, kar daje tej pesmi popolnoma nove razsežnosti. Muzikalnost ljudskega pesništva
ohranja v sodobni slovenski poeziji svoje lastne zakonitosti, obenem pa skozi drugačen
način življenja v teh pesmih omogoča novo miselno in zvočno doživetje.

Če se kakršna koli odnosnica iz ljudskega pesništva prenese v sodobno pesem, se z
njo prenese tudi ves pomenski, formalni in muzikalni kontekst ter še vse prejšnje konotaci-
je, ki so se v kontekst ljudske pesmi prenesle od drugod. Prenos pomenske ljudske odnosni-
ce vidimo v pesmi Sv. Matija ubije očeta in mater Vena Tauferja (2. pesem), ko je neposred-
no citiran začetek ljudske pripovedne pesmi: *»ko se je sveti Matija na svet rodil / k njemu so
prišle rojenice tri«*, ki bralca neposredno navaja, da se vpraša, od kod jih pozna. Tudi verzna
struktura te pesmi je podobna ljudski, v samo pesem pa Taufer vnaša aktualne sodobne
poudarke, ki štrlijo iz pesmi in kažejo na to, da je pesem tako pomensko kot formalno vsaj
dvoplastna. Ta dvoplastnost še bolj izpostavi antično mitološko zgodbo o Ojdipu, ki je
snovna podlaga tej pesmi, in jo aktualizira na današnji svet z ironičnim vzklikom: *»pogine
naj buržuj.«* Taufer staro zgodbo z inovacijami oživi in izpostavi problem »pitja krvi« na tuj
račun. Metatekst, ki ga tako dobimo, se pomensko dotika ljudskega. Prav zaradi stikanja
ljudskega z umetnim dobimo novo pesniško stvaritev, ki se ji je okrepila pesniška struktura
in ki prikljuje starodavno, da bi predstavila novo.

Ljudska
SVETI MATIJA UBIJE OČETA
IN MATER (Joža Glonar: Stare žalostne,
Ljubljana 1939, str. 174–176), v Ihanu 1899
zapisal Anton Breznik (prim. Š 608).

P

K' se je svet' Matija na svet rodil,
h nemo so pršle rojenice tri.

Ta prva mu je umerila:

»Pubič se bo l'pó rediv.«

Ta druga mu je umerila:

»Pubič se bo lepó učiv.«

Ta treka mu je umerila:

»Pubič bo očeta in mater ubov.«

So mati drugim kruhek rezali,
so se vseli sladko smėjali,
so ga pa Matiji rezali,
so se pa milo jokali.

K' je biv Matija star sedem let,
je vprašu mater sojó:

Veno Taufer:
SVETI MATIJA UBIJE OČETA
IN MATER
Pesmarica rabljenih besed 1975: 10–12.
M 1

kri ni voda
piše s krvjo
krvava svoboda

SVETI MATIJA UBIJE OČETA
IN MATER
(J. P. Sartru za 67. rojstni dan)
M 2

**ko se je sveti matija na svet rodil
k njemu so prišle rojenice tri
pobič se bo lepó redil
pobič se bo lepó učil
pobič bo očeta in mater ubil
podnevi mati daje solzen kruh
ponoči daje sladek strup**

»Kaj je to, kokó je to,
k' drugim kruhek režete,
se vseli sladko smejate,
k' ga pa meni režete,
se vseli milo jokate?«

»Kaj se ne bom jokala,
k' boš mene n' očeta vbov.«
»Raj grem u križem svet,
koker b' storu tak naglaven greh,
de b' očeta n' mater vbov.«

Pa je šov u križem svet,
tam se je uženu biv,
prov dobro nevesto je dobiv.

Matija pa na jago gre,
sreču ga j' en mlad študent.
»Kaj delaš t'la, Matija ti?
Per toj' žen' pa že en drug spi.«

»Vseli sem šlišu soje žive dni,
kar mlad študentje govore,
de to vseli so laži.«

Pa je Matija naprej šov,
sreču ga j' en star mož.
»Kaj delaš t'la, Matija ti?
Per toj' žen' pa že en drug spi.«

»Vseli sem šlišu soje žive dni,
kar star možje govore,
de vseli se r'snica stri.«

Matija je hitr' dam' šov,
pa je pogledu v svetlo kamrco.
Na postli sta ble dve glavce.
Vzel je v roke ojster meč,
odseku j' obema glavce preč.

N prag ga je žena srečala:
»Vesel bod', Matija ti,
midva 'mava pač l' pé gosti:

sveti matija na svetu živi
se s svetom redi
se s svetom uči
po tem svetu teče kri
lepo ne v budnosti
pogine naj buržuj

matiji reče **mlad študent**
v glavo svet je zavaljen
na vsa usta je učen
sam odreži si svoj kruh
in nisi ti je nekdo drug
site je krvi
ki pri tvoji ženi spi

lepo ni ne v snu
lepo ne v budnosti
potem bo več miru
ko bo odtekla hrupna kri
pogine naj buržuj

matiji reče že star mož
ta svet razneslo bo
v to črno učenost
nič ne prekriža kruh
in nisi ti je nekdo drug
lačne je krvi
ki pri tvoji ženi spi

lepo ni ne v snu
lepo ne v budnosti
potem bo manj strahu
ko popijejo besede kri
pogine naj buržuj

matija je odsekal glavi proč
ju pod svet je zakopal
in ju v svet je zasejal
zasejal ju je za moč
zasejal ju je za kruh

naj od spod se ne prikaže huda kri
ne v budnosti ne v snu

oče in mat' so k nama pršli,
tamki u kamrci speta.«

sveti matija prijel je v roke plug
svet začel obračati
pogine naj buržuj

Matija pa t'ko govori:

»Midva 'mava že l'pe gosti,
de se Bogu 'smil tavženkrat,
obema sem odseku glavce preč.«

V sodobni slovenski poeziji lahko govorimo o pravem medbesedilnem stikanju šele takrat, ko prvini iz ljudske pesmi lahko določimo izvorno okolje. Rekli smo že, da metatekst ali pologa ali sprejemajoče besedilo do predloge ali prototeksta (arheteksta) zavzema neko pomensko pozicijo, prvine iz ljudskega pesništva pa še priklicujejo izvorni kontekst. (Prim. Popovič 1976: 225–235, Juvan 1990: 22.) Ali drugače: motivi in teme ter stilni postopki so lahko preneseni v sodobno pesem, vendar je njihova obdelava taka, da gre za medbesedilno stikanje, ne pa za ljudske odnosnice, npr. motiv kralja Matjaža (prevzet iz ljudskega pripovednega izročila) v Ellerjevi pesmi *Kralj Matjaž v Ljubljani* (1912) je samo motivno in ne intertekstualno obdelan. Pesnik ironizira to kraljevanje, saj je kralj Matjaž pijanec, ki se naliva s cvičkom in si ne želi, da bi ga kdo zmotil. Tauferjeva pesem *Kralj Matjaž* (*Vaje in naloge* 1969) pa s citatom iz ljudske pesmi (Prešernove prepesnitve) kot motom in montažno vgrajitvijo ljudske uvajalne formule »*stoji, stoji*« neposredno priklicuje ljudsko pesništvo. Na podoben način učinkuje citat iz pripovedne ljudske pesmi *Trdoglav* in *Marjetica*, ki je montažno vgrajen in preoblikovan v tretjem delu pesmi. Vse te ljudske odnosnice (empirični citat, pretvorjeni citat, aluzija in citat stilema iz ljudskega pesništva) lahko v novem okolju umetne pesmi prepoznamo in jih presadimo nazaj v njihovo prvotno okolje. Zatorej ta medbesedilnost med Tauferjem in ljudsko pesmijo spada v trdo jedro medbesedilnosti, medtem ko Ellerjev *Kralj Matjaž* spada na obrobje medbesedilnosti oziroma v območje obdelave motivov in tem. Težko pa je vedno ločiti zavedno od nezavednega prevzemanja prvin iz ljudske pesmi v sodobni poeziji, saj v ustvarjalnem procesu delujejo asociativni elementi spomina, ki imajo čisto svoje poti. Najlažje je to takrat, kadar vidimo empirične citate in citate verznihih struktur vkomponirane v montažno okolje sodobne pesmi.

Zdi se, kot da se je prav v sodobni slovenski poeziji zaradi prevrednotenja tako stilnih kot pomenskih konvencij, žanrov, ustvarjalnih postopkov in miselnega sveta začelo iskanje nazaj, v tradicijo. To se je zgodilo zato, da bi pesniki v stilni in pomenski praznini, ko so se utrudili ob iskanju inovativnih postopkov in so ugotovili, da so določene vrednote v družbi, filozofiji in ideologiji vprašljive, posegli nazaj v stilno in pomensko bogastvo tradicije. Da je to korak nazaj, da bi se lahko naredila dva koraka naprej, se je že pokazalo v dvoplastnosti pomenskih in formalnih struktur, ki nastanejo ob vnašanju ljudskega v umetno.

Zakaj, kdaj in kako (na vprašanje *kako* smo odgovorili v razdelku *Izbrani seznam ljudskih odnosnic v sodobni poeziji*) so se sodobni ustvarjalci podali v iskanje odnosnic v ljudsko pesništvo? *Zakaj* so se ustvarjalci sodobne poezije napajali v tako množičnem obsegu prav pri ljudski pesmi, je bolj ali manj jasno. Vzroki so osebnoizpovedni, ideološki, stilni in eksperimentalni ter iskanje podobnih idejnih in miselnih struktur preteklosti, ki bi še bolj poudarile in izpostavile ustvarjalčeve lastne ideje in misli sedanosti.

Kdaj so se ustvarjalci sodobne poezije odločili za iskanje odnosnic v ljudskem pesništvu, pa bomo takoj videli. Vse pogoje za ponovno vračanje k tradiciji najdemo v poznih literarnih obdobjih, t. i. postobdobjih (Juvan 1987: 101, 102, Hribar 1984: 175), v sodobni slovenski poeziji pa najdemo prvo močno stikanje s tradicijo po letu 1960, po t. i. socrealističnem obdobju ter po času eksperimentiranja z besedo, ludizma in reizma, po tehnopoetskem in skrajnem »apomenskem« obdobju. Ta val je vtisnil globok pečat tudi kasnejšim mlajšim ustvarjalcem, po letu 1970 in do današnjega dne. Vendar se je njim, v medbesedilnem stikanju, uspelo osvoboditi vplivov svojih predhodnikov in zakoračiti na popolnoma svojo pot. Videli smo, da je kljub navezavi na ljudsko pesem vsak ustvarjalec šel svojo pot, čeprav smo mlade ustvarjalce razdelili v dve skupini. Mreža pesnikov in njihovi intertekstualni stiki z ljudskim in znotraj sodobne poezije so pokazali, da je »ljudski koš«, iz katerega so zajemali vsi sodobni ustvarjalci, brez dna. Raznovrstni postopki in realizacije so pokazali, da je zelo pogosto prav iskanje inspiracije v živih virih ljudske tvornosti. Zato lahko rečemo, da je eden izmed osnovnih umetniških kanonov sodobne slovenske poezije prav ljudska pesem.

Ljudsko pesem lahko danes opazujemo vsaj v treh oblikah:

1. v kontinuirani obliki petja ljudskih pevcev;
2. v interpretativni obliki, prirejeni za sodobno občinstvo (Bogdana Herman, Tomaž Pengov, Katice, Volk Folk, Katalena idr.), v obliki, kot ljudsko pesem pojejo na raznih folklornih festivalih, srečanjih z ljudskimi pevci in godci v lokalnih skupnostih (poglej še Golež Kaučič 2001c);
3. v »literarni obliki«, v novem življenju sodobne poezije, ki na različne načine povezuje, staplja umetno z ljudskim, tako da ljudska pesem v svojih vsebinskih, formalnih, muzikalnih značilnostih živi še eno »sodobno« življenje v organizmu najrazličnejših pesmi ustvarjalcev sodobne pesmi.

Torej na vprašanje, *kdaj* so začeli ustvarjalci sodobne slovenske poezije iskati odnosnice prav v ljudski pesmi, lahko odgovorimo, da šele v pozni drugi polovici 20. stoletja; v tem času je srečevanje ljudskega s sodobnim najštevilnejše.

Poglejmo tipično povezovanje ljudskega s sodobnim, datirano z letnico 1990, ki je eden od časovnih mejnikov v stikanju ljudskega s sodobnim. Ljudska predloga: ljudska pesem o Jelengarju je dobila svojo sodobno vzporednico v Vincetičevem Jelengarju (Nova revija 1990). Jelengarja, v sedemkratni realizaciji zgodb nesrečnih žensk, žrtev morilca deklet, se je lotil Vincetič na nov in svež način. Morda bi dodali še to: odnos do ljudskega je v tej pesmi identifikacijski, sintetizira tradicijske prvine z novimi pomeni, interpretira in komentira »že slišano«, posebne polemike ni, dodani so novi vsebinski oz. snovni elementi patološke spolnosti (to bi bil lahko aktualiziran element iz sedanosti). V zadnji pesniški upodobitvi neke ženske zgodbe (Jelengarja do zadnjega ne omenja) pa Vincetič ugotavlja, da se bo rodil novi Jelengar, s čimer bo kroženje večnih zgodb in dogodkov znova vzpostavljeno. Ali pa Jani Oswald in njegova pesem iz leta 1994 (str. 23) z naslovom Včasih bile, ko se navezuje na lirsko ljubezensko poskočnico Staro ljubezen ponovim ali Kje so tiste stezi-ce (Š 4048–4051). Popolno aktualizacijo pesmi je avtor dosegel s pomenskimi vložki iz sodobnega sveta, s katerimi želi provocirati, in sicer tako, da bo bralec zaznal in zaslišal, da preteklosti ni več, da namesto trav vibrira beton in da je utihnila slovenska pesem. Spre-

membe v zunanjem in političnem svetu je Oswald dosegel tudi na ta način, da je besede razkrojil v posamezne zvočne sintagme:

Stezice stezice **včasih bile** grmovje
grmovje zelene trave včasih **posekal**

včasih **požel zdaj pa rastejo** stebri vi bri
 ra beton. Moja pesem propade utihne

sopran alt sopara asfalt ni glasov surov
 bariton **sem posekal** ne bodo stezice

včasih pa ne

Intertekstualni stiki oz. literarne reference postanejo v 20. stoletju »vodilno načelo v kompoziciji besedil« (Juvan 1987: 103), predvsem v namenskem ustvarjanju literature (U. Eco).

Ljudske književne odnosnice v posameznih sodobnih besedilih dobivajo drugačno funkcijo, kot so jo prvotno imele v izvirnem okolju, vendar je pred nami transparentno besedilo, ki odkriva še prvotno besedilo pod njim. Odnosnice, ki si jih izposojajo avtorji, izpostavljajo dve temeljni razmerji sodobne poezije do ljudske pesmi: odnos do drugačne poetike, ki ima svoj način sporočanja, ter lastno miselno okolje, ki pa prav zaradi svoje drugačnosti, zgoščene slikovitosti in naravnosti, najbolj množične komunikativnosti lahko nazorno poudari ali pa zanika nove pomene sodobnega, na katere trči v sodobni slovenski poeziji. Z odnosnicami sodobni pesniki razširijo svoj formalni in pomenski svet, z njimi dosežejo večjo bralčevo recepcijo sodobne pesmi, saj najbolj prepoznavni metateksti nastanejo v razmerju:

ljudsko → **umetno: sodobno.**

In kakšna je torej vloga ljudske pesmi in njen pomen v sodobni poeziji? Sodobna poezija je prostor, v katerem ljudska poezija odzvanja v zvočnih in pomenskih odmevih, je morda prostor iskanja resnice¹⁷⁵ s pomočjo preteklih spoznanj in prostor tistih reliktoev, ki omogočajo najbolj raznolike načine ustvarjanja vse do igre in eksperimenta.

Ljudska pesem je sodobnim pesnikom obenem besedni in pomenski material, ki ga obdelujejo na svoj način. Sodobna poezija sporoča, z elementi ljudskega, osebne resnice vsakega ustvarjalca kot splošne resnice, in resnice o narodu, znotraj katerega poezija je. Na sodoben način se prepletata poetika in etika ljudskega z umetnim. Znotraj sodobne poezije se kanalizirajo sporočila ljudske pesmi. Ali želi sodobna poezija z uporabo ljudskega opozoriti na pesniško bogastvo ljudske pesmi, ali pa samo ponavlja že znano, da bi predrila tančico hermetičnosti, ki pogosto velja za poezijo? Verjetno gre za oboje, za iskanje resnice in smisla s pomočjo preteklih spoznanj ter za igro besed in pomenov kot izraz ustvarjalne želje posameznika.

¹⁷⁵ Matej Bor je zapisal: »Kar je magnetno polje za zemljo, so morda razne ideje v raznih dobah za človeštvo: obramba, da ni izpostavljeno kozmičnim žarkom, ki ga lahko uniči. Pod šotori mitov, religij, legend, ideologij, ki jih je postavila človeška domišljija, živimo in iščemo resnico. Eden teh šotorov je tudi poezija.« (Pibernik 1978: 28.)

Včasih gre torej s pomočjo ljudskega za sporočanje temeljnih resnic skozi prizmo ljudske pesmi (Strniša: Galjot, Makarovičeva: Poroka, Utopljenka, Deveti mož ...), lahko pa je ljudska pesem samo stilna spodbuda za igrivo ritmično pesem, ki ne sporoča temeljnih resnic, ampak nas preseli v iluzijo »naivne preprostosti« ljudskega sveta (Remic). Vedno je torej v ospredju oživljanje že preživetega, to pa v danem trenutku spet lahko ekvivalentno spregovori o svojem spoznanju, ki je lahko ena od življenjskih perspektiv sodobnega iskanja. Ker je ljudska pesem živi tok človeške tvornosti, ne glede na njegov stan, izobrazbo in sloj, saj izhaja iz žive, sočne govorice in ljudske modrosti, je del človekovega neposrednega sveta. Ker pa se loteva vseh razsežnosti človekovega bivanja na vsakomur razumljiv način, je torej kanon besedil in melodij, za katerega avtor sodobne pesmi predpostavlja, da je znan bolj ali manj širokemu krogu naslovnikov. (Juvan 1987: 107.)

Zdaj že lahko združimo vsa tri vprašanja – *zakaj, kdaj in kako* so sodobni ustvarjalci iskali odnose prav v ljudski pesmi – v en sam odgovor. Ustvarjalci s pomočjo »vračanja že videnega, že branega in že slišane« poskušajo spraviti neko svojo resnico, videnje svojega intimnega in širšega sveta, neki svoj stilistični postopek, igro besed in pomenov, prapomene in prazvene v kulturni obtok ter tudi tako vzpostaviti nove pogoje za nove vrednote in nove estetske kvalitete. Prav s pomočjo ljudske pesmi želijo nekateri med njimi, kot npr. Strniša, »vzpostaviti novo vesoljsko zavest«, nov harmonični svet. Ali kot pravi Weisgerber, preteklost lahko postane »osnova za opazovanje sedanjosti v novi perspektivi, sedanjost pa temelj za osvetljevanje preteklosti«. (Weisgerber 1980: 12–16.) S pomočjo označevalnega gradiva ljudske pesmi osmišljajo sodobni pesniki lastna literarna dela, to pa bi lahko imenovali vsebina medbesedilnih pomenskih odnosov.

Tradicija in spomin kot kategoriji, ki določata prenos ljudskega v sodobno pesem, sta tudi elementa, ki uravnavata sodobne pesniške postopke, da ne postanejo preslikavanje ljudskega, regresija. Prav zaradi vedenja o tradiciji avtorji do nje (do ljudskega) oblikujejo stališče. Spomin in tradicija pa omogočata, da sodobni avtorji iz njiju izberejo elemente, s katerimi bodo osmislili svoje lastno sporočilo. S tem želijo preseči končnost in preteklost, in to lahko storijo s poezijo, ki je včasih resničnejša od resničnosti (Strniša). S prevzemanjem odnosnic iz ljudskega pa se individualni avtorji vračajo tudi h kolektivnemu: nacionalnemu, saj bi posameznik težko obstajal v praznini. (Pirjevec 1978: 113.)

Če se v želji po preseganju te končnosti prepletata poezija in narod, katerega glasnik je tudi ljudska pesem, je preseganje končnosti dvojno. Prek ljudske pesmi je vzpostavljen stik s kolektivnim. Vzpostavlja se vez s tradicijo in preteklostjo in obenem stik s prihodnostjo, saj bo pesem (nosilka ljudskega in sodobnega) živela še naprej in presegla meje smrti, končnosti. Tako se zdi, da se v sodobni pesmi, ki nosi v sebi preoblikovana sporočila preteklosti, družijo tradicija, inovacija in vizija. S tem je krog zaključen in se lahko kolo zgodovine zavrti še enkrat.

VI. SLOVENSKA LJUDSKA PESEM IN NJENI ODSEVI V POEZIJI SVETLANE MAKAROVIČ

Močna navezanost Svetlane Makarovič na svet ljudskega izročila je razlog, zakaj ji posvečamo samostojno poglavje. V njenih delih so ljudski motivi, teme, sheme, strukture ali samo arhaičnost in magičnost ljudskega, ki bralca namenoma ali ne povežejo s folkloro. Makarovičeva se je navezovala na konvencije ljudskega pesništva, na njegov kod, na njegove protosisteme kot enciklopedije motivov in tem ter na širše sisteme ljudskega izročila oziroma kulture nasploh. Bralec, ki ljudsko izročilo pesmi pozna vsaj površno, tako lahko spozna tudi elemente ljudskega v novem pesniškem organizmu, kar ima za posledico dvoje: ljudski drobec, ki ga bralec prepozna, mu vzbudi asociacijo na ljudsko pesem, ljudsko duhovno ali materialno kulturo, elemente iz slovenske folklorne in mitologije idr., po drugi strani pa ga novi pomeni, ki jih je ustvaril posamezni pesnik, odnesejo še v nov pomenski svet. Tako spoznava ljudsko in sodobno, sodobno mu na nov način predstavi ljudsko, ljudsko pa osvetli sodobno. Na enem mestu prepozna in spozna dva svetova, svet ljudskega in svet literarnega. Fenomen ljudskega pesništva, ki močno zaznamuje sodobno slovensko poezijo, nam lahko razsvetli tudi vprašanja o pomenu ljudske duhovne kulture, ki lahko prek ljudskega prodira v sodobno poezijo, ter na nov način sporoča o bogastvu ljudske ustvarjalnosti in o naši pretekli ljudski dediščini, ki tudi na ta način doseže sodobnega človeka.

Makarovičeva je izhajala iz mitoloških jeder ljudskih pesmi in je skupaj z Zajcem, Strnišo in Tauferjem najbolj povezana s to mitologijo, z njenimi najznačilnejšimi in najzvirnejšimi postopki. Tako kot je Taufer slovensko ljudsko pesem bral v Matičini izdaji Slovenske ljudske pesmi I, je Makarovičeva v Hofmanovih pogovorih s pesniki in pisatelji zatrdila, da bere Štreklja in Kureta: »... slovenska ljudska lirika me je že od nekdaj pritegovala in zmeraj bolj mi je blizu ... Morda zaradi tragične usodnosti, ki jo izražajo te pesmi. Hkrati so pesmi povedne, imajo fabulo, ki je marsikje izrazito dramatično grajena na ekspoziciji, zapletih, vrhu in razpletu. Lirično razpoloženje je vtakano v epsko strukturo in zdi se mi, da začenjam tudi sama zmeraj bolj epsko pisati.« (Hofman 1978: 270.) Pesnica je mislila na slovenske pripovedne pesmi – balade, lirsko ljudsko pesništvo zgodbe nima, čeprav jo je tudi pritegovalo, saj je v njem našla čustvenost, oboje pa je nato združila v svoji poeziji, ki ima lirsko strukturo in baladno vsebino.

Pesmi Svetlane Makarovič se prepletajo s svetom folklorne, mitologije in ljudske pesmi, lahko jih beremo ali pojemo, v njih se ljudske prvine tako organsko združujejo z njenimi lastnimi mitološkimi in drugimi predstavami in razmišljanji, da so videti kot naravni podaljšek ljudskega pesništva v sodobnem svetu literature.¹⁷⁶ Pesmi Makarovičeve so kot

¹⁷⁶ Janko Kos meni: »Svetlana Makarovič je ustvarila žensko različico 'temne' moderne lirike, ki podobno kot Strniševa poje o zlih straneh sveta, v motivih, slogu in tonu pa posnema ljudsko poezijo, vendar brez osebnega, v tradicionalnem smislu izpovednega jaza, ampak praviloma v brezosebni, drugooseb-

»sodobne ljudske pesmi«, saj odsevajo tiste skrite in skrivnostne, mračne in strastne plasti sodobnega človeka, ki jih ta odkrito ne prizna, človek ljudske pesmi pa jih je imel za del svojega vsakdanjega sveta. Liki, kot so pehtra, krvavec, mračnik, Jelenegar idr., so mitološke osebe, obenem pa tudi skriti del nas. Makarovičeva odkriva prav te skrite, zatrte, zlobne plasti v človekovem življenju in jih vnaša v svoje pesmi s pomočjo ljudskega izročila.

Tega bomo v pesmih Svetlane Makarovič opazovali v njenih formalnih realizacijah, vsebinskih in idejnih: gledali ga bomo iz etnološko-folkloristične smeri, pa tudi iz literarne.

Ljudska pesem je tako žarišče in krožišče, iz katerega je jemala pesnica posamezne elemente in jih prilagajala svojemu idejnemu in filozofskemu obzorju ter umetniškim postopkom. Tudi v njenih besedilih lahko ljudsko predlogo izluščimo iz sprejemajočega besedila kot samostojno živeči organizem, ki se v celoti lahko palimpsestno zasveti pod novim pesniškim besedilom, če s primernimi postopki odkrivamo njegove skrite plasti pod umetnim. Ljudsko pesem opazujemo in raziskujemo kot celovit organizem, iz katerega odsevajo zgodovinske, družbene in socialne razmere, način življenja v določeni skupnosti, šege in navede, pa tudi individualne zgodbe. Iz njih je vidno mišljenje in čustvovanje ljudi. Ko pa se ljudska pesem z vsemi prej naštetimi elementi prenese v nov pesniški organizem, ko vstopi v nov poetološki prostor, ki prav tako vsebuje elemente določenega literarnega stila in zgodovinskega obdobja, poleg tega pa še individualno realizacijo teh dejavnikov, ki jo prispeva posamezni avtor, se stara konotacija obogati z novimi pomeni. Zato bomo na primerih pesmi Svetlane Makarovič poskušali predstaviti dvoje: ozadje in cel kontekst ljudske pesmi (tekst – tekstura – kontekst) ter novi kontekst sodobne pesmi, ki je poznala stari pomen, a mu je dodala novega ali pa starega popolnoma spremenila in zanimala. Analizo bomo začeli pri formalni strani ljudske in sodobne pesmi. Obrazci in verzi, ki jih prepoznamo kot ljudske in so značilni za ljudsko pesem, se na poseben način prenašajo v novo pesniško snov. Najpogostejše teme poezije Svetlane Makarovič so eksistencialne: ljubezen, zvestoba, izdajstvo, smrt, umor, odtujenost, absurdnost sveta in bivanja. Metrika je v območju imitacije ljudskih verzov in shem, ki jih avtorica literarno oblikuje, vendar so tako blizu ljudskemu, da bi mnogo njenih pesmi lahko zapeli na ljudski napev. Svetlana Makarovič je od svoje pesniške zbirke Volčje jagode (1972) stopila na pot umetniškega ustvarjanja, neločljivo povezanega z ljudsko dediščino.

V pesmi vnaša svojo osebno in časovno inverzijo, zato ustvarja živ stik z ljudsko pesmijo. Medbesedilni elementi so citati struktur (verza in kitic, ritma, rime), aluzije, empirični citati in preoblikovani citati. V poezijo je vključena mreža ljudskih balad, poskočnic, izštevank in urokov, igric in celo molitev. Zgroženost nad svetom skuša pesnica preseči z uporabo ljudskih elementov, kot da bi želela s preprostimi ljudskimi obrazci zarotiti temne vsebine, ki jih ubeseduje, ali pa jih še bolj izpostaviti. Njena poezija je poezija fantastičnih slik in mističnih podob. Ljudski snovni in mitološki slovar je njeno artistično sredstvo.

ni in množinski rabi lirskega subjekta.« (Kos 1995: 190.) Drugače meni Sivija Borovnik, ko trdi, »da poezija Svetlane Makarovič 'močno tematizira element ženskosti', ga izpostavlja in literarno osvetljuje ter z njim in skozenj pripoveduje o dotlej pri nas še neodkritem ženskem svetu, in to ne glede na to, iz katere tvarine – ljudske pesmi, mitološke osnove ali iz sodobnega ponorelega, malomeščanskega, na eni strani povzpetniško potrošniškega in na drugi živalsko okrvavljenega sveta – jemlje svoje pesniške motive.« (Borovnik 1995: 89.) Glej še Osti 1998.

OBLIKA 1 → OBLIKA 2

V pesmi *Kdor je truden* iz pesniške zbirke Srčevac (1972¹⁷⁷) je uvodni verz »*Kdor je truden naj gre spat*« eden od značilnih ljudskih uvajalnih obrazcev, npr. dveh pesmi: ljubezenske lirske Komur se dremlje, naj gre spat A, B (Š 1759–1760) – GNI M 31.486 ali pripovedne ljubezenske Zapuščena uroči nezvestega – A (SŽ 110, SLP I/61) – GNI M 24.097. Taka uvajalna formula ali uvodni verz je sredstvo za melodični ritem v ljudski pesmi, pa tudi uvod v zaplet, zgodbeno dogajanje. (Kumer 1975: 71.) Ljudska lirska ljubezenska pesem poje: »*Hodmo spat, hodmo spat! / Jaz pa bom budila, / ljubega bom čakala, pri okni sedela*« in nato nadaljuje o tem, da bo dekle ljubega čakala do polnoči, in če ga ne bo, bo jokala. Pripovedna pa začne: »*Kermu se dremle, naj gre spat / kakor je storil Anzel mlad*« ter v nadaljnjem besedilu govori o tem, kako si je Anzel za ženo izbral drugo dekle in se mu je zapuščena ljubica maščevala tako, da mu je z urokom in kuhanjem korenčka brez ognja in brez milosti pričarala bolezen. Fantič je kmalu umrl. (Prim. Kumer, Merhar, Matičetov, Vodušek 1970: 328–335 in še: Kumer 1962: 167–198.) Makarovičeva je verjetno poznala ti dve pesmi, saj tretjo kitico začenja z verzom: »*Kdor je mrtev, naj gre spat*«, ki pa je pomenski kontrast prvega verza in brez oklevanja zadene v bistvo stvari. Četrta kitica razloži soobstajanje smrti: »... *pa zakaj, pa zato, / ker je vso noč gledalo / okostnjakovo oko / mi v kamrico.*« Čakanje na ljubega je v pesmi Makarovičeve mnogo bolj grozljivo, srhljivo kot v ljudski pesmi.

V pesem *Zibelka* (Srčevac 1972) je pesnica vnesla ponavljalni obrazec: »*Le tiho, tiho fantič ti*«, ki izhaja iz načina ljudskega izražanja. Ljudski ustvarjalec ponavljanje uporablja kot mnemotehnično sredstvo ali pa sredstvo za polnitev melodične vrstice. Makarovičeva to ljudsko prvino uporabi kontrastno, saj ne govori o vasovanju ali ljubezenskem dvorjenju, temveč o tragični smrti nerojenega otroka, o abortusu, ki težko lega na srce dekleta, ki se je iz ljubezni zbudila v realnost in ugotovila, da ji je od nje ostal le mrtvi otrok. V poeziji Makarovičeve ne manjka umrlih nerojenih otrok ali pa pankrtov, zato se zdi čudno, da ni posegla tudi v sklop tipov ljudskih pesmi z naslovom *Nevesta detomorilka* (prim. Kumer 1963), ki ta problem razgaljajo. Verjetno te pesmi ni poznala; zdi se, da je pesmi poznala v ustnem izročilu, še več pa je črpala iz Štreklja ali SLP. V kiticah večkrat uporabi ponavljanje kot stilno in pomensko sredstvo: »... *prazno je, prazno ... vrni se, vrni*«, da bi še bolj poudarila neizprosni in tragični položaj dekleta, ki je ostalo samo. Podobno je v pesmi *Božja volja* (Vojskin čas – Pesniški list/M4, 1974), kjer je ponavljanje ponovno v vlogi poudarjanja določenega pomena. »*Mi po svetu vandramo / eden drugemu hudo delamo, / eden drugemu hudo delamo / je že božja volja tako.*« Presenečenje, ki sledi, ko beremo kitico, pri kateri smo vajeni drugačnega smisla, pa je tisto, kar je želela avtorica. S pomočjo ljudskega doseči, da se novi pomen še bolj vtisne v spomin. Nekaj podobnega se zgodi pri pesmi *Urok* (Vojskin čas – Pesniški list/K6, 1974): »*Kličem te, kličem, hudi urok / hudi urok mimo leti ...*«, kjer avtorica uporablja še urok kot skrivnostni, magični obrazec in ritem iz ljudskega pesništva, zato da bi vzbudila spomin na preteklost, ko so bili uroki del življenja, in poudarila, da so spremenjeni uroki sodobnega sveta še vedno vsakdanjost. V *Utopljenki*

¹⁷⁷ Pri Makarovičevi navajamo samo pesniške zbirke in letnice objav, brez strani, zaradi boljše preglednosti besedila, ki je poln citatov.

(Srčevac 1973) in tudi v Lenori (Srčevac 1973) uporabi paralelizem nasprotja oziroma izražanje v nasprotjih, ki so določena s časovnimi, prostorskimi ali številčnimi določili, z vprašanji ali odgovori, z zanikanjem idr. Zdi se, da so taki obrazci, po mnenju Vodučka in Kumrove, stilne posebnosti izražanja v ljudski pesmi. (Kumer 1975: 75–76.) V Lenori (Srčevac 1973) avtorica neposredno uporabi obrazec: »... z levico bom odpirala, / ko udari polnoči / z desnico bom objemala / lobanjo brez oči.« Obrazec s prostorskimi določili, ki ga najdemo v ljudskih lirskih ljubezenskih pesmih, npr. »Z eno rokó odpirala, / Z to drugo me objemala« (Š 1777), je pri Makarovičevi pretvorjen v nekaj popolnoma novega, v inverzijo in kontrast, ki pomensko dopolni že prej znano misel ljudske pesmi o mrtvem ljubem, še več, vasovanje, dvorjenje živega iz ljudske ljubezenske pesmi zamenja dvorjenje mrtvega. V Utopljenki (Srčevac 1973) avtorica že prej znani obrazec še enkrat pomensko spremeni: »... s kostmi te bom objemala / z zobmi te bom poljubljala.« Utopljenka ne da miru svojemu »ljubemu« niti potem, ko umre, saj si razmerje želi še po smrti. V ljudski pesmi take srhljivosti in groze ne poznamo, saj so stilna sredstva drugačna kot v sodobnem literarnem izražanju. V Odštevanke (Vojskin čas – Pesniški list/R7, 1974) znano ljudsko otroško plesno-rajalno igro spremeni v vsakdanjo realnost, saj prešteva stvari, ljudi, življenja in mrličé. Namesto lahkotne vsebine ljudske otroške igrice¹⁷⁸ se Makarovičeva poigra z nami, saj skozi lahkoten trohejski ritem vnese srhljiv pomen vsakdanjosti: »Rdeče češnje rada jem / črne pa še rajši / rada grem s poti ljudem, vsako leto rajši, / so na pragu stali, / so češnje preštevali: / te so moje, te so tvoje, te so pa njegove.« Seveda to ni več izštevanka, ampak odštevanka, saj prešteva življenja in mrličé. Ljudska pesem pa poje takole: »Rdeče češnje rada jem, / črne pa še rajši, / v šolo tudi rada grem, / vsako leto rajši. // Tu nam prostor dajte / za naše mlade dame, / kuharica na sred sedi / in si eno izvoli. // Ti si lepa, ti si lepa, / ti si pa najlepša.« Za to pesem meni etnokoreolog Mirko Ramovš, da je izrazito deklinška igra, saj se fantje vanjo niso vključevali. Spada med igre z odvzemanjem in privzemanjem. (Ramovš 1991: 137–138.) Makarovičeva je prevzela simbolična oblika kroga, kola ali kolesa, ki pomeni nenehno in stalno ponavljanje istega v drugačnih časovnih in družbenih razmerah. Po njenem je naš čas najhujši. Tudi pesem Vrč (Tisti čas 1993) ima za uvod prvi verz iz ljudske ljubezenske lirске pesmi Dekle je po vodo šla (GNI M 21.129), ki je znana lahkotna novejša ljubezenska pesem brez eksistencialnih sporočil. Makarovičeva ohrani citat iz te pesmi kot spomin na svet ljudske pesmi, ki pa se v jedru spremeni v čisto nekaj novega. »Dekle je po vodo šla, / k sebi vrč privijala, / vrč poslikan prelepo, / žarki se love v vodo.« Vrč se razbije in postane simbol za družino, črepinje pa so simbol za otroke. Makarovičeva ugotavlja, da je vrč enost, črepinje pa mnogoterost, vendar je ta mnogoterost v današnjem svetu potrošništva nesmisel, otroci so kakor črepinje vrženi v svet. Iz harmonije ljudske pesmi avtorica prehaja v disharmonijo lastnega smisla. V pesmi Pelin (Srčevac 1973) sta prva verza spet iz ljudskega pesništva, iz ljubezenske pesmi Z rožami hoče fante goljufati (Š 2233–2240, npr. GNI M 26.376); ljudska pesem govori o dekletu, ki z nasajanjem rožic (nagelj, rožmarin) goljufa fante. Naslov pesmi Makarovičeve pa kaže na pomensko inverzijo ljudskega oblikovnega elementa, vsebina je drugačna kot pri ljudski pesmi, oblika štirivrstičnice pa je ohranjena, vendar to ni nežna tožba dekleta iz ljudske pesmi, temveč bridko

¹⁷⁸ Verjetno prevedena iz nemščine in nato posredovana v pedagoškem procesu: »Rote Kirschen«, v: *Klare, Klare Seide, Überlieferte Kindertänze aus dem deutschen Sprachraum* 1962: 53.

spoznanje dekleta danes, ki se zaveda, kako je človek vržen v svet in mu ni nič prihranjeno. Namesto nageljna in rožmarina tako sadi pelin: »*Sem si vrtec ogradila, / vanj pelina nasadila, / suhe solze, pelin bled, / žarka usta, pelin svet.*« Makarovičeva ljubezni ne simbolizira z ljudskimi cvetlicami radosti, temveč z ljudskim zeliščem, ki ima konotacijo grenkobe, saj je tisti, ki daje okus ljubezenskem življenju. V pesmi Tretji (Sosed gora 1980) je uvajalna formula ljubezenske ljudske pesmi Tebi se na očeh pozna, da si se jokala (Š 1498): »*Teče mi, teče vodica / Tamkaj od mosta zidanega / Gé se je dekle vmivala, / Ko se je jokala.*« Ta formula služi za to, da je pomenski kontrast drugega verza še bolj poudarjen: »*Teče mi, teče vodica / preko lepega sveta / končno so ga le ujeli, / vse mogoče z njim počeli.*« Pesem Pogreb (Pelin žena 1974) se navezuje na sklop ljudskih pesmi o Narobe svetu. Avtorica v pesem vključi cel citat ljudske pesmi: »... *sonce sije, dežek gre, / mlinar melje brez vode*« in jo na svoj srhljivi način nadaljuje s pomensko inverzijo, ko človeško razmerje dveh prenese iz življenja v zagrobje. Izrazit medbesedilni postopek v stikanju z ljudskim na način pomenske inverzije, s stilizacijo verznega obrazca in ohranjanjem načina ljudskega izražanja, vidimo poleg te pesmi še v pesmih Krvavec in Mati. Pesem Pogreb: »*Sonček sije, dežek gre / mlinar melje brez vode, / melje, melje hudi sen, / nikdar več ne najdem ven ...*« (glej Š 7763 in Priloga, primer 13); Krvavec: »*Nocoj je ena lepa noč, / nocoj je ena bridka noč, / nikdar me ni nihče imel, / nocoj me bo krvavec vzel*« (ljudska Š 2063–2076); in Mati: »*Kam pa to pride, kam to gre, / to moje lansko ljubljenje?*« (Bom zapustil Libuče: GNI M 26.878). Dekle v ljudski pesmi toži nad usodo, a drugače kot tista v pesmi Svetlane Makarovič, ki doživlja to usodo, jo realno izkuša, kajti rezultat tega lanskega ljubljenja je pankrt, ki je v svet vržen nepremišljeno, zaradi kratke ljubezni. Zato Makarovičeva uporabi kar dva verza iz ljudske pesmi, da podkrepi nesmisel neodgovornega rojevanja otrok. Empirični citati iz ljudskega pesništva so navadno združeni s pomensko inverzijo, močnejše pa je citirana verzna struktura, ki riše nasprotje med navidezno lahkotnostjo ritma in resnostjo vsebine. V pesem Romanje (Pelin žena 1974) je vnesena ljudska pesem kot molitev: »*Oj kam pa greš, Marija ti, / Marija sedem žalosti, ali / boš ti z nami romala? / Jaz bom z vami romala.*« Na romanju se je molil rožni venec Kristusovega trpljenja, pri Makarovičevi pa se moli rožni venec vsakdanjega trpljenja. Gre za molitev in tudi ljudsko nabožno pesem (Š 6480): »*Lepa roža mati božja, / Oh Marija sedem žalosti! / 'Ljubi Jezus, kje si hodil, kje si bil?' / 'Tam sem hodil, tam sem bil, / Kjer sem krvavi pot potil!'*« Makarovičeva pesem zapiše v obliki litanij: »*Ki je krvavi pot potil, / mi pa za njim nič kolkokrat, / ki je po krivem obsojen bil, / mi pa za njim nič kolkokrat.*« Avtorica združi religiozno s profanim, saj želi poudariti, da tudi v današnjem času ljudje trpijo. Zelo zanimiva je tudi pesem Rožmarin (Srčevac 1973), kjer najdemo ljudsko pesem v njeni formalni strukturi štirih vrstic. Če pričakujemo, da bo Rožmarin ljubka ljubezenska pesem, se zelo motimo, ljudska pesem pri Makarovičevi vsa naivna vstopa v mlako krvi, strasti, nasilja, sovraštva in zavisti ter priklicuje preteklost kot nekaj naivnega in iluzornega, na način opozicije z današnjim svetom. Pesem se konča z otroško rajalno igro: »1. *Rožmarin sadila bom / grenko vince pila bom / za otroka brez glave, / ki roditi se ne sme.* 2. *Med žuželkami živi / bela muha brez oči. / Rasti, rasti, rožmarin, / ti devištva lep spomin.* 3. *Lepa bela lilija, / notri pleše deklica, / deklica se okrog vrti, / svoje dete umori.*« Gre za ljudsko pesem obsmrtnico z naslovom Kadar jaz umrla bom – prvi verz te ljudske pesmi je prevzela Makarovičeva: »*Rasti, rasti, rožmarin, / ti deviški drag spomin, / rožmarin ima svoj duh, / naj bo zelen al pa suh, / al pa suh.* 2. *Kadar jast umrla bom / venček*

lep imela bom: / z rožmarina zelenga, / z nagelna rudečiga, / rudečiga.» (Š 6259 – GNI M 21.329). V ljudski pesmi dekle poje o svojem videnju smrti in pogreba. Pesem Makarovičeve pa poje o dekletu, ki ima videnje, da je umorila svojega lastnega otroka, ki naj se ne bi rodil. Ritem ljudske pesmi, znameniti tridelni osmerek, je v pesmi Pasla je pehtra (Izštevavanja 1977): »*Pasla je pehtra / gade tri, gade tri, / varijo gadje kaplje tri.*« Preslikan je v celoti, toda razen ritma in bajnega bitja pehtre je pesem avtoričina lastna realizacija odnosa med dekletom in fantom, ki dekletu laže in jo goljufa. Uporaba ljudskega verznege vzorca in potem še magičnost in fantastika, ki ju pesnica doda, so zanimiva kombinacija, kako prepe-sniti ljudsko, da ohrani svojo strukturo in morda postane še bolj vidna v novi pesniški stvaritvi, ki jo še podkrepi.

MITOLOGIJA 1, ŠEGE1, VEROVANJA 1 → MITOLOGIJA 2, ŠEGE 2, VEROVANJA 2

Preden si bomo pogledali motivni in tematski slovar ter vsa druga medbesedilna stika-nja, ki jih zasledimo v poeziji Svetlane Makarovič, se lotimo še prenosa ljudskega izročila, predvsem mitološkega sveta, ki ga je Makarovičeva zavestno vključevala v svoje pes-mi, da bi z njimi oblikovala posebno arhaično vzdušje v pesmi in tako prekrila ostre robove vsakdanjih tem oziroma da bi vse tisto, kar jo muči, prikazala na posreden način. Poleg motivnega slovarja iz ljudskega izročila avtorica v svojih postopkih tudi oblikuje nov mitološki svet; ta je odslikava ljudske mitologije z njenimi lastnimi invencijami, ki spominjajo na ljudsko mitologijo, a niso del nje. Tako lahko vidimo, kako je ljudsko tudi v svoji materialni, duhovni in socialni kulturi vplivalo na ustvarjanje novih sodobnih pesmi. Makarovičeva združuje mitologijo in verovanja iz ljudskega izročila s svojimi predstavami o svetu, hkrati pa posebna verovanja še ustvarja, združuje obredno z vsak-danjim in folklorne elemente s sodobnimi. Zanimajo jo arhaične, vraževerne predstave iz ljudskega izročila, ki se prenašajo v nov čas, v njem pa zažarijo s še bolj strašljivimi pomeni, v njenih pesmih se ljudje obnašajo še kruteje kot v ljudskem pesništvu. Ljudska bajeslovna oz. mitološka bitja v pesmih Makarovičeve nadzorujejo človeka, človek ni svoboden, vedno je pod vplivom zunanjih sil, narave, drugega človeka ali celo svojih lastnih skrivnostnih sil. Človek je v njenih pesmih prav s pomočjo uporabe mitoloških bitij odslikan z bogato miselno in oblikovno strukturo, ki je prav tako odsev ljudskega pesništva. Včasih se zdi, da Makarovičeva operira z elementi mitologije kakor s prvina-mi sanj ali pravljic. Z ljudsko pesmijo in mitološkim ozadjem še nazorneje poudari kontrast med pomenom ljudske in pomenom sodobne pesmi. In ne samo to, pesmi Makaro-vičeve postanejo prav shriljive, ko jih beremo ali celo zapojemo na vesel in znan ljudski napev, njihova osnovna vsebina se pred našimi očmi zlomi in preoblikuje v popolnoma novo idejno in tematsko strukturo pesmi, navadno temno in mračno. Svet njenih pesmi je svet noči, zato se lahko po njih podijo bitja teme, ki so odsev vsakdanjega življenja. Pomensko nasprotje ostro zareže v našo misel o tem, da poznamo ljudski lik, ljudski kontekst, zgodovinsko ozadje idr., nasprotja pa nas kmalu postavijo v sedanost. Avtori-ca uporabi fantastiko v besedah in opisovanju ter poseže po tistih pesniških podobah, ki prihajajo iz že danega ljudskega bajeslovnega sveta. (Paternu 1979: 157.) Njen upor proti izrabljanju človeka v svetu in izrabljanju narave se torej kaže tudi v uporabi bajnih bitij iz

ljudskega izročila, poleg teh pa si je avtorica izmislila še svoja lastna bitja, ki učinkujejo enako živo kot ljudska. Bajna bitja iz ljudskega izročila so škopnik, večča, sojenice, rojenice, mračnik, kresnik, torklja, zavdana deklica, žalik žena, bitja, ki si jih je izmislila Makarovičeva, pa so smrtnik, krvavec, srčevac, Lunina žival idr. Tudi besedoslovje je v pesmih Makarovičeve iz ljudskega načina izražanja, vendar s svojimi lastnimi pomenskimi obrati in spremembami. V pesmi z naslovom Škopnik (Srčevac 1973) najdemo tri štirivrstične kitice v ritmu ljubezenskih alpskih poskočnic, ki pa so vsebinsko popolnoma spremenjene. Toda zanima nas predvsem škopnik, bajeslovno bitje, ki ima človeško ali ptičjo podobo. V ljudskem izročilu se pojavlja pojem ozvezdja: Škopnikovo (Škopnikovo gnezdo). (Ovsec 1991: 301, 284.) Za kakšno ozvezdje gre, ni jasno, morda so to Plejade. Škopnik je povezan z nebesnimi telesi in prikaznimi. Z njim je povezana predstava o goreči metli, kar kaže tako na komet – repatico kakor na utrinek. Škopnik naj bi bil bajno bitje kot nočna prikazen, ki se nenadoma izlušči iz noči, podoben je škopu slame, ki ga postaviš pokonci in zažgeš. Nastopa v obliki goreče metle, ptiča, sove idr. To so predstave tega bitja iz ljudskega ustnega izročila. Po Matičetovu pa je na slovenskem ozemlju predvsem znana beseda škopnik kot del materialne kulture, v pomenu škopnik kot otep slame, pripravljene za kritje. (Matičetov 1972: 50, 60.) Da je Makarovičeva poznala vsaj eno od razlag za to bitje, lahko vidimo v drugi kitici te pesmi:

ŠKOPNIK

Že čriček prepeva
že dramu se strah,
in vrata so tenka
in trhel zapah.

Med smrekami plove,
ognjeno oko,
prihaja vse bliže
skovika glasno.

Bi legla, bi vstala,
prižgala bi luč,
bi škopniku dala
od kamrice ključ.

Za Makarovičovo je to bajeslovno bitje potencialni ljubimec, to srhljivo bitje si v fantaziji predstavlja kot vasovalca.

Škopnik se pojavi še v pesmi Škopnik (Pelin žena 1974) in v pesmi V tem mrazu (Vojskin čas – Pesniški list/T5, 1974): »Škopnik vsem dobro jutro želi, / prelepo piska na človeško kost, / v tem mrazu.« V tem mrazu je refren, ki se ponavlja skozi celotno pesem. Nato se škopnik še dvakrat, skoraj avtocitatno ponovi v pesniški zbirki Svetlana Makarovič, France Mihelič, Ljubljana 1987, v pesmi Škopnik: »Bo prišla bo prišla zelena vigred, / pa bo pelin ozelenel, / škopnik bo po zraku plaval ...« ter v pesmi Škopnik v pesniški zbirki Tisti

čas (1993), kjer na kvatrnih večer, v času divje jage,¹⁷⁹ spet razsaja škopnik. Kvatre so posti letnih časov. Takrat so prepovedana posamezna dela, npr. preja idr., v kvatrnih nočeh imajo oblast sploh vse hudobne pošasti: duhovi, coprnice, vrag, zato je to res čas divje jage čarovnic. V kvatrnih nočeh straši in je prepovedano vasovanje. O kvatrnih noči in o prepovedi vsakršnega dela govori Makarovičeva tudi v pesmi Kvatrna (Svetlana Makarovič, France Mihelič): »O kvatrnih noči ne šivaj, ne pleti, / ne predi, / ne vezi, / ne puščaj luči, / o kvatrnih noči so čudne moči, / o kvatrnih noči se čuvaj ljudi.« V tej pesmi se kvatrna noč združuje z ljubljjenjem, ki bo zaradi prepovedi nesrečno: »... vso noč se vijeva v kupu črepinj, / zadajava si zmeraj več bolečin. / In že se zdani. In že me več ni. / Iz mojega trupla se torklja rodi.« Avtorica velikokrat uporablja tudi torkljo, bajno bitje, ki je dobilo tako ime zato, ker je moralo na kvatrnih večer paziti, da predice niso predle.¹⁸⁰ Torkljo uporabi še v pesmi Kolovrat (Pelin žena 1974), ki pa jo bomo analizirali pozneje. Tudi žalik ženo velikokrat uporablja: to je vila, bajno bitje, po navadi dekle, ponekod menijo, da je duša umrlih; večinoma so to dobra bitja, včasih pa so tudi hudobna. Kelemina omenja, da se je na Koroškem po odmrtnju besede vila začelo pojavljati poimenovanje žalik žena, v rabi pa so tudi imena divje deklice, zavdane deklice, saj je bila ljudska vera, da so ta bitja duše ukletih devic in da so lahko tudi ženska demonska bitja. (Ovsec 1991: 373–375.) Kako jih vidi pesnica? V pesmih V tihem mlinu in Pelin žena sta to res ukleti duši, ki sta se zaradi nesrečne ljubezni ali nesrečne izkušnje v življenju spremenili v vili. V pesmi V tihem mlinu (Srčevac 1973) beremo: »Pa ta mrliška srajčica / je zame narejene, / nič več ne bom, kot sem bila / odslej sem žalik žena.« V pesmi Pelin žena (Izštevanja 1977) pa beremo: »Žalik žena pelin bere, / komu ga bo dala, / grenko vino vari, / komu bo zavdala.« V pesmi Žalik žena (Volčje jagode 1972) je to demonsko bitje, ki ni prav prijazno do ljudi. »I. Kdor je poklical žalik ženo, / temu ne gre več iz srca ... 2. Pride žalik žena do človeških bivališč. / Nikjer ne potrka, v zastrto okno strmi. / Daj mi, žena toplo telo svojega moža ...« Žalik žena postane lahko tudi vila, ki zahteva od ljudi žrtve. Po Kuretu so v savinjskih planinah pripovedovali, da hodijo žal žene ljudem pravit, kdaj bodo umrli. (Kuret 1970: 292 in 1967: 161.) Sojenice in rojenice se po mnenju Ovsca (1991: 380–381) mešajo z vilami, so ženski demoni, ki napovedujejo usodo, in so v vsakem pogledu arhaična bitja, nekaj podobnega so tudi vešče. V pesniški zbirki Volčje jagode (1972) je Makarovičeva v dve pesmi vnesla sojenice in vešče. V pesmi Vešče beremo: »Letajo v prasketajočih rojih / skozi sanje ljudi, / da ljudje kot voda vtrepetavajo.« V Sojenicah pa: »Tisto noč, ko si se rodila, / niso zasadili noža v prag, / zato so priletele nore sojenice. / Lebdele so, bolščale in sodile kazen: / Gledati s suhimi očmi / in videti skozi stvari. / Sodile so te v prežečo samoto, / storile so ti same

¹⁷⁹ Kuret v Prazničnem letu Slovencev meni: »Štirikrat na leto se pojavijo kvatre kot štirje kvatrnih tedni, ko je bil zapovedan post v sredo, petek in soboto. Presti ob kvatrnih večerih ni bilo dovoljeno. Te prepovedi zagotovo ni izdala Cerkev. Ta prepoved je veljala po nekem izročilu, ki ni bilo krščansko, a se je vztrajno obdržalo tudi po pokristjanjenju. Preseneča nas vrhu tega, da je prepoved preje ob kvatrnih večerih veljala samo na našem ozemlju. Ohranjen je pregovor: 'Vse leto predi, kvatrnih petek doma sedi!'« (Kuret 1970: 201–205.)

¹⁸⁰ Niko Kuret pravi: »V Kamni Gorici in okoli Železnikov je šel glas o 'torklji', ki da mori ženske, če ob torkih peko ali zehnjajo. Na kolovratu ni smela nobena predica pustiti vrvice čez noč, sicer je prišla Torklja ali Torka in je vso noč predla in nič napredla; hlapca, ki jo je opazoval, je baje raztrgala. V komendski okolici je Torka v takem primeru predla in uničila predivo in prejo. Na Notranjskem je veljalo pravilo, da se ob torkih ne sme presti; žensko, ki bi se pregrešila zoper to pravilo, bi bila Torka skuhala.« (Kuret 1970, 270–280.) Glej še: Damjan Ovsec 1991: 477, in še: Kelemina 1930: 266.

predsmrtne dni.« V pesmi *Mračnina* (Sosed gora 1980) je Makarovičeva uporabila tudi mračnika. To je demon, ki se pojavlja v skupinah, leti ponoči, bljuva ogenj in zastruplja vodo. (Ovsec 1991: 415.) V pesem *Kresnik* (Tisti čas 1993) je vključila kresnika, bajno bitje, ki je izpričano na Slovenskem in je nedvomno dobro bitje. Tako so jih imenovali zato, ker so jih čakale težke naloge, bitke s sovražniki človeškega rodu. (Ovsec 1991: 469.) Po mnenju Kelemine in Kureta je kresnik sončno bitje, sončni junak, Makarovičeva pa kresnika vključi kot bitje kresne noči, časa, ko se lahko nadejamo resnice. Tudi pehtra je del njenega sveta: to je posebno demonsko bitje, ki nastopa v že znanih in skrivnostnih dvanajstih (volčjih) nočeh. Bitje je vezano na naše alpske kraje. (Ovsec 1991: 475.)¹⁸¹ Po mnenju Kureta je pehtra baba ženska pošast, ki se za konec skrivnostnih dvanajstih (volčjih) noči podi po naših alpskih krajih in v njihovi nemški soseščini. V pesmi Svetlane Makarovič Pasla je pehtra babe tri (Pesmi 1979) je pehtra bitje, ki pase gade, strupeno bitje, ki živi od laži. Vsa ta bitja se gibajo v nočeh, polnih groze in strahu, praznoverja in laži, ter vplivajo na ljudi, tako da jim škodijo ali pa iz njih izvabijo tiste stvari, ki jih skrivajo globoko v sebi.

Poleg teh pesnica ustvari še svoja bajna bitja, ki na prvi pogled spominjajo na mitološka bitja, vendar so izmišljena: smrtnik, krvavec, srčevac, mračnina idr. Najdemo jih v pesmih *Smrtnik* (Vojskin čas – Pesniški list/S8), *Krvavec* (Srčevac 1973) in *Srčevac* (Srčevac 1973): »*Smrtnik se v somrak spreleta, / smrtnik je, smrtnikani, / jaz pa ga otrplo čakam, / pesek čutim za očmi*»; »*Nocoj je ena lepa noč, / nocoj je ena bridka noč, / nikdar me ni nihče imel, / nocoj me bo krvavec vzela*«. Ta pesem je navezava na ljubezensko ljudsko S tovarišem gre k ljubici po prstan. (Nocoj je ena svetla noč – 2063–2076: »*Nocoj je pa ena luštna noč, / oj luštna noč nocoj!*«). Sodobna pesem: »*Srčevac razkoplje rušo, / prvič beli dan uzre. / Gre po svetu, v vsakem kraju / svoje umori dekle*«. Zakaj je torej pomembno poznati ljudsko izročilo tudi ob branju pesmi Svetlane Makarovič? Če npr. vemo, da je škopnik podoben ognjenemu snopu in da ima lahko tudi podobo ptiča, nam tudi pesem postane pomensko razumljivejša. In ne samo to, ljudske prvine, prenesene v drugačno pomensko okolje sodobne pesmi, ponovno dobijo svoj prostor v drugačnem okolju, namenjenem za drugačen krog bralcev. Ti pa nato védenje o ljudskem obnavljajo in nadaljujejo.

Avtorica uporablja način izražanja, ki je blizu ljudskemu, vendar mu dodaja popolnoma nove pomene, besede, smisle. Njen svet je na prvi pogled svet bajeslovnih bitij, svet narave in preprostega bivanja, a že takoj nas avtorica preseneti s prenosom tega sveta v sodobnost; tu ta svet razlepoti, podre realizem ljudskega in dopusti, da vanj začne vdirati sodobnost z mračno, sivo, pa tudi rdečo, krvavo barvo. Svet ljudskega je le kontrastivni element za prikaz sodobnega sveta, »kjer so znamenja izgubila pomen«. Bitja, ki jih Makarovičeva vključuje v pesmi, imajo enako vlogo kot v ljudskem izročilu, le da delujejo na drugi ravni in v drugem svetu. Zato se zdi, da je pesnica z izjemno premišljenostjo in poznavanjem ljudskega izročila izbirala like, ki jih je nato vključila v lastno realizacijo besedil. Skrivnostnost, mračnost in bajeslovnost je povezala z vsakdanjim življenjem in jih združila v organizem, kjer se spajata ljudsko in umetno v snop, ki je bogat tako po etnološki kot po literarni strani.

¹⁸¹ Kuret meni: »Ponekod jo imenujejo Pehtra ali Pehtra baba, Pehta na Kranjskem, Pirtu ali Perto v Soški dolini /... / Beneški Slovenci so jih imenovali tudi divje žene, Tolminci pa druge babe. Kakor druge vile so svetovale kmetom v dolini, toda lovile so si otroke in jih jedle.« (Kuret IV 1970: 267–280.) Glej še Kuret 1994: 15–18.

MOTIV 1, TEMA 1, IDEJA 1 → MOTIV 2, TEMA 2, IDEJA 2

Seznam motivov, tem, verzni shem in stilizacij ljudskih struktur se zdi najboljšežnejši prav pri Makarovičevi (Sosed gora 1980). Kaj je značilno za preplet ljudskega z avtoričinim videnjem sveta? Njen motivni slovar je poln likov iz ljudskega izročila; sem sodijo pesmi Zeleni Jurij, Lenora, Deveti kralj (vse tri so del medbesedilnih nizov z istoimenskim naslovom, zato smo jih že obdelali v četrtem poglavju), Desetnica, Jelengar, na poseben način se dotakne tudi Martina Krpana.



Fotografija zelenega Jurija z jurjaši, za njimi Črnomaljci. V Ljubljani 13. 9. 1936. Avtor posnetka Jože Kessler. Iz arhiva Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU.

Narava je človeku vedno nadrejena, in če se spopade z njo, je izgubljen. Zunanji svet kaže človeku temen obraz, in človek je človeku sovražen. Način ustvarjanja Svetlane Makarovič pa bi lahko z intertekstualnim izrazjem opredelili kot stilizacijo ljudskih oblikovnih struktur: verza, kompozicije, besedišča, načina izražanja, ritma, rime. To pomeni, da z ohranjanjem tako verzni kot ritmični elementov ljudske pesmi v spojitvi z moderno in individualno vsebino, ki je navadno pomensko nasprotna ljudski pesmi, bralca šokira in mu obenem odslika dva miselna svetova: svet človeka ljudske pesmi in svet sodobnega človeka, kot ga vidi sama. Pesnica torej v svojem pesniškem ustvarjanju razvije svoje osnovno poetično načelo: inverzno kontrastnost med zunanjo in notranjo obliko (vsebino) pesmi. (Hribar 1984: 222.)

Desetnica¹⁸² je avtoričin osrednji lik (Volčje jagode 1972, str. 28–30), saj jo na različne načine transformira kar v devetih pesmih (Desetnica (Vojskin čas – Pesniški list/P 10, 1974, glej Priloga, primer 14), Pot (Tisti čas 1993, str. 60–61), Ogledalo (30–31), Vas (32–

¹⁸² Pri desetnici pa navajamo strani, ker gre večinoma za ločevanje pesmi znotraj ene pesniške zbirke.

33), Kukavica (16–17), Kresnik (18–19), Škopnik (20–23), Deseta (28–29)) ter konča z motivom desetnice, ki je ona sama, venomer tavajoča po svetu, toda nihče ji ne da strehe nad glavo. Družba drugačnost kaznuje in zavrača. V pesmi Svetlane Makarovič je desetništvo povezano z našim vedenjem o desetnici, ki jo poznamo iz ljudske pesmi. Ženska je žrtev ljudskega verovanja, ko mora deseta hči po neki višji sili od doma. Motiv o desetništvu¹⁸³ izhaja iz poganstva, ko je bila deseta hči za spravo z boginjo rodovitnosti. Pozneje, na višji kulturni stopnji pa se je stvar omilila z izgnanstvom oz. po uveljavitvi krščanstva z oddajo teh otrok Cerkev. Ljudsko izročilo obravnava otroka kot posebnost, ki lahko škoduje družini, zlasti če gre za desetnico, torej za žensko. (Prim. Ludvik 1970 in Golež 1997.) Desetnica je pri Makarovičevi simbol za pisateljico ali za drugačno, iščočo žensko, ki jo družba ne sprejme in je zato sama v svoji »samosti«. Poglejmo si samo dve pesmi, ki nosita v sebi motiv desetnice. Pesem Desetnica iz zbirke Volčje jagode (1972) je drugačna od Desetnice iz zbirke Vojskin čas – Pesniški list 1974 in Pelin žena (1974: 16–17), ki ohranja nekaj elementov svoje predloge (navazuje se tudi na Milčinskega). V prvi Desetnici začne pesem podobno kot v ljudski, le da dodaja pridevnike, ki so zanikanje predloge: npr. »Gospod je zaplodil zlahtni gospe / devet lepih debelih hčera. / Zmeraj so hodili objeti. / Desetnica je prišla po hodniku / v dvorano do sveže pogrnjene mize. / Na belem prtju jo je čakal kozarec, do roba nalit s katranom. / Stresla si je lase z obraza / in odšla, kamor so kazale sončnice.« Pesem se navezuje na ljudsko in na Milčinskega, v prvi Desetnici se v motiviki približuje, v formi pa oddaljuje od ljudske pesmi, v drugi Desetnici pa se v formi približa ljudskemu, tako v načinu izražanja kot tudi v drobcih ljudske pesmi. Avtorica je iz ljudske pesmi ohranila motiv zapuščenosti dekleta, ki nima doma in je mati ne prepozna, ko se vrne: »Pojdi spred mene, desetnica, / zate ne bom kruha rezala, / odreži si dolgi kiti dve / pa pojdi, kamor te neso noge ...«, vendar je ta srednjeveški motiv že zelo razširjen ter preoblikovan. V zadnjem verzju te pesmi se palimpsestno zasveti še ljudska pesem Zarika in Sončica (Š 71). Verz, ki ga vidimo, je bolj aluzija kot preoblikovani citat in namiguje na predlogo: »Je kamen pokopavala, / vsa lažja je postajala.« In ljudska: »Solnca stopnje ometala, / Zmeraj gorš prihajala.«

Makarovičeva je v pesniški zbirki Tisti čas motiv desetnice po svoje in po ljudsko sedemkrat upesnila. V Kukavici spremljamo desetnico na romanju, ki se nikoli ne konča: »Ti boš pa romala, / ti boš hodila, / dolgo boš romala, nikdar prišla. / Nikdar nikoli, desetnica.«

V pesmi Kresnik je njena prva postaja počitek pod gabrom, ki je sedemkrat blagoslovljen in prav zato vanj udari strela, saj je desetnica zaznamovana: »Na kresno noč pod gaber je prišla, / nocoj bom kar tu prenočvala, / je sveti gaber žegnan sedemkrat, / pod gabrom se ti pač ni česa bat, / deseta hči trdno oči zapre, / kot drobno dete k deblu prižme.« Polna zaupanja je desetnica ponovno izdana, prav kakor pesnica sama. V to pesem je vložena preoblikovana ljudska odnosnica iz Rudeževega zapisa (SLP I/51/2). Uporaba ljudskih stilemov pa tako kaže na odnos med ljudskim in umetnim: »žegnan sedemkrat.« V Škopniku desetnico na kvatrn večer priključuje škopnik, dekle se mu strastno preda, toda kvatrna noč povzroči hudo razdejanje in: »Ni je ni desete hčere, / škopnik jo je vzela. / Ni, ni več desete hčere / in je več ne bo.« V pesmi Deseta je uporabljen tisti del ljudske pesmi, ko se desetnica po sedmih letih vrne na svoj dom in je nihče, niti lastna mati ne spozna.

¹⁸³ Primerjaj z razpravo Desetništvo v ljudskem izročilu Monike Kropelj (Kropelj 2001: 151–168).

DESETA

On, ki ptice pod nebom mori,
ji je dal dolge, predolge dni,
z robido povijana, s peskom dojena,
kdaj boš pa ti nazaj prišla?

Sedemkrat sedem robidovih let,
da sem kamniti svet obšla.
O kaj vam pravim, grajska gospa,
prenočite me do dne.

**Jaz bom gostila devet hčeri,
jaz te ne morem prenočit.**

Žlahtna gospa, v imenu Boga,
le dajte mi tam pri deklah kot,
da bom od daleč gledala,
kako jih boste sprejemali.

Strgana, zmršena, polna uši,
spustila bom nate hude pse.

**Bog vas obvari, mati moja,
Bog vas obvari, devet sestra,
zbogom ostani, beli grad,
saj sem sirota vedela.**

Vrni se, vrni, deseta hči,
moje srce mi pravi tako.

Zame pa tam prostora ni,
kjer se le svojim streho da,
zame pa tam prostora ni,
kjer se le svojo kri spozna,
ko bo mrtev petelin dan zapel,
ko bo mrtev mežnar dan zvonil;
ko bo cvetela požgana robida,
ko se zarase strgana žida,
ko bo nazaj tekla bistrica,
takrat bo deseta nazaj prišla.



Ilustracija iz knjige
Frana Milčinskega
Pravljice. Ljubljana:
Mladinska knjiga, 1970:
str. 9. Z ilustracijami
Gvida Birolle, Maksima
Gasparija in Ivana
Vavpotiča.

V pesem so vloženi ljudski citati oziroma celo odlomki, preoblikovani iz Rudeževega zapisa desetnice. V zadnjo kitico avtorica vложи nekaj ljudskih rek, ki označujejo pomen nikoli: ko bo mrtev petelin dan zapel. Desetnica je metafora za drugačne, zapostavljene in odrinjene ljudi, ki so po prepričanju zunaj črede, zato jih ta izvrže. V pesmi Ogledalo je desetnica spet na svojem večnem potovanju, zdi se, kot da je tokrat metafora za brezdomce, prav te, ki jih vsak dan srečujemo na cesti: »... Deseti kri po žilah zledeni. / Za vrati ni nikogar. Prazna veža. / Kepe teme po kotih. / Vonj smeti.« V pesmi Vas avtorica upesnjuje preganjanje in linčanje desetnice: »... To ogrinjalo je vihralo / z njenih ramen, ko je zašla / na begu pred hudimi psi / v to tujo vas deseta hči.« Pesnica sporoča, da biti tujec pomeni tako v neposrednem kot prenesenem pomenu biti preganjan in zasramovan, morda celo pokončan. Tujci pa so tudi v ljudskih pesmih bili takoj zaznamovani in preganjani, kajti vse, kar je bilo tuje, je bilo potencialno nevarno. (Kumer 1996: 147.) Tudi v ljudski pesmi je npr. fant, ki pride vasovat v drugo vas, takoj preganjan in kaznovan. V pesmi Pot pa desetnica najde dom na poti, v trpljenju in zaničevanju. Pesem je izjemno huda kritika družbe: »S poti, okrvavljeni lovci, / s poti, mešetarji, trgovci, / cunjasti kralji in tlačani, / slinasti slugi in dvorjani ...« Na koncu poti desetnico pričaka Jezus, in tudi desetnica sama je kakor Kristus, ki je »vsak dan znova pribit na križ«, prispodoba trpljenja. Avtorica v vseh teh »postajah« uporabi ljudski motiv za svoj izjemno pesimistični pogled na svet in življenje. Te pesmi so njene variante ljudskega motiva in z njimi izraža svoj življenjski manifest.

Sarkazem in ironija spremljata skoraj vsako pesem. V pesmi Vojskin čas se na začetku pojavi lik Lavdona, ki zbira vojsko, da bo zavzel Beograd. Na začetku pesmi je pretvorjeni citat, vendar je lik Lavdona še prepoznaven iz ljudske pesmi (Lavdon, tip A: Š 29): »Lavdon zbera silno vojsko, / Bog ve, kam pojde z njo. / Al pojde na bele ceste, / al pojde v ravno

polje.« (Lavdon zavzame Beograd – A, SLP I /14/4.)¹⁸⁴ Ta junak pa se pri Makarovičevi prelevi v antijunaka, v človeka, ki dovoljuje nasilje. »*On zbira silno si vojsko, / še sam ne ve, kam pojde z njo, / pustil je bombe padati, / le to velik strah stori.*« V tej pesmi je torej citat iz ljudske pesmi, ki ga avtorica uporabi zato, da uvede tematiko vojne, ki je venomer prisotna v katerem koli času in ji ni mogoče uiti: »*prekleta mi bodi, polje široko, / da se v tebi skriti ni moč.*«

Ironizacija slovenske identitete in slovenskih simbolov nasploh je vidna v pesniški zbirki *Pesmi o Sloveniji za tuje in domače goste*, kjer avtorica uporabi rimano štirivrstičnico kot »lajnasti verz«, dotakne se nekaterih slovenskih junakov, kot je npr. Martin Krpan (»... *Bog ustvari kobilico ...*«, in »... *Bog ustvari cesarski dvor ...*«), v *Pesmi o Sloveniji* se ponorčuje iz lokalnega in narejenega patriotizma, v *Pesmi o lipi* parodira ljudsko *Lipa zelenela* je: »*Lipa zelenela je / na cesarskem dvoru / ach, du schönes Lindenbaum, / herzlich, da bi znorel.*« Prepletanje slovenščine z nemščino kaže na pesnično prepričanje o uklanjaju Slovencev tujcem. Vse pesmi so pravzaprav v pesemsko obliko vložena zgodba o Martinu Krpanu, ki pooseblja Slovence, v vseh posameznih pesmih pa je to prepričanje o junaškosti, o večvrednosti Slovencev močno parodirano in ironizirano.

Makarovičevo je zanimal tudi skrivnostni in temačni lik Jelengarja. Makarovičeva je motiv Jelengarja s prenosom osnovnega sporočila preselila iz ljudske pesmi v sodobno poezijo kar v treh pesmih in naredila nekakšen medbesedilni niz še skupaj z Vincetičem.¹⁸⁵ Že v njeni prvi sodobni pesmi *Zeliščarka* (*Izštevanja* 1977), ki se navezuje na predlogo, je Jelengar izgubil prvenstvo glavnega junaka, saj avtorica piše popolnoma drugačno zgodbo. Glavni ženski lik je zeliščarka, čarovnica, ki pripravlja strupene zvarke. Jelengar je samo vezni lik v pesmi in kazalka na ljudsko pesem. S svojo prisotnostjo v sodobni pesmi nakazuje samo osnovno temo ljudske pesmi – umor in to, da se tudi v današnjem svetu venomer dogajajo takšni ali drugačni zločini. Čeprav Jelengar pri Makarovičevi ne mori, ni konkretna oseba, le bajeslovna, in aktivno ne deluje; njegovo vlogo prevzame zeliščarka, ki je hujša kot Jelengar. Že znane pesniške konotacije iz ljudske pesmi Makarovičeva hkrati izkorišča in transformira. Referenčno je na balado navezana, pripoveduje pa novo, še bolj šokantno zgodbo. Stilno je navezana na sklop ljudskih balad ter imitira vzdušje in ton ljudskega pesništva s posebnim ritmom besed in stavkov. Pomenske interakcije z ljudskim medbesedilnost krepijo predvsem s pomočjo polemičnega odnosa do tradicije. Mestovne odnosnice z aluzijami lika iz ljudske pesmi, ki so posejane po šestdelni pesmi, vzpostavljajo pomenske interakcije z ljudsko pesmijo, hkrati pa pripovedujejo novo zgodbo o zeliščarki. *Pesem Kolo* (*Sosed gora* 1980) iste avtorice je glede na prej izpostavljeno temo avtoreferencialna. Jelengar je vzet tako iz ljudske pesmi kot iz njene lastne. V refrenskem delu pesmi, ki imitira in stilizira način pesnjenja v ljudskem lirskem pesništvu, pa združuje ljudsko z umetnim: »*So nageljni veli, / je pelin zelen / je Jelengar mrtev / je pankrt rojen ...*« Zgodbo Jelengarja avtorica prežame z lastnimi pomeni: Jelengar je sicer mrtev, vendar je zaplodil otroka, ta pa je bil kot pankrt takoj utopljen. Zlo se razrašča v sodobni svet, Makarovičeva pa znani ritem in besedišče uporabi za nova pomenska razmerja in za šokiranje bralcev, ki pričakujejo nekaj čisto drugega. Zaradi zla, ki ga nosi s seboj Jelengar, se časovno kolo ali plesno kólo venomer vrti, v njem plešejo žrtev in morilec ter otrok. Prav zaradi tega so »*vsa znamenja izgubila pomen*«. Jelengar je avtorico očitno zelo

¹⁸⁴ Glej še komentar ob pesmi *Lavdon zavzame Beograd – A*, SLP I/14, str. 92.

¹⁸⁵ Jelengar Svetlane Makarovič sodi v šibki medbesedilni niz in se stika še z Vincetičevim Jelengarjem. Glej peto poglavje, kjer analiziramo Vincetiča.

zanimal, saj se pojavi še enkrat, in sicer v pesmi Mračnina (Sosed gora 1980), kjer ob dnevih, ko cvete trava mračnica, prihaja in skrni dekleta. Bralec je s kodom ljudskega opozorjen na predlogo: »Oj, kaj si storil, Jelengar.«

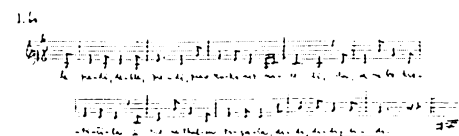
Ljudska pesem v sodobni poeziji ni več samo relikv, ostanek starega, že izumrlega, temveč učitelj, modrec, enakovreden sobesednik v časovni komunikaciji. Makarovičeva razširja obzorje pomenskih konotacij. Iz svojega besedila usmerja pozornost na ljudsko odnosnico z jemanjem njenih formalnih in vsebinskih prvin – trikratno osmisli predlogo. Vsa tri njena besedila pa so tudi med seboj v intertekstualnem razmerju.

Avtorico je prevzela tudi ljudska pesem o mrtvaški kosti. Pesem Mrtvaška kost (SLP I/39) je balada o mrtvaški kosti, ki kaznuje objestneža, in spada v sklop pripovedne snovi o mrtvecu, ki pride k objestnežu v goste. (Glej SLP I/39, str. 208.) Pesem, ki je ni v Štreklju, je pa v SLP I (1970) in v Starih žalostnih Jože Glonarja, je v v živi izvedbi (ali na posnetku) najbrž slišala tudi Svetlana Makarovič (ali jo je »prebrala« v knjigi), ker se je dotika v svoji pesmi Kost (Pelin žena 1974). Odnosnice iz ljudske pesmi: »*voj ta kost, mrtvaška kost*« kažejo na izrazit medbesedilno-muzikalni odnos z ljudsko pesmijo: z določeno pesmijo kot predlogo in s celim sistemom ljudskega pesništva. Makarovičeva na poseben način imitira ritem in metrične strukture ljudskega pesništva, jemlje tudi besedišče, ki je zanj značilno, in stilizira način izražanja v ljudski pesmi. Vendar pa pomene, ki so v ljudski pesmi že znani, kontrastira z novimi, absurdnimi, grotesknimi in ironičnimi poudarki: »*Oj ta kost, mrtvaška kost, / suha bela veselost, / on je svoje dotrpel, / jaz sem komaj prav začel ...*«, ki sporočajo temeljno resnico o bivanju in umiranju, o večnem krogu življenja in smrti. Četudi zapiskaš na to kost, ti ta ne bo zaupala časa tvoje smrti.

Izrazit prenos muzikalnosti iz ljudskega v sodobno pa lahko vidimo v pesmi Kolovrat, ki je metatekst Slomškove Predice (Drobtinice 1846, Ipavčeva uglasbitev), ki je ponarodela. Iz predloge so v pologo vnesene sintagme: »*Le predi, dekle, predi*« ter ritem in verz,

Ponarodela
LE PREDI, DEKLE, PREDI
(Slomšek), pela: Marija Zbačnik,
Sajevec pri Ribnici, Dolenjska, 1964.
Zps.: GNI M 26.469.

P



Le predi, dekle, predi,
prav tenko nit naredi,
da se ne bo krotičila
in tud ne tkalcu trgala,
dr-dr, dr-dr, dr-dr.

Svetlana Makarovič: KOLOVRAT
Pelin žena 1974, str. 32-33.

M

Je sineka povila,
v tolmunu utopila.
Zdaj pri kolovratu sedi,
se smeje z belimi zobmi,
z lesenimi očmi strmi,
drdr, drdr, drdr.

**Le predi, dekle predi,
prav lepo nit naredi.**
Ko ura udari polnoči,
se v blede torkljo spremeni,
kolovrat suho zaječi,
drdr, drdr, drdr.

Poštena je predica
in stara ta pravica,
da tisto dekle kaj velja,
ki_obleko vso domačo_ima,
ki_obleko vso domačo_ima.

Boš tenko nit naprela,
s_seboj boš v_večnost vzela,
al pa pregrehe butaro
al pa pregrehe butaro,
dr-dr, dr-dr, dr-dr.

**Le predi, torklja, predi,
mrtvaški prt naredi.**
Naj iz najtanjše preje bo,
za njeno cartano telo,
s kolovratom zadavljeno,
drdr, drdr, drdr.

onomatopija *dr, dr, dr* pa v pesem kolovrat vnese zlovešč in neprijeten zvok. Če je Slomškova stanovska pesem *Predica* lahkotna pesem o nekem delu, je pesem *Kolovrat* Svetlane Makarovič pesem o predici, ki ne prede v veselju, ampak v žalosti in grozi, saj prede oblačilo za otroka, ki ga je utopila.

V tej pesmi vidimo preoblikovano besedilo ljudske pesmi, kjer je ohranjeno ljudsko vzdušje, način pesnjenja s citati iz ljudskega. Vse je prepleteno s filozofsko-poetično simbolično novih pomenov v pesmi. Prežemanje sodobe pesmi z ljudsko pesmijo je v funkciji dvoplastnega, saj je misel čutno približana z ljudskim napevom, pesem je bralcu priklicana v besedni podobi, pa tudi v slišni komunikaciji, saj se jo da zapeti. Tako deluje na poslušalca (bralca) dvosmerno: glasba mu predstavi, v zavest prikliče besedilo, besedilo pa se mu glasbeno predstavi. Zdi se, da se srhljiva vsebina pesmi skozi vesel ljudski napev še bolj boleče vtisne v spomin. (Prim Golež 1990: 52.) Kolovrat pa ni pesem o predici, temveč pesem o materi, ki je umorila otroka, o detomorilki, ki prede v kvatrnih noči srajčico za umrlega in se zato spremeni v torkljo – postane vila.

Ljudska pesem in ljudsko izročilo na splošno doživljata v sodobnih pesmih Svetlane Makarovič transformacije, zanikanja in ironizacije. Toda v teh pesmih je slutiti pesničin izjemno pozitiven odnos do ljudskega izročila, ki je viden v uporabi ljudskega zato, da bi še bolj razložila svoje lastne misli, ali pa zato, da bi poleg svojih idej prenesla v bralčevo literarno obzorje še drugačno, a prav tako dragoceno pesniško obzorje, obzorje življenja, bivanja, doživljanja in čustvovanja ljudskega človeka, ki je bil svetu in nadnaravnim silam podrejen, ki je od sočloveka prejemal dobro in slabo, ki je v arhetipskem svetu ali vsakdanjem svetu preteklosti prav tako izgubljen kot današnji človek. S prvinami ljudske pesmi si Makarovičeva utira pot v prostore, kamor brez njene pomoči ne more ali ne sme, jih preobrazi, da jih lahko strne s svojo filozofsko in idejno usmeritvijo. Ljudska pesem iz njene pesmi ne odseva kot brlivka, ampak se nas dotakne z žarometno močjo. Nadčasovnost ljudskih tem, aktualnost motiva ali teme, močni eksistencialni, etični in etnični naboji, ki jih odsevajo ljudske prvine, v njeni poeziji ponovno vzpostavljajo mrežo novih smislov. In enako je s slovenskim ljudskim izročilom. Poleg Strniše in Tauferja je Makarovičeva razumela, začutila in sprejela ljudsko za svoje temelje, ne samo kot predstopnjo za nekaj estetsko boljšega, temveč za zakladnico tiste ustvarjalnosti, ki je najizvirnejše slovenska in še danes živa.

Oba obraza se nam upodabljata v njenih pesmih, ljudski in umetni.

VII. GREGOR STRNIŠA, VENO TAUFER IN LJUDSKA PESEM

Ko je Taufer v predavanju z naslovom O rabi rabljenih besed, ki ga je imel leta 1975 v Društvu za primerjalno književnost, kasneje pa je izšlo kot spremna beseda k zbirki poezije Pesmarica rabljenih besed, govoril o zapletenih medbesedilnih mrežah, medbesedilnih igrah znotraj poezije, je opozoril na to, da poezijo lahko beremo tudi brez poznavanja teh mrež in da to ni nujno hermetična poezija. Bralec po njegovem lahko uživa v pesmi tudi brez poznavanja vnesenih referenc (npr. Ezra Pound - Cantos; Joyce - Ulikses - balade, pripovedi, uganke idr.). Toda izbral si je ljudsko pesem za nit, s katero plete mrežo svojih in referenčnih nitk, zato je verjetno vendarle želel, da bi bralec prepoznal ta neizmerni in najbolj prepoznavni kanon. Prav zaradi reinterpretacije t. i. mitskih jeder ljudskih pesmi, zaradi tistega, kar ga je pritegnilo v ljudskih pesmih, je pomembno prepoznati referenco, prodreti do bistva njegove in jedra ljudske pesmi. Njega samega je ljudska pesem srhljivo premamila, Strniša pa si je z njo povečal svojo pesniško maso.

ORFEJA V LABIRINTU LJUDSKEGA

Zato lahko rečemo, da osrednji del stikanja ljudskega z umetnim predstavljata Gregor Strniša in Venno Taufer, ki skupaj sestavljata jedro teh stikanj v sodobni slovenski poeziji. V razvoju sodobne slovenske poezije stojita na enakih zgodovinskih izhodiščih, se temeljno idejno in filozofsko razlikujeta, a sta med seboj vendarle medbesedilno povezana. Strniša, npr., postavlja Tauferjeve verze iz cikla Nemi Orfej za moto k svoji pesniški zbirki Odisej (cikel Dom, 1963), Taufer pa je motivno-tematsko navezan na Strnišo (Odisej, Orfej in Evridika; motiv samoroga v ciklu Dialektike iz zbirke Ravnanje žeblicev in druge pesmi, 1979). Avtorja sta šla v uporabi in preoblikovanju form in vsebin ljudske pesmi vsak svojo, skoraj bi lahko rekli, diametralno nasprotno ustvarjalno pot, vendar ju prav uporaba enakih motivov ali drugih ljudskih prvih velikokrat duhovno poveže.

Po Paternujevem mnenju sta oba predstavnika drugega poveljnega vala mladih med novim ekspresionizmom in nadrealizmom, Hribar pa ima Tauferjevo pesniško zbirko Pesmarica rabljenih besed (1975) za temeljni kamen slovenskega postmodernizma.¹⁸⁶ Kos zatrjuje: »Postmodernizem se vrača k tradiciji ne zato, da bi jo oživil, ampak da bi z njenim gradivom utelesil novo umetnostno ideologijo in prakso. V njegovem navideznem afirmiranju literarnoestetske tradicije se skriva tudi njena negacija.« (Kos 1995: 78.) Douwe Fok-

¹⁸⁶ Primerjaj naslednje publikacije: Boris Paternu, Slovenska književnost 1945–1965, Ljubljana 1967 (skupaj z drugimi avtorji); Tine Hribar, Sodobna slovenska poezija, Maribor 1984; Pavao Pavličić, Moderna in postmoderna intertekstualnost, Umjetnost riječi XXXIII/1, Zagreb 1989, str. 33–50.



Nagrobnik z reliefom Orfeja, vzdian v južno steno ž. c. na Šmartnem na Pohorju, marmor, 2. stoletje.

kema pravi: »Postmodernistični pogled na svet je produkt dolgotrajnega procesa sekularizacije in dehumanizacije. /.../ da je idejo o človeku kot središču veselja vedno težje zagovarjati; nazadnje je postala smešna, celo neprepričljiva.« (Fokkema: *Literatura* 1989: 168.) Meni, da so se postmodernisti zatekali k novim temam in novim postopkom ter da zanikajo legitimnost socialnih in kulturnih povezav, znotraj katerih živijo ... (Str. 169.) V analizi tekstov odkriva, da so postmodernisti predvsem uporabljali določene lekseme: npr. ogledalo, labirint in potovanje, da so se zatekali k ironiji kot postopku, izbrali razlomljeno in nepravilno sintakso ter stavčne strukture, ki imitirajo matematične postopke: duplikacijo, permutacijo. (Fokkema: 167–184.) Strniša je še na meji med modernizmom in ultramodernizmom, medtem

ko lahko Tauferja že uvrščamo med postmoderniste vsaj od njegove pesniške zbirke *Pesmarice* rabljenih besed naprej.

V letih 1958 in 1959 sta se avtorja dokončno uveljavila s pesniškima zbirkami *Svinčene zvezde* (Taufer, 1958) in *Mozaiki* (Strniša, 1959), v katerih še ni večje povezanosti z ljudsko pesmijo. Večno iskateljstvo, pa tudi zavedanje orfejstva je pesnika povezovalo, a ju obenem tudi razdruževalo. (Paternu 1967: 171.)

Pri Strniši pride do ambivalentnega odnosa med sanjami in obupom. Njegovo pesnjenje je polno simbolov in prehaja v mitološke razsežnosti. Odisejsko vztrajanje pesnik kasneje zamenja z vizijo »vesoljske zavesti«, s tem da naj bi se človek ne jemat več tako resno »kot krona stvarstva«, ampak kot del kozmosa, enakovreden vsem živim in neživim bitjem. Taufer, nasprotno, odtujenost in nemoč ter »nemost besede« rešuje z igro, eksperimentom, z iskanjem novega lastnega jezika, s tem, ko se bori z njim, da bi mu izvil tisto skrivnost, ki bi mu odkrila resničnost. (Taufer 1975: 50.) Ljudsko pesem avtorja sprejemata predvsem skozi tekstno komunikacijo, vendar se zdi, da sta v ritmu njunih pesmi in filozofskem odsevu besedil zajeta tudi tekstura ljudske pesmi (glasba) in njen kontekst (kdaj se je pesem pela, njena funkcija v življenju ljudi, namen ...).

Pri Strniši¹⁸⁷ in Tauferju se ljudska pesem srečuje z njuno lastno poetiko kot prvinski izbruh ali kot eksperimentalni nanos na podlago ter se spaja z njuno filozofsko mislijo.

¹⁸⁷ »Strniševa lirika je zlasti v zadnjih letih označena s srednjeveškim in mitološkim svetom predstav, ki so vzete iz domače, antične ali germanske preteklosti. Odločil se je za nego arhaizmov in ljudskih zvokov,

Spomin in tradicija sta elementa, ki igrata pomembno vlogo v Strniševi in Tauferjevi poetiki. Po eni strani bi rada našla nove izrazne možnosti v jeziku, simboliki ..., po drugi strani pa ju prav tradicija in evokativni elementi (spominski elementi) nagibajo k spajanju lastnega izraza z ljudskim. Strniša počne to s prepletanjem stroge arhaične verzne forme s svobodnim gibanjem po motivih in temah ljudske pesmi, medtem ko se Taufer montažno in intertekstualno loteva razgrajevanja ljudskega v novo označevalno okolje svojih pesmi, ki se palimpsestno sprejemajo, a vsaka zase ohranja svoje lastnosti tudi v tem prepletu. Strniša se zaveda necelovitosti in relativnosti sveta in morda prav s premišljenimi formami, ki jih jemlje tudi iz ljudske pesmi, premaguje eksistencialne stiske (Paternu 1967: 149), kar vidimo iz njegovih pesniških vsebin. Taufer, nasprotno, razdira strukturo ljudske pesmi in nato njene drobce na novo sestavlja ter s tem doseže nov ritem in nov pomen, morda tudi nov življenjski smisel. Najtipičnejša prvina Tauferjeve poezije je igra, vendar to ni igra brez smisla, saj vključuje najpomembnejše vrednote: ljubezen, smrt, humanizem, avtentičnost. In prav vse to pesnika vodi k ljudskemu.

V njegovi zbirki *Jetnik prostosti* (1963) se ves cikel že dotika najobčutljivejšega mita slovenske literature – orfejskega mita. Ta je našel svoje mesto tudi v ljudski pesmi v variantnem nizu pripovedne pesmi *Godec pred peklom*. Cikel se imenuje *Nemi Orfej* (prim. M. Kos 1994),¹⁸⁸ (*Perspektive* 1962–1963) in sporoča nemoč *Besede*. Ker pri Tauferju Orfej molči ali ker je družba gluha za njegovo pesem, pesnik kasneje, v *Pesmarici* rabljenih besed (1975) – v štirih pesmih z naslovom *Godec pred peklom*, rešuje to dilemo tako, da ne poje več Orfej, ampak stvari.

Nasprotje Tauferjevemu kriku v svet pa je Strniševa (Paternu 1967: 189) v veselje tipajoča in kot zemeljska prst strnjena beseda, kar je vidno že v njegovi prvi pesniški zbirki *Mozaiki*, ki se drži nekega reda sklenjenosti. V njej še ni posebne povezave z ljudsko pesmijo, kot v njegovih kasnejših zbirkah, le *Grlica* je impresionistični odsev ljudskega. (*Bizjak* 1968: 54.)

Že v *Mozaikih* pa se prvič pojavi Strniševa pozneje stalna verzna oblika: štirivrstičnica z asonancami. Ta verzna oblika je vzeta iz ljudske pesmi in je prvotnejša od rimanih oblik. Glasbena podoba ljudske pesmi in trohejski ritem pesniku torej nista bila neznanata. Z arhitektonostjo svojih verzov pa je Strniša dosegel močnejši pesniški učinek vsebine posameznih pesmi. Vsak verz je stavčna enota, kar je še posebej značilno za ljudsko pesem. Že v tej zbirki se začneja oblikovati pesnikov antropomorfní odnos do sveta. V njegovi drugi pesniški zbirki z naslovom *Odisej* (1963) pa se zvrstijo vsi zanj pomembnejši motivi in teme iz sveta ljudske pesmi. Iskanje doma se pravzaprav dogaja v njem samem, in v tem tavanju se ponovno dotika motivno-tematskega sveta, ki je najbližji in tudi najbolj oddaljen. Svet mrtvih obrazov, popotovanje v Had ali pekel se njemu – pevcu – zdi srhljivo (*Orfejeva pesem*), tam na poti se pred njegovimi očmi pojavita *Lenora* in *Orfej*. *Lenorina pesem* tematizira večno čakanje na mrtvega ljubega: »*On jezdi konja iz zemlje črne ...*« in

zato ni naključje, da je uporabil tudi vrsto srednjeveških ljudskih pesmi, ki so bodisi parafrazirane ali dobesedno vključene v izvirno besedilo. Iz tega kompleksa izvira tudi večina metaforike, ki je udarna moč avtorjeve domišljije.« (Slovenska književnost III 2001: 94.)

¹⁸⁸ V zbirki *Sonetje* (1979), v pesmi številka 3 iz istega cikla je mit o Orfeju in Evridiki prenesen v erotiko, Orfej ima sedaj drugačno glasbilo, s katerim reši – zapelje Evridiko: »*ne reci ker takrat zagledam skoz tvojo zenico / kako stopa evridika skoz mrak pred ogledalo / za njo orfej nag z udom ko bodalom ...*«

prinaša spoznanje minevanja, ki pa ga le Orfej z močjo glasbe (sodobni Godec pred peklom, kjer je poezija tista, ki naj bi imela posebno moč) preseže in s tem premaga tudi smrt. Orfejeva pesem preoblikuje ljudsko pesem v celoti, saj Orfejev motiv prenese v naš čas. Orfej postane simbol za pesnika, ki poje o večnih in ponavljajočih se naravnih valovanjih življenja: »*Pridi. Potôpi roko v strune / in les glasbila bo vzcvetel v temen zven. / Čez veliko noči bo težki ščit lune / vrnil šepetajoč odmev ...*« Ta del opozarja na nadčasovnost glasbe in poezije, ki ne umreta in imata posebno moč, saj odmevata v večnosti.

Prvič se pojavi tudi že samorog, ki je pravo nasprotje teme, je bel, nenavaden, originalen. Motiv, ki je za Strnišo pravzaprav prepoznavni znak. V tej zbirki se avtor prvič stilno približa ljudski pesmi s ponavljanjem posameznih besed, kar je pozneje njegov stalni kompozicijski postopek (Lutka II): »*Sonce sije, sonce sije. / Tvoje truplo na rokah nosi ...*« (Balade o svetovjih 1988, str. 23–24.) Odtujenost skuša prikazati z nadrealizmom in do groteske stopnjevano fantastiko, a jo na drugi strani omili z verzom in kompozicijo, ki ju nasloni na ljudsko pesem. Morda se na ljudsko pesem navezuje prav zaradi svoje filozofije o času; tega ne zameji, čas je zanj tako preteklost kot sedanjost in prihodnost. Vse je eno, ponavljajoče se spiralasto gibanje.

Strniša je izpraznjenost, ki jo je čutil v zunanjem in prek tega še v svojem notranjem življenju, želel napolniti z novo vsebino, ki pa jo je črpal iz ljudskega pesništva, saj se je ob lutkastem bivanju, ki mu je bil priča, raje zatekal v stvarne življenjske izkušnje in prvinsko doživljanje ali pa v fantastiko. (Paternu 1967b: 518–519.) Njegova pesniška beseda se je velikokrat približala ljudskemu, skupnostnemu izrazu. Strniša se je podal v iskanje globljih pomenov v prostore kozmološke ali vesoljske zavesti z antropomorfičnim načinom gledanja na vse žive in nežive stvari. Ne verjame v tak humanistični svet, ki izrablja stvari in živali za svoje potrebe, ampak v svet, v katerem vlada kozmična zavest o enakosti vseh bitij in stvari, kjer so gore, ptice, morje itd. s človekom v enakovrednem odnosu; iz antropocentričnega sveta se Strniša odmika v antropomorfni svet: »*Nas ne hrast ne hrošč ne pozna: / človek ni krona sveta.*« (Rebernik 1976.)

Taufer pesni drugače: na eni strani ustvarja distanco do ljudske pesmi in tradicije, ker razdira njeno prvotno pesniško strukturo, na drugi strani pa do vsebine ljudske pesmi vzpostavlja mešan spoštljivo-ironični odnos, saj jo vgrajuje v montažno okolje svoje pesmi skupaj z najbolj »nemogočimi« pomenskimi povezavami lastne poetične misli. Kakšno opozicijo bi lahko videli pri Tauferju v nasprotju s Strnišo? Igra – pesniški eksperiment je tisto, kar loči Tauferja od Strniše. Strniša še vedno ostaja v svetu pesniškega jezika, ki hoče prikazati človekov metafizični spor s svetom, z resničnostjo. Taufer v Vajah in nalogah (1969) prvič poseže po razgrajevanju ljudskega in ponovnem vgrajevanju posameznih odlomkov v svoje pesmi. Zato vzame kar nekaj citatov iz ljudske pesmi, Vodnika, Slomška, Trubarja ... (Juvan 1985: 54), da bi vzpostavil razmerje distance do teh odnosnic, ki so predstavljale vrednoto v najvišjem moralnem in nacionalnem smislu. Zdi pa se, če smo dovolj kritični, da je ravno medbesedilno dotikanje z literarnimi vrhunci (med katere spada tudi ljudska pesem – ali res?) več kot samo ironija, je vzpostavitev nekega odnosa do teh vrednot, kar pa ne pomeni več zanikanje ljudske pesmi. Taufer bi se na eni strani rad »znebilo« ideološkega bremena pesništva, rad bi, da bi poezija plala svobodno skozi vesolje poetične besede, vendar pa že v njegovi Pesmarici rabljenih besed (1975) prav ljudska pesem – njeni drobci – pesnika premami, ga smrtno prizadene in z igro besed vzpostavi

(absurdno!?) nov smisel. Ker nas ne zanima samo inovativnost Tauferjevega pesništva, ampak predvsem njegovo stikanje z ljudskim pesništvom, bomo rekli, da iz krize tradicionalnih vrednot in tradicionalne pesniške besede, ki jo tudi upesnjuje, pesnik vzpostavlja odnos do ljudske pesmi tako, da je do nje parodičen, a jo tudi uvršča v svet svoje lastne magije in zagovorov, s čimer lahko na novo vzpostavi naravnejši odnos do sveta. Ljudska pesem pa mu pomeni tudi eksperimentalno sredstvo, s katerim dosega nove estetske učinke.

Tudi elementi ljudske pesmi, ki so sedaj že konvencije, lahko torej postanejo inovativni postopki v ustvarjanju slovenske poezije. Kaj torej prevladuje v slovenski ljudski pesmi glede na sodobno slovensko poezijo? Zdi se, da prevladujeta fabulativni in tematski kriterij, predvsem v pripovedni pesmi, in liričnost, ki pa ni značilna samo za ljubezenske pesmi, ampak tudi za ljudske balade. Peti o zgodbah je temeljni cilj. Tudi oba avtorja sta najbolj navezana na ljudsko ljubezensko in baladno izročilo. To lahko opazujemo v vseh njunih zbirkah, kjer te pripovedi in čustva na poseben način preselita iz ljudskih pesmi v svoje. V sodobni slovenski poeziji se pesnik najprej spušča v igro besed, kasneje pa tudi iz igre v osebno izpoved, iz iskanja lastnega izraza in lastne tematike se oba avtorja v kasnejšem ustvarjanju selita tudi v svet ljudske pesmi.

TAUFERJEVA UROČENA PREDMETNOST, STRNIŠEVA VESOLJNOST

Če postavimo Tauferja v razmerje z ljudsko pesmijo in obenem primerjamo njegov pesniški razvoj s Strniševim, se pokažejo zanimivi vidiki. Pri obeh pesnikih je približno takle proces: na področju njunega jezika vidimo, da se različni jezikovni elementi (seveda tudi vsebinski) spajajo v magično formulo, v večpomenski jezik, ki nas eksplicitno opozarja na to, da smo nekaj že prebrali ali slišali, saj njune pesmi vsebujejo citate, imitacije, stilizacije struktur, ritem, melodijo ljudske pesmi in pesništva slovenske preteklosti. Večpomenski jezik na eni strani deluje skrivnostno, magično, na drugi pa nas skuša palimpsestno, s transparentnostjo privabiti v krog besede, ki je prabeseda, praglas, pramelodija, a prinaša tudi neke vrste nadresničnost. Ponuja nam sedanje v preteklem ter drobce preteklega v sedanjem, nespremenljivost, a vendarle večobraznost resnice. Kakšni so postopki vgrajevanja ljudskega v umetno, pa nam bo pokazala vzporedna primerjava obeh avtorjev na primeru pesmi z naslovom Galjot.

Tretja Strniševa zbirka *Zvezde* (1965, str. 54–61) je tako v zunanem kot v notranjem (vsebinskem) stilu navezana na ljudsko pesem; v palimpsestnih nanosih se začenja svetiti preteklost, ljudska pesem daje Strniševi pesmi Galjot poleg svojih »starih« še nove pomenne. Štirivrstičnica z asonancami vzpostavlja vzdušje péte pesmi. In Galjot se uvršča v medbesedilni niz pesmi z istim naslovom (motivom, temo, motivnim drobcem, stilnim elementom, aluzijo, citatom itd.), ki je navdihnila sodobne ustvarjalce. Ljudska pripovedna pesem (Š 250) poje o galjotu, ki je samo oseba neke tragične zgodbe iz srednjega veka. Poje o nesrečnem človeku, ki so ga njegovi najbližji pozabili in si drugače uredili življenje, zato se jim odpove z odločenostjo, da bo na galeji preživel ostanek življenja in umrl: »*Veselite se, ve ribice, / ker boste glodale moje kosti ...*« Strniševa pesem dobi simbolne razsežnosti, čeprav je njena podlaga ljudska pesem, ki pripoveduje resnično zgodbo. Strnišev Galjot pripove-

duje nadčasovno zgodbo o človeku, ki vesla na svoji ladji življenja, dokler »z neba sije orion v pomladno noč«. Zdi se, da se zgodba o galjotu ponavlja skozi prostor in čas, v nekem trenutku je galjot ponovno mlad, in čeprav se zaveda, da je uklenjen, lahko sanja, da je svoboden. To pa je že avtorsko pomensko dopolnilo ljudskega, saj če časa in prostora ni, se tudi ta življenjski prostor – ladja – človeku ne more zdeti tako omejen in končen. Pesem popolnoma transformira motiv ljudske pesmi, njen pomen posodablja in izpostavlja. Po obliki je petdelna, vsak del je tridelna kompozicija treh štirivrstičnic z asonancami. Prvi del je nadrealistična slika rojevanja in umiranja, vsebinsko je popolnoma samosvoj, le stilno se navezuje na ljudsko s kompozicijo kitic. V drugem delu pesmi se pojavi galjot, ki ga Strniša predstavi kot nadčasovni lik: »Galjot z zaprtimi očmi, / z mrtvaško temnimi dlanmi.« ... / »In veslo težko tisoč let / in dolgo kot noči devet.« Galjot prihajanja in odhajanja pomladi ne vidi, ujet je v svoj večni ritem veslanja. Tretji del je ponovno preskok v naravno dogajanje, menjavo letnih časov in prihod zime, ki pa je galjot (četrti del) spet ne vidi, saj: »V pristanišču črn brod, / na njem v verigah spi galjot.« V petem delu pesmi Strniša prenese dogajanje, plovbo ladje iz našega realnega sveta v kozmos, saj ladjo spremeni v črn oblak, ki ji je podoben. Pesem konča s spoznanjem, da je življenje človeka sicer ujeto v vsakdanost in čas, vendar človek lahko vidi več: »Oblak je zginil, z neba sije / orion v pomladno noč.« Ljudska pesem je v kompozicijski urejenosti pesnikovega dela dobila vlogo konkretizacije stvarnega in ponavljajočega se življenja, galjot pa je simbol za človeka, prostovoljnega sužnja sveta in življenja, ki v sanjah ali pa ko se zazre v nebo, lahko pozabi realnost. (Glej še četrto poglavje.)

Pesem *Ladja* iz zbirke *Podatki* (1972, str. 29) Vena Tauferja že nosi v sebi preteklost v sedanosti, in obratno, prinaša destrukcijo pomena in oblike, ki sta razgrajena na posamezne elemente in tako ustvarjata nov smisel. Prikazuje medbesedilno navezavo na ljudsko pesem in posredno na Strnišo ter s celotno mozaično podobo sintagem, stavkov in idiomatskih gesel priklicuje tudi ljudskega Galjota. Metaforiko je zamenjala metonimija, »slepi galjot« iz ljudske pesmi ima izrazito tropično vrednost, asociira na življenje človeka – posameznika na ladji življenja. To ni več povedana zgodba, ampak sporočena eksistencialna filozofija.¹⁸⁹ Zgodbo posameznika, znano iz ljudske pesmi, je Taufer prenesel na skupnostno raven in se s tem povezal z ljudskim tudi prek človeka v pesmi, ki je bolj človek skupnosti kakor človek posameznik. Avtor pa se h Galjotu še vrne, in sicer z dvema »variantama« te pesmi v *Pesmarici rabljenih besed* (1975, str. 23–24), kjer neke vrste brezdomovinskost ali vmesdomnost ponazori prav s to pesmijo. V iskanju smisla v absurdnosti bivanja poseže glavni lik, ki je aluzivno priklican le v naslovu, po neki navidezno trdni stvari, po ladji (simbol za življenje): »nazaj na ladjo nazaj dokler je še čas« (Galjot 1). Prostovoljno se priveže na to prazno bivanje, življenje, saj pozna le tega: »le vlecite te žile vesla še ...« Motiv je izrazito transformiran, odnosnice z ljudsko pesmijo pa so redke. Taufer izpostavlja magičnost jezika, nove asociativne smisle, novo foničnost, eliptični stavki kažejo na zasekanost ritma. Pomeni, ki v tej pesmi navidezno nimajo nobene zveze, so med seboj idiomatsko povezani po načelu pomenske bližine in paralelistične zgradbe teksta. Metonimija je pesniški postopek, ki ga Taufer uporablja kot načelo *pars pro toto* tudi ob povezavi z ljudsko pesmijo: da verz prek posameznosti označuje celoto. Če natančneje pogledamo

¹⁸⁹ Prim. posebej še kategorije eksistencializma, ki jih navaja Jean Wahl v *Le Philosophies de l'existence*. 1954. V: Vasič 1984: 14.

obe pesmi, vidimo v prvi (Galjot 1) samo nenehno gibanje, iskanje, valovanje delovanja, občutkov, misli, spoznanj, oseba je lahko pesnik, galjot ali bralec. Vse gomazi od težkih trenutkov, besede se med seboj prerivajo in odrivajo, od ljudske pesmi ni ostalo nič, le *ladja, veslo, jadro* so besede, ki nas spomnijo nanjo. V zadnji dvovrstični kitici pa lahko zaslišimo ritem veslanja in zaganjanja ladje skozi meglo v veter. Tukaj se z ritmom zagovorov Taufer približa ljudski pesmi: »*veslo skoz sivo meglo jadro skoz siv veter / luč pod vodo telesa v lesu v koži pesek.*« Druga pesem (Galjot 2) pa je enokitična, v njej je odsev ljudske pesmi z delom citata iz te pesmi: »*veselite se*« (namiguje na verz v ljudski pesmi »*veselite se, ve ribice, / ker boste pile mojo kri*«). Taufer z zgoščanjem besed in pomenov sporoča resnico o neizogibnosti veslanja na ladji življenja: »*veselite se še globoko v meso morja / še globoko skozi val še / v brezno še do dna znoja.*« Pomembna mu je simbolna resničnost, iluzija, in ne resnični predmeti ter življenjska stanja, s tem pa daje tekstu novo ontološko razsežnost. Ladja simbolizira svet tako v Tauferjevi kot v Strniševi pesmi. Galjot je pri Tauferju slep, a tudi Strniševemu ni dano videti. Morda pa želita pesnika prav s tem, da nakažeta v smer ljudske pesmi, bralcu odpreti oči, da bi videl pomembno.

Oba avtorja se srečujeta z občutji odtujenega sveta, obupa, usodnosti in absurda, se takim občutjem upirata, a se jim včasih tudi prepustita. Oba združuje zavest, da jima ta svet ne omogoča idealitete smisla in resnice biti, v blodnjaku sveta tavata proti smrti in iščeta nekaj, kar bi preseгло njuno tesnobo in grozo. Iz te razdvojenosti se rešujeta s poezijo, ki jo prepletata z ljudskim vsak na svoj način. Strniša se z ljudsko pesmijo odpravlja v nadčasovno tavanje po infernu in v kozmos, Taufer pa z njo eksperimentira in v rezultatu tega pesniškega eksperimenta išče nove temelje in korenine.

Tudi spomini, ponavljanje ali spiralno vračanje enakega se izrazito kažejo pri obeh ustvarjalcih. S ponavljanjem, spominjanjem, pronicanjem nečesa starega ali večno enakega v različnosti v novo vzpostavljata tako Taufer kot Strniša neki nov, enkratni smisel. (Prim. Grafenauer 1991: 91–95.)

Odtujenost v »domu«, ki ga je človek v elementarnem vesoljskem prostoru in času dobil, pa se v njem ne počuti zelo domačega in v realnem svetu ne najde svoje lastne poti, sili človeka, da se obrača k vesolju ali kozmosu orfeizma: vesolje, dom, Odisej, Orfej, Lenora (brezčasje), Lutka idr. so pojmi, ki določajo Strnišo, znotraj njihove poetične uresničitve pa se tipaje razkrivajo tudi iz smeri ljudske pesmi.

Zelo pomembno za Strniševo filozofijo sveta je zavedanje minljivosti sveta in njegovo obračanje od zemeljskega v kozmos – kontinuiteta biti je zanj bistvena.

Zdi se, da tako Taufer kot Strniša v svojem poetološkem prostoru duha tavata po svetu iščoč osrediščenost, ozemljitev, ki vsebuje naravnost življenja in smrti. Zato je v njunem pesniškem svetu tudi ljudska pesem, v kateri je svet mnogo manj zapleten, izvoren, povezan z rojevanjem in minevanjem ter oživljanjem, da v teh prostorih ljudske pesmi najdeta elemente, ki obenem ozemljijo njuno poezijo, a jo tudi prenesejo ven iz vsakdanjosti.

Skozi Strniševo poetično optiko spremljamo svet duha in svet bivajočega v sintetičnem vzporedju, ki ga na eni strani gradi, na drugi pa razbija poetika ljudske pesmi, ki je odsev življenja samega; ta poetika sporoča in ne filozofira, svoje temelje ukoreninja prav v profanosti tega sveta, a je njen duhovnozgodovinski svet vendarle zamejen s transcendenco (npr. v pesniški zbirki *Oko*, 1974). (Prim. Hribar 1987: 393–402.)

V Strniševi poeziji je torej vsebovano izkustvo človeka preteklih dob, sedanjosti in

prihodnosti, »metazgodovinska resničnost«. (Grafenauer 1991: 103.) Nadčasovno in nadprostorsko povezovanje je torej pomemben element tako v Tauferjevi kot v Strniševi poeziji.

Strniša je oblikoval svoj pesniški svet tudi kot »variacije na temo«; to so variacije na teme, ki so bile zajete že v ljudski pesmi in so se v zgodovinskih obdobjih slovenske literature razporejale v raznovrstnih pesniških poskusih različnih literarnih stilov in osebnosti. Kot pravi Mirko Zupančič v spremni besedi k Strniševi pesniški zbirki *Želod*: »Njegove pesmi so že plastične. Najprej jih vidimo in jih nato še slišimo. Skoraj povsod je opazna bližina ljudske pesmi, ki pa spet ni pesniku pri srcu zaradi oblike same, ampak tudi zaradi značaja, ki ga ta oblika vsebuje.« (Zupančič 1972: 56.)

Ob presojanju pesniških del različnih ustvarjalcev, posebno sodobnih, navadno iščemo individualno in originalno, tisto, kar je posebej značilno za posameznega avtorja. Stvar se zaplete, ko odkrivamo v njegovih delih plasti preteklih stvaritev različnih avtorjev, literarne tradicije, tudi tradicije ljudske pesmi, ki jo izločimo od ostalega s posebno definicijo, da je sicer del besedne umetnosti, vendar z različnim nastankom, prenosom in odmiranjem (Kumer) kot druge umetniške svaritve. Zakaj pa bi bilo nekaj, kar je tradicionalno, že vnaprej konvencionalno v slabem pomenu besede!? V novih besednih in pomenskih razmerjih se lahko plasti tradicije (ljudske pesmi) kažejo kot zelo individualne in inovativne. Za pravi odnos do tradicije sta potrebna zgodovinski čut in tudi spoštovanje, ne pa trpno, boječe posnemanje. Temelj, na katerem lahko vsak pesnik gradi svoje individualne stvaritve, je zavedanje tradicionalnih literarnih del, tudi ljudskega pesništva, ali poseben čut za časovnost in nadčasovnost skupaj. Pesnik, ki se navezuje na tradicijo, verjetno ve, kot pravi Eliot, »da sedanjost spreminja preteklost prav toliko, kolikor preteklost usmerja sedanjost«. (Eliot 1977: 218–219.) Zavest o preteklosti in pomembnosti ljudskega sta imela tudi Strniša in Taufer. V svojem spominu sta nosila tudi ljudsko pesem, jo morda slišala v živi izvedbi ali pa jo prebrala v tiskanih zbirkah ljudskih pesmi in jo uporabila za lastno pesniško ustvarjanje. V pesnikovem spominu je poleg vseh drugih slik življenja in bivanja, literarnih del, filozofije idr. shranjena tudi ljudska pesem, zato je zelo primerna za sporočanje nekih temeljnih resnic, a obenem individualnih spoznanj, ki jih vsak posamezni avtor doda »staremu« pomenu. V sodobni poeziji se ljudska pesem naseli takrat, kadar se individualnost posploši z ljudskim, se izkristalizira »narodov duh«, tisto splošno v posebnem in posebno v splošnem. Ljudska pesem je odsev skupnosti, od enega ustvarjalca potuje prek mnogih pevskih ust in v vsakokrat različni varianti izbere svojo vsebino, dokler je nekoč ne najde tudi sodobni pesnik. Ker je v umetnosti čustvo neosebno ali nadosebno, se tudi s tega zornega kota sodobna pesem povezuje z ljudsko pesmijo, saj je neosebno čustvo značilno tudi za ljudsko pesem. V obeh poetikah, tako ljudski kot umetni, gre vedno za individualno, ki je opremljeno s kolektivnim, in za individualno, ki teži h konvencionalnosti. Kako pa ljudsko v umetnem prepoznamo, lahko prikažemo s primeri prevzemanja ljudskih odnosnic iz ljudskega v pesniško okolje Strniševe in Tauferjeve poezije. Besedilno-muzikalne prvine ljudske pesmi so odnosnice ki zastopajo formalno-vsebinske elemente enega diskurza in prenesene v drugo komunikacijsko okolje zastopajo vse že obstoječe in znane strukture in pomene, ki pa jih novo okolje sodobne pesmi na novo označi in izpostavi s konkretnim dodajanjem novih formalno-vsebinskih kvalitiet na novo nastalega ustvarjalnega dela. (Juvan 1985: 52–53.) V Tauferjevi pesniški zbirki *Vodenjaki* (1986), na primer, je zanimiva pretvorba citatov iz ljudske ljubzenske pesmi *Barčica* je zaplavala v pesmi s številko 19

Ladja gôri sredi morja (glej Priloga, primer 15), kjer je v četrtem in petem verzu vsake kitice preoblikovan refren ljudske pesmi: »*oj le naprej, oj le naprej, dokler je še vetra kej.*« V Tauferjevi pesmi beremo: »*vetru jambori se klanjajo / oj le naprej veslaj dokler je / še morja kaj.*« Razporeditve pretvorb v nadaljnjih kiticah pa so naslednje: 2. *lesketaj*, 3. *trepetaj*, 4. *sukljaj*, 5. *šepetaj*, 6. *štopotaj*. (Vodenjaki 1986, str. 45.) Gre za vsakokrat novo pomensko aktualizacijo in spremembo konotacij z zamenjavo glagolov. V Strniševem ciklu Igrače, v pesmi Ladjica (pesniška zbirka Oko 1974) pa vidimo izposojeni citat: »*Je barčica zaplavala*« iz ljudske ljubezenske pesmi *Le sekaj, sekaj smrečico ...*, ki ponazarja krogotok življenja, saj mladi mož stoji ob vodi in gleda barčico, še ko je »*čisto belih las*« (Oko 1974, str. 84.) Strniša s pomočjo ljudske pesmi ukine časovne zamejitve.

Ljudska pesem je torej tudi za oba avtorja t. i. »skupno kulturno izročilo«, ki je v lasti celotnega naroda, vseh socialnih struktur. In če je v novem tekstu to »staro« prav prvina iz ljudske pesmi oziroma ljudska odnosnica, olajšuje bralcu recepcijo novega.

Shematična razporeditev temeljnih idejnih kategorij v pesništvu Tauferja in Strniše, ki so vplivale na jemanje odnosnic oz. najrazličnejših prvin iz ljudske pesmi:

Taufer: njegova poezija je izrazit eksperimentalen pesniški pojav → avtodestrukcija tematske poezije, poudarek na detajlu, predmetu → destrukcija logosa mita (narod, človek, transcendenca, literatura) → ironija, igra → poetska distanca, intelektualizem in samoironija → kriza in destrukcija slovenske nacionalne samobitnosti → dezideologizacija pesništva;

Strniša: za njegovo poezijo je značilna izrazita kompozicijska urejenost in preprostost → resnobnost → radikalno poseganje v naše razmerje do tradicionalnih vrednot → »vesoljna zavest« → filozofija in ljudsko → obrnjenost vase.

TAUFER: RAZTRGAJ IN ZLEPI; STRNIŠA: ZDRUŽI IN SPREMENI

Strniša torej izhaja iz vesoljnega gledanja na svet, človek naj bi bil samo del kozmosa in ne njegova »krona«. Z ljudsko pesmijo se pesnik stika v tekočem trohejskem ritmu, asonantnosti in tridelni kompoziciji štirivrstičnic. Motivi in teme so iz sveta ljubezni in smrti: Lenorina pesem, Želod, Galjot, Uspavanka, Papiga idr. Taufer, nasprotno, na podlagi prej naštetih kategorij izhaja iz sveta mikrokozmične perspektive proti vesolju. Oba pesnika pa se na ljudsko pesem večinoma navezujeta prek ljudskih balad in ljubezenskih pesmi, tu pa tam še prek ljudskih otroških pesmic in šaljivk. Vendar se pri oblikovanju tem in motivov razideta v načinu pesnjenja. Taufer »zgodbo« razbije v posamezne elemente, ali pa zgodbo ohrani in ji vtisne svoje nove pesniške sledove, kjer iz pesmi štrli njegova misel in ne ljudska prvina, Strniša pa na podlagi enega motiva, ljudskega stilema ali celotne ljudske pesmi na speven način, v obliki »preproste« pesmice pripoveduje svoje kozmične zgodbe. Povedano ponazarjata Tauferjeva pesem *Gospod Baroda*¹⁹⁰ (3 - *Pesmarica rabljenih besed* 1975, str. 39) in Strniševa pesem *Balada o bibi I* iz cikla *Bolnica* (Oko 1974, str. 122).

¹⁹⁰ Tudi v Strniševo dramo *Ljudožerci* je vložena ljudska pesem *Gospod Baroda*, v celoti in aktualizirana: »*Usmili se mojih lačnih otrok: / lepo te prosim, ubij me, Pajot!*« Gregor Strniša, *Ljudožerci*. V: Svetovje 1988: 12.

sodobno

usoda **gospod baroda**
 tvoja pota gospod baroda
kopljem jamo
 mehčam čas
 mehčam žalost ki je ni tu
 mehčam **turke** ki jih ni tu
 mehčam žensko ki je ni tu
 mehčam smrt ki je tu zastonj
 kopljem svoj lon
 gnusen je blaten nož
 gospod
 gnusno je kalno nebo
 brat
 trese voz
 cvili kolo
 otročad
 usoda gospa baroda
 tvoja pota **gospa baroda**

Balada o bibi I (cikel Bolnica),
 Oko 1974, str. 122 in 124.

Lepa bela bolnica
notri je pa **deklica**,
trije fantje režejo
eno mlado deklīco.

V lepi beli sobici
trije beli padarji
 v črni noči *režejo*
lepo belo **deklīco**.

Šic, pic, Micika
 al bi rada padarja?
 poje na drevesu tica,
 kriva tica, kukavica.

ljudsko

K seb pokliče svojga hlapca:
 »O le pojde gledat rane:
 če so rane krvave,
 pojd po padarja;
 če so rane črne,
 pojd **delat jamo**,
 široko in globoko.«
 ...
Reče gospod Baroda ...

Lepa bela lilija,
notri pleše **deklica**.
Štirje fantje špilajo
 za *no mlado deklīco*.

Šic, mic, Micika,
 al bi rada šuštarja?

Montažnost postopka v Tauferjevi pesmi Gospod Baroda je evidentna. Ljudska balada Naročilo ranjenega vojščaka (Gospod Baroda - SLP I 6/1-3) je prepoznavna prav z naslovom in nato s posameznimi besedami. Posamezni stilemi, ki so citirani, nas prenesejo v ljudsko okolje. Lik gospoda Barode je aluzivna odnosnica in hkrati empirični citat; Taufer premešča, izpušča, dodaja in preoblikuje ljudsko pesem, pravzaprav samo njeno

bistvo. Pomeni so enaki, a hkrati drugačni, posodobljeni. Strniševa pesem pa je sestavljena iz treh transformiranih ljudskih pesmi: prva dva verza prve kitice sta preoblikovana otroška rajalna pesem Lepa bela liliija (OSNP 925), ki pa je prevod pesmi Blau, blau Fingerhut, ki so jo prevajale slovenske učiteljice in jo tako vnesle v slovenski prostor.¹⁹¹ Avtor jo preoblikuje, ohrani ritem, vstavi pa popolnoma nov pomen. V tretji in četrti verz prve kitice vstopi pripovedna pesem Fantje igrajo za dekle (Š 910–14), ki jo Strniša prav tako transformira z zamenjavo štirih fantov v tri padarje. Druga kitica nadaljuje prvo in pomen še bolj zaostri. Tretja kitica pa preoblikuje ljubezensko poskočnico Izbiranje dragega (Š 1076–1083), kjer npr. žnidarja, tišlarja, ramonkarja zamenja padar. Celotna pesem nam vseeno ne deluje kot montaža, saj so pomeni zlitii med seboj v spevni ritmični obliki štirivrstičnice. Gre za inverzne obrate posameznih besed, osupljive semantične tvorbe: ko pričakuješ spevni ritem ljudskega, te zadene temni ritem smisla sodobnega. Vse tri odnosnice iz ljudske pesmi se palimpsestno povezujejo. Citata sta pretvorjena ali pa gre za aluzijo na ljudsko pesem, kar kaže drugi del prvega verza: »*notri pleše deklica*«, ki ga Strniša zapiše takole: »*Lepa bela bolnica / notri je pa deklica*.« Kitica se nadaljuje s pretvorjenim citatom: »*trije fantje režejo / eno mlado deklico*«, ki je v ljudski pesmi: »*Štirje fantje špilajo / za no mlado deklico*.« (Š 910–914.) Tema se nadaljuje v Baladi o bibi II (str. 124), kjer se sama situacija še zaostri: »*Trije fantje šivajo / vso noč belo deklico*.« Osrednja kitica pa z ljudskimi prvinami ponazori deključino smrt v bolnišnici: »*Angelci odnesejo / lepo belo kanglico ...*« (dušo). Strniša zaključii pesem s smrtjo dekleta in je bolj tragičen kot ljudski pevec, saj v ljudski pesmi po končanem kartanju deklee dobi »*stari mož*«. V obeh pesmi gre za podobno temo: za polaščevanje in igranje z ljudmi. Pomeni, ki jih poznamo iz ljudske pesmi, še izostrijo samo vsebinsko Strniševe pesmi. Strniša izpostavlja vprašanje o humanosti v bolnišnicah, o njihovi sterilnosti, ki bi lahko bila prisposoda za življenje, in o nesmiselnosti tega, da je nekdo prepuščen drugemu človeku na milost in nemilost v nekem »višjem« eksperimentu.

Strniša sicer uporablja vse znane odnosnice (v medbesedilnem smislu), vendar se z ljudsko pesmijo stika predvsem na motivno-tematski način. Ob branju njegove pesmi nimamo vtisa, da je v pesmi neki tujek, čeprav ga prepoznamo; ljudska pesem je namreč zlitaa s pesniškim okoljem umetne pesmi. Že v zgornji pesmi ljudska pesem ne štrli iz nje, temveč se zlije s kontekstom in celotnim čustvovanjem obeh pesmi. Avtor stori podobno tudi z vsemi navedki ljudskega v Samorogu, npr. z ljubezensko lirsko Kje je moj par, s katero se medbesedilno navezuje tudi na Tauferja, kajti ta istoimensko ljudsko pesem dvakrat preoblikuje, in sicer v ciklu Smrt elektronskega računalnika, v pesmi z naslovom tretjič: komentar (Prigode 1973): »*1. jaz pa ti pravim tako / da te imam rad hudo / da te imam rad hudo / jaz pa ti pravim tako. 2. imel bi s teboj otrok / ko v morju ponoči rib / ko na nebu podnevi ptic / imel bi s teboj otrok. 3. da mi je brez tebe hudo / po solzah bi plavale ribice / po vzdihih bi letale ptičice / da mi je brez tebe hudo ...*« Taufer tu prvič upesni ta motiv. K njemu se vrne še v Pesmarici rabljenih besed, ko istoimensko ljudsko pesem razbije na posamezne verzne dele, ki jih ohrani kot refrenski del pesmi, ostale verze pa preoblikuje v novo kompozicijo v svoji pesmi Kje je moj par 1 in 2 (PRB, str. 31–36): »*ribe / velike in majhne / moj par ... ne pojejo ptice / se ne sprehajajo ribe ...*« Taufer transformira ljudsko pesem Kje je moj par in nato tudi svojo pesem Kje je moj par (glej tudi Sonetje 1979). Medbesedilno se torej

¹⁹¹ Prim. Klare, Klare Seide 1962: 98.

navezuje na ljudsko pesem prek pomena in ritma, da pa še enkrat upesni to stisko osamljenega človeka, ki išče bližnjega, verjetno pomeni, da se ga je močno dotaknila.

Čeprav sta pesnika ustvarjala v »nihilističnem času«, pa je Strniševa pesem vitalistična in močna. Strniša najde tisti vzgib, ki osmišlja človeka tudi v svetu, ki ni prijazen do nikogar, to je ustvarjanje. Ker je človek del svetovja in ne njegov temelj, lahko v tem svetovju daje svoj delež z ustvarjanjem. Ker pa je ustvarjanje dialektični proces, sta v njem združena tako rojstvo in smrt, minevanje z rastjo, saj pravzaprav nič ne izgine v tem svetu, samo kolobari, kroži, se vrača v enaki obliki, a nikoli isto. Zato je tudi ljudska pesem v Strniševi poeziji vračanje, kolobarjenje spoznanj, izročila, mitov, enakih v svoji ontološki in gnoseološki sporočilnosti, a nikoli istih v novih razsežnostih sveta Strniševe (tudi Tauferjeve) poezije in sveta, v katerem je pesnik živel. Zato je lahko Lenora znova zaživela v pesmi Želod (Želod 1972), s svojo lastno življenjsko močjo in idejo, a v Strniševi »preinterpretaciji« in razširitvi iz odnosa dveh ljudi na kozmični svet vseh ljudi, stvari – živih bitij nasploh. Zdi se, kot da se pred nami zlivajo vsi trije časovni prostori: preteklost, sedanjost in prihodnost. Kot večno obnavljanje spoznanj, ljudi, predmetov, kot reinkarnacija vsega živega in neživega. V zbirki Želod (1972): Noetova barka beremo: »Tako živimo dan za dnem. / Živimo tu že sedem let. / A se nam še zmeraj zdi, da smo prišli šele ta hip.« (Balade o svetovjih 1989, str. 78.)

Ljudska pesem v Strniševo poezijo prinese tudi čisto realni svet in se spoji s pesnikovim jasnim in globokim prepričanjem v enakovrednost vsega živega in neživega, v svet, kjer so ljudje spet spregledali in lahko ure in ure stoje pod drevesom in zro v njegovo vejo.¹⁹² Strniša se vrača v upočasnjeni svet.

Vključevanje ljudske pesmi kot odnosnice v Strniševo ustvarjanje se nazorno pokaže tudi v njegovi poetični drami Samorog (1967). Samoroga (prim. Kretzenbacher 1978), osrednjega simbola Strniševe poezije, opiše z besedami »grškega zdravnika perzijskega kralja«, kar Strniša sam v uvodu k pesmi Samorog v pesniški zbirki Odisej (1963, str. 28): »Samorog je podoben konju, samo da je malo večji, belega telesa in rožnate glave ...« V drami Samorog pa je to bitje, ki si ga je izmislil človek in začel vanj verjeti. Strniša je krščanski pomen samoroga verjetno poznal, vendar gre pri njegovi realizaciji tega motiva za »subjektivni idealizem«. V ciklu Samorog celo zapiše: »Kakor grb mesta sanj si, kot v grbu devica / z Zmajevimi očmi, z licem kot sneg.« V drami Samorog pa je središčna zgodba mit.

II. dejanje, 8. slika

MARGARITA

Obžalujem, Uršula,
nikoli nisem vedela,
da me sovražiš.

URŠULA

Saj te ne!
Ti nisi mene marala.
Kako je vendar to hudo,
sestra sestre ne pozna,
kačjega ji strupa dá:

¹⁹² Glej pesem Williama H. Daviesa, ki jo je Strniša postavil kot predgovor k svoji zbirki Škarje (menipejska satira), Ljubljana 1975.

**ti si jedla potičice,
meni si dala ribice,
imenovane kačice –**
ti si rože trgala,
zmeraj lepša postajala,
jaz sem stopnice pometala,
zmeraj grša postajala!
MARGARITA Uboga, nora Uršula!
URŠULA Kje je Dizma, kje je Dizma?
MARGARITA *Šel je s tega kraja v drugi kraj*
ne bo ga več nazaj.
URŠULA *Ga ne bo nikdar več nazaj?*
– Ptice po zraku letajo,
vsaka ima svoj par,
ribe po vodi plavajo,
vsaka ima svoj par –
jaz pa uboga, revna stvar,
Bog vé, kje hodi moj par.
MARGARITA **Pojdi domov, sestrica,**
lezi v mehko posteljo,
ne blodi vso noč po teh kamnitih cestah!
URŠULA Če bo moja solza
na kamen padla,
kamen se bo razdelil
na dva drobna dela.

Ko Strniša razlaga temeljni problem sveta (dualizem), skrit v sestrah dvojčicah (Margariti in Uršuli: dva obraza sveta), ki predstavljata človeka akcije in človeka sanj ali dva obraza življenja, vključi v ta odnos med njima kar tri ljudske pesmi, ki tudi v ljudskem pesništvu ponazarjajo tragične življenjske izkušnje in stanja. To je najprej Zarika in Sončica, ljudska balada, ki ni izvirno slovenska in tematizira ugrabitve deklet nekje ob Sredozemskem morju, ko so Saraceni do 12. stoletja neusmiljeno plenili in ugrabljali; je torej srednjeveška balada. V Samorogu je parafrazirana, Strniša jo vključi kot odlomek v obliki preoblikovanega citata. Avtor je vzel konec pesmi in ga prenesel na začetek, obenem pa je začetek pesmi prenesel na konec ter ga pomensko spremenil in zgostil: »*Kako je vendar to hudo, sestra sestre ne pozna, / kačjega ji strupa da: / ti si jedla potičice, / meni si dala ribice, / imenovane kačice – / ti si rože trgala, / zmeraj lepša postajala, / jaz sem stopnice pometala, / zmeraj grša postajala.*« In ljudska: »... *Kak je vender to hudo, / Sestra sestre ne pozná, / Kačjiga ji strupa da!*« (Š 71–72) S tem odlomkom Strniša že napove, da bo Margarita žrtvovala svojo sestro, da bi rešila sebe. V tej drami ne gre za usodni nesporazum in ljubosumje, kot v ljudski pesmi, Margarita ve, kaj dela, in še bolj tragično je, da se tudi Uršula tega zaveda. Uršula sprašuje, kje je Dizma, in Margarita ji odgovori z verzom ljudske lirске ljubezenske pesmi Tebi se na očeh pozna, da si se jokala (Teče mi teče vodica: Š 1497–1508), saj v ljudski pesmi dekle joče, ker ve, da njen ljubi odhaja na tuje: »*Šel je s tega kraja*

v drugi kraj / ne bo ga več nazaj.« In ljudsko (Š 1498): »Ljubi odšel mi bo v tuji kraj, / Ne bo ga več nazaj.« Z ljudsko pesmijo Kje je moj par (Š 1023), ki Zariki in Sončici neposredno sledi (citat je empirični, le metrična oblika je drugačna), določa avtor glavni junakinji dvojno funkcijo. Izraža Urškino bolečino in osamljenost, pa tudi človekovo odtujenost od naravnega reda. Ljudska pesem izraža ljubezensko bolečino, a je vendarle le ugotavljanje dejstev, ni tožba; bolečina pri Strniši zveni mnogo bolj tragično. Željo po preseganju realnosti, po tem, da globoka človeška prizadetost lahko gane celo kamen, pa Strniša tematizira v odlomku prekmurske ljudske pesmi Z ljubim me hočejo razločiti (Š 1428, 1429) ter s to in še z belokranjsko ljubezensko ljudsko pesmijo Vsi so venci vejli (Črenšovci, GNI M 24.175). Strniša: »Če bo moja solza / na kamen padla, / kamen se bo razdelil / na dva drobna dela.« Ljudska varianta iz Črenšovcev: »Če bi moja skuza / na kamen spadnola. / Kamen bi se razklao na dvoje, / na troje.« Ljudska ljubezenska pesem izraža dekletovo žalost zaradi nesrečne usode, ker okolje nasprotuje njeni ljubezni. Strniša skuša ta izvirni pomen ljudske pesmi še poudariti in ga nadgraditi z brezupnim ljubezenskim čustvom, ki ga goji Uršula do Dizme. To stori z repliko: »Ne blodi vso noč po teh kamnitih cestah ...«, ki nakazuje, da se Dizma potika po trdih cestah in bi mu Uršula rada olajšala pot. Strniša zato uporabi še pretvorjeni citat iz Desetnice: »Pojdi domov, sestrice, lezi v mehko posteljo ...« S tem ponazori Uršulino tavanje in iskanje ljubega.¹⁹³ Transformacije ljudskih pesmi temeljno opozarjajo na Strniševo filozofsko gledanje na svet in človeka. Ljudska pesem in druge vložne pesmi skupaj z dramskim dogajanjem predstavljajo polifonijo Strniševega pesniškega sveta. Strniša na primer zavestno izbere varianto ljudske pesmi Rajši ljubljenega siromaka kot neljubega bogatca (Š 1064) in s končnim citatom te variante izbere prav tisti del pesmi, ki se mu zdi vsebinsko, pa tudi stilno najprimernejši za ponazoritev nekega dogodka, stanja, čustva v drami. V tem primeru za ponazoritev Margaritine posredne zavrnitve Bertrama. Margarita je človek volje, sama sebi zadostna: »Rajši hočem siromaka, / s kim me volja je, / kakor tebe srebrnjaka, / s kim me volja ni.« (Svetovje 1988)¹⁹⁴ Strniša je ta del ljudske pesmi poknjžil. Margarita nima moči in ne volje niti želje, da bi se odločila za kogar koli, zato je igrivi ton ljudske pesmi kontrasten z resnostjo vloge, ki jo ima Margarita v drami. Avtor je tako z ljudsko pesmijo dosegel polemično in ironično razmerje do novih pomenov v drami.

Strniša je ljudske pesmi transformiral, jih jezikovno prilagodil in jih vključil v pomenko samosvoje okolje poetične drame, kjer so zlite z njegovim lastnim tekstom. Ne moremo govoriti o avtorjevih prepesnitvah ljudskih pesmi, temveč o vgrajevanju ljudskih pesmi v avtorsko pesniško okolje. Tam pesmi ohranjajo svoj smisel, ontološke in metaforične posebnosti ter stilne značilnosti. Ljudske pesmi kot odnosnice izostrijo Strniševe idejne zasnove, poudarjajo ključna mesta v drami, se ritmično in melodično prepletajo z avtorjevim tekstom in mu dodajajo svoje lastne pomene, včasih pa z inverzijo dobijo tudi popolnoma nove, moderne pomene. Ljudska pesem postane v Strniševi realizaciji ritmično, stilno in idejno sredstvo. Motivi in teme iz ljudske pesmi nadgrajujejo njegovo lastno pesniško delo v bolj kompleksno mnogopomensko in idejno besedilo. Bistvo, ki ga izražajo pomeni

¹⁹³ V dramo so vključeni še odlomki naslednjih ljudskih pesmi: Kaj je tebi ptica, V peklu goreča duša, Izgovor, Mlada Zora, Kdo bo tebe, dekle, troštal; Mrtva sestra se oglasi, Trdoglav in Marjetica; Lep je, lep brezov les idr., ki določajo miselne in formalne poante na posameznih mestih v drami. Prim. še Kermauner 1968: 70-137; Pretnar 1970.

¹⁹⁴ Vsi navedeni citati iz drame so na str. 12 in 60.

ljudske pesmi, je tudi bistvo, ki ga išče Strniša, to pa ljudske pesmi na svoj, seveda drugačen, še naraven in neposreden način tudi sporočajo. V Strniševi drami Samorog so ljudske pesmi dobile nove etične in etnične razsežnosti, besedilu pa so dodale nove etične in estetske posebnosti. Miselno sporočilo Samoroga prinaša v elementih ljudske pesmi dvojno gledanje na svet, tako kot ga sporoča ljudska pesem in obenem Strnišev duhovni in filozofski dodatek. Sartrovo misel »pekel so drugi« Strniša v drami parafrazira v: »*Pekel ni kraj, pekel je čas*«, svet pa je zanj pravzaprav privid človekovih oči, ki bo, ko se bo riba Faronika enkrat obrnila in bo prišel čas za temeljne spremembe v človekovi zgodovini, izginil z ljudmi vred:

»Ta svet - ta čas - in vse - kar je, / je privid tega česar ni. / Ta svet stoji, ta svet leži / na ribi, ribi faroniki.« To stori tako, da besede položi v usta Uršuli, v njenem dvogovoru z rabljem, ki naj bi jo iz »večnosti pospremil v večnost«. (Samorog 1967: 76-77 - II. dejanje 16. slika.) V vložni pesmi Sanje o svetu I Strniša izpostavi vesoljno razsežnost spet s pomočjo ribe Faronike: »*Po globočini morja je plavala / velika riba faronika. / Tiho je ležala na vodi, / na hrbtu je nosila svet.*« Faronika je zamahnila in svet je zanihal, pod zvezdami pa je zaklical v svet samorog. Strniša vesoljnost sveta združuje s svetom vesolja, ki ga ponazarjajo zvezde, saj se mu svet prikazuje dvojno, morje odseva nebo in nebo odseva v morju. Gre za izrazito povezanost zemeljskega in kozmičnega, tako da ju včasih ne razločiš več. Zdi se, da Strniša v tej drami uporablja ljudsko pesem kot vrata, ki se mu odpirajo v svet transcendence. V tej sliki se pojavita še rabelj in zvezdogled, ki ponovno simbolizirata dvojnost sveta, in Strniša jima v dialog ponovno položi citat iz ljudske balade o Faroniki:

RABELJ	Če pa bo riba s svojim repom zvila -
ZVEZDOGLED	bo ves svet potopljen.
RABELJ	Če se bo riba na hrbet zvrnila -
ZVEZDOGLED	bo ves svet pogubljen.
	- O nikar, nikar, riba,
	riba faronika!
	Zavoljo nedolžnih otročičev,
	zavoljo porodnih žena.

Strniša je tudi sam na neki način soustvarjal ali ponovno ustvarjal ljudsko pesem tako v dramskih kot v pesniških besedilih. Pesmi v drami so lahko tudi samostojne, kar kaže njegova pesniška zbirka Rebrnik 1976 (zbirka vložnih pesmi iz dram, tudi iz Samoroga). V njej so tudi pesmi, ki odsevajo način in vzdušje ljudske pesmi, nekatere pretvorbe ljudskih balad in z melodijo vred bi lahko videli celo »sodobne ljudske pesmi«, npr. *Legenda ali Balada o kristavcu - pesem nas spomni na ljudsko balado Mlado Zoro* (Š 114): »*to je storil kristavec bel, / kristavec, kristavec strupen,*«¹⁹⁵ *Ljudsko: »To storil je neznan koren, / Neznan koren, koren lečen!«* in na pesem *Preskušavanje drage A* (Š 1273): »- *Na tvojem grobu bo zrasla / trava detelja, / na travi pa si bom pasla / pave pisane.*« (Rebernik 1976: 48 in Svetov-

¹⁹⁵ Strniševa moderna aktualizacija pa gre v smer izenačevanja vseh živih in neživih bitij, človek in rastlina sta enakovredna, kristavec deluje samostojno. Če daje Strniša enakovreden pomen tako rastlini ali gori kot človeku, ga je npr. rezijanska ljudska pesem dajala že mnogo prej. Pevci se z goro zaradi animističnega oziroma antropomorfnega odnosa do nje pogovarjajo kot z živim bitjem. Gori Kaninava in Banerina, ki se v pesmi ljubkujeta, kakor bi bili fant in deklet, sta za pevce prav tako živi kot dva zaljubljenca. (Gora ta Kaninava/A in B: GNI M 25.884 in GNI M 25.407: Kumer 1975: 182-183.)

je 1988), saj je empirični citat ljudske lirske ljubezenske pesmi. Strniša združuje pomen obeh ljudskih pesmi, v prvi gre za polaščenje bratov mlade sestre in za sestrično izdajo, v drugi za izdajo ljubega. Pesnik oboje združi in z obema pomenoma izpostavi lastne pomenne. Če pa to pesem izdvojimo iz drame, jo lahko beremo podobno, le da ji odvzamemo dramsko vpetost in jo razumemo kot ljubezensko balado, kjer dekle samo izkoristi in uporabi mladega popotnika.



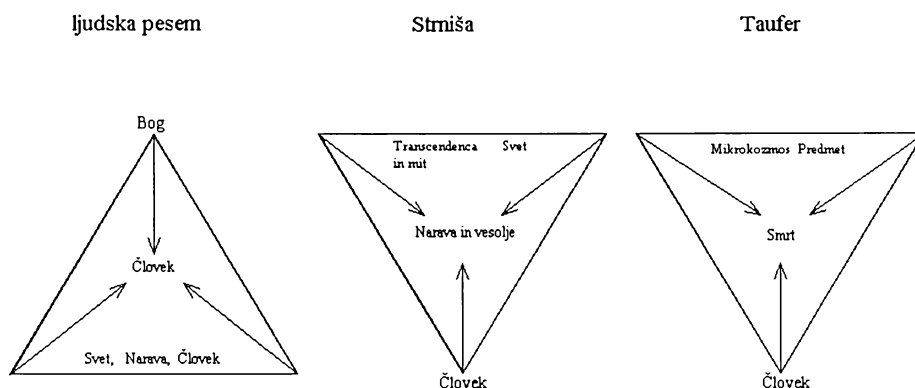
Mlada Zora. Ilustracija iz knjige Slovenske balade in romance. Ur. France Novšak. Ljubljana: Kmečka knjiga, 1955: 47 - ilustracije Maksim Gaspari in Gvido Birolla.

Ljudsko balado o Mladi Zori Strniša uporabi še enkrat, in sicer v 15. sliki I. dejanja, ko Uršula prosi Margarito, naj ljubi Dizmo, Margarita pa to ljubezen zanika oziroma je je nezmožna, nekaj ji to ljubezen preprečuje, kot preprečujta Mladi Zori ljubezen oba brata: *»Mene mojškre slečejo / in položijo v posteljo, / na pisani postelji sama spim / in zjutraj k svet maši grem, / pred mano mojšker gre devet, / za mano hlapcev gre deset.«* In ljudska: *»Z gradiu ne grém, z gradiu ne smem / Drugač ko k svéti maši grem; / Pa sami it mi ne dadé, / Me vselej dobro varvaje: / Pred menoj mojšker gre devet, / Za mano hlapcov gré deset.«* (Š 114.)

Ljudska pesem naj bi bila kot tretje pri primeri Strniševih metafor. Ker pesnik ve, da se ljudska pesem poje, mu morda njena melodija pomeni spominsko formulo za oblikovanje metrike lastnih besedil. Spevnost njegovih vložnih pesmi in sploh celega besedila kaže na bolj kompleksno povezanost umetnega z ljudskim; tudi Samoroga bi lahko označili kot

dramatizirano razčlenjeno balado, ki ima na svojem dramskem ogrodju pripeto tako ljudsko pesem kot avtorjevo lastno pesniško filozofijo, je polifonična igra.

Kakšna pa je piramidalna struktura vrednot v poeziji Strniše in Tauferja, v razmerju s piramido ljudske pesmi? Strnemo jo lahko v nekaj stavkih. Če narišemo piramido pomembnejših vrednot Strniševe poezije, je to na glavo postavljena piramida, kjer je na samem dnu človek, v središču je narava in zgoraj se med seboj prepletata transcendentca in svet kot kozmološko valovanje. Ta piramida je nasprotna piramidi ljudske pesmi, ki je obrnjena prav in je v njenem središču človek, v vrhu Bog in spodaj so povezani narava, svet in človek. V piramidi ljudske pesmi je neke vrste naravna harmonija, ki pa jo Strniša še išče. Pri Tauferju je piramida spet obrnjena na glavo, človek je spodaj, v središču je smrt in zgoraj sta v prepletu mikrokozmos in metafizika. Strniša išče harmonijo v kozmosu, Taufer pa se jedrno povezuje z ljudsko pesmijo prek smrti.



Za Strnišo je človek samo del vesolja, ali kot pravi Kermauner: »Človek toliko bolj pozablja na svoj izvir in temelj, kolikor bolj je prepričan, da je sam sebi temelj.« (Kermauner 1966: 1042.) Človek ljudske pesmi verjame v »nebesa« in ima upanje, in če še ni sprizajnjen z življenjem, ki ga živi, se vsaj lahko opre na svojega Boga, ki je v ljudski pesmi venomer navzoč (npr. kraljeva v pesmi Jelengar prosi Boga za pomoč, v ljudski pesmi Zvedel sem nekaj novega (Š 2174)): »Bog ti obvari dušo, telo ...«, kar preoblikovano citira tudi Strniša v Samorogu: »- Bog mi obvaruj dušo, telo!«, kjer se fant in Dizma obračata k Bogu. Strnišev človek sicer verjame v transcendentco, ki je delno še krščanska, a se že preveša v kozmično, toda ta ni vsemogočna in ga ne odrešuje. Trdnih temeljev za sodobnega človeka v Strniševi poeziji ni, zato se zdi, da jih išče v bivanjskih vrednotah ljudske pesmi in njenih pomembnejših mitih in zgodbah. V Tauferjevi poeziji pa se zdi, da je vsepovsod navzoče brezdomstvo (ali po Tauferjevih besedah: vmesdomstvo), ki ima svoje končnosti in kjer smrt (smrt besede in vsega živega) odpira vrata v nov svet.

Pesniški svet Vena Tauferja je našel povezave z ljudsko pesmijo v Vajah in nalogah, Podatkih, Prigodah, Vodenjakih, Tercinah za obtolčeno trobento, Sonetih in Kosmih, vendar lahko kot osrednjo pesniško zbirko, ki se z ljudskim povezuje v vsebini, formi, variantnosti, ritmu in duhovni strukturi, določimo Pesmarico rabljenih besed (1975). Avtor v njej »simulira« neko sodobno zbirko ljudsko-umetnih pesmi, kjer ustvarja lastne pesmi na pod-

lagi ljudskih, z njimi vzpostavlja medbesedilni odnos, uporablja elemente ljudskega, jih preoblikuje in jim natika nove pomene. V ljudskih pesmih išče vzporednice za osvetljevanje današnjega občutja sveta. (Dolgan 1976: 63–75.) V Pesmarico je vključil kar 11 tipov ljudskih pesmi, od katerih je devet pripovednih, ena ljubezenska in ena otroška šaljivka. Na podlagi ljudskih predlog je spesnil več pesmi enega tipa, toda ne na varianten način, ki je značilen za ljudske pesmi, ampak se je z različnimi pesniškimi postopki približal drobci ljudske pesmi, ki ga je prevzel. Če primerjamo Tauferjeve in ljudske pesmi, vidimo, da se poleg vsebinskega in stilnega paralelizma med obojima pokaže tudi vsebinsko in idejno odtujevanje temeljnega sporočila pesmi, ki je prenesena v sodobni čas, a izpoveduje individualno idejo pesnika.

Izjemno zgoščeno pripoveduje Taufer zgodbo o Sežganem in prerojenem človeku, ki pa ni več sv. Andrej, temveč pesnik sam. V šestih vrsticah zapoje in izpoje jedro ljudske pesmi in ga združi s svojim lastnim. Pesnik se je utrudil hoditi za »gospodom«, ki je lahko transcendenca, ideologija ali kaj drugega, zato si sedaj želi še enkrat preroditi se skozi ogenj strasti. Odnosnice so v tem delu empirični pretvorjeni citati posameznih semantično najbolj nabitih besed, ki jih avtor v pesmi prerazporeja, iz ljudskih odnosnic izpušča dele besedila in jih na novo sestavlja. Subjekt ni tretja oseba, ampak prva, in zgodba je hkrati enaka in popolnoma drugačna. Z glagoli *utrudil*, *izpljunil*, *pogubil*, *poskusi*, *sežem* in *žeja me* avtor doseže, da se pred nami sestavi celotna ljudska pesem in da njegova lastna postane miselni in besedni skelet, na katerega lahko asociativno pripenjamo »ljudsko meso«. Ko pogledamo ljudsko pripovedno pesem, Valjavčev zapis pred letom 1859 (SLPI/49/2), vidimo, od kod so odnosnice in na kakšen način jih je Taufer transformiral: »... *Za njim pljune sveti Andrej / izpljunil je tri vinske jagode.*« In še: »*Krčmarica je imela mlado hčer ...*«

Sežgani in prerojeni človek (Pesmarica rabljenih besed 1975, str. 22)

Za tabo skozi **vinograd** sem se utrudil
gospod tri vinske jagode sem **izpljunil**
 v ognju sem se pogubil
 jej moja jetra moja pljuča poskusi
mlada hči naj sežem po tvojih udih
 spet me žeja po zubljih

Zgornja pesem je le ena varianta, večinoma so pesmi v več variantah. Taufer je ljudsko variantnost sprejel kot postopek, ki ga je eksperimentalno spremenil. V spremni besedi k zbirki izpostavi naslednjo misel: »Tudi v tej knjigi je sicer celo do pet 'variant' pesmi pod naslovi npr. Gospod Baroda ali Godec pred peklom itd., vendar to so popolnoma samostojne pesmi, druga od druge različne, ne variante istega motiva, temveč kroženje okoli nekega jedra v motivu in prizadevanje približati se mu z različnih strani, z različnih zornih kotov, pesniških optik in tudi z različnimi postopki.« (Pesmarica rabljenih besed 1975, str. 43.) Taufer išče skupno točko med svetom ljudske in lastne pesmi in jo najde v smrtnosti človeka in v strahospoštovanju do smrti. Najbolj je to spoštovanje smrti vidno v njegovih pesmih Mrtvaška kost, kjer se navezuje na SLP I na Breznikov zapis ljudske pesmi, kjer ga je »en drobec shrljivo primamil in ga je kar naravnost porabil«. (Pesmarica rabljenih besed 1975:

44–52.) Taufer iz nemosti besede prestopa v godbo preluknjane mrtvaške kosti, ki je po njegovih besedah vesela godba. Pa za primer pogledjmo odlomka dveh Tauferjevih variant ljudske pesmi Mrtvaška kost kaznuje objestneža, ki s svojim ritmom spominjata na ljudske zagovore. (Pesmarica rabljenih besed 1975, str. 14, 16, 17.)

MRTVAŠKA KOST 2 (Pesmarica rabljenih besed, str. 14 – odlomek)

ki poješ ki žvižgaš
 ki letiš
 ki koplješ jamo
 ki smrdiš ki dišiš
 ki praskaš
 ki paseš travo
 ki grizeš ki moliš

(3, str. 16 – odlomek)

kost ki si rahla
 kost ki si votla
 oglodana kost
 pečka kosti
 modri zob

ugrizni da pôje
 ugrizni da vriska
 prav daleč v tretje meso
 prav tja v tretje telo

(4, str. 17 – odlomek)

mrtvaško kost noter gledam
 rosi šipe rim z desno roko jih briše

Izrazito zgoščevanje pomenov (opuščanje tudi vse interpunkcije) pospešuje tudi ritem Tauferjevih pesmi. Predmeti imajo svoj zven, zvok, ton, vsi skupaj pa eno melodijo, pramelodijo. Tako nekatere Tauferjeve besede s svojim pomenom pravzaprav pojejo ali igrajo.

V »medbesedilnem nizu« z zgornjim naslovom natančno vemo, da je sodobna pesem Vena Tauferja Mrtvaška kost (v štirih »variacijah na isto temo«) nastala po eni sami varianti, po Breznikovem zapisu pesmi Mrtvaška kost kaznuje objestneža (SLPI/39/1), vendar tako, kot jo je zapisal (poknjižil) Joža Glonar v zbirki SŽ, str. 149. To avtor v spremni besedi k zbirki PRB tudi izrecno pove. (Taufer 1975: 44.) To je prvič, da vemo za predlogo že iz avtorjevih besed, in ne šele iz pesmi. Istoimenska ljudska balada se še danes poje, zato jo je avtor morda tudi slišal. Pomembno pa je to, da je v tem medbesedilnem stiku našel

skupno jedro svoje in ljudske pesmi, in sicer v tem, da sta po njegovem mnenju ljudska pesem in njegova varianta 2 »nekakšno priklicevanje smrti«. (Taufers 1975: 45.) Balada o mrtvaški kosti, ki kaznuje objestneža, sodi v sklop pripovedne snovi o mrtvecu, ki pride k objestnežu v goste. Snov je znana skoraj pri vseh evropskih narodih, navadno v prozi; pri Bretoncih, Francozih, Špancih, Flamcih in kočevskih Nemcih pa se je izoblikovala tudi v pesem. Slovenci poznamo obe obliki. V 17. in 18. stoletju so jo uporabljali kot pridižni zgled, zašla pa je tudi v literaturo in po Mozartu z opero Don Juan v glasbeno umetnost. (Prim. Petzoldt 1968.)



Hans Brosamer, Oživljenje mrtvaških kosti, lesorez iz Dalmatinove Biblije, Wittenberg 1584.

Ljudska pesem poje o tem, da je treba spoštovati umrle, predvsem pa smrt: »Srečala ga je mrtvaška kost, / mrtvaška kost, / božja modrost. / Sunu jo je z levo nogo, / vrgu jo je z desno roko.« Taufers razbije spevni ritem in na način ljudskih zagovorov poskuša uročiti smrt: »ki poješ ki žvižgaš ... / suni z levo nogo / suni z desno nogo / vrzi levo roko / vrzi desno roko ...« Te pesmi so bolj podobne ljudskim zaklinjanjem kot baladam. S kopicenjem konzonantov, predvsem piščaličnega š-ja, in z zasoplim govorom, ki nadomešča spevno ljudsko melodijo, se besede tako zaganjajo med seboj s pomeni, da ustvarjajo posebno zvočnost. Taufers torej ljudske odnosnice, preoblikovane pomensko in jezikovno, vključuje v svojo pesem in jim natika nove pomene: »iz roga teme« in valenci: »levo ter desno« in tudi »ki koplješ jamo«. Stare besede nas skupaj z novimi prenesejo v čas zločinov v Rogu, pesnik z njimi aktualizira za slovenski narod travmatični zgodovinski dogodek. V prvi pesmi se na ljudsko nasloni z odnosnico: »če srečaš mrtvaško kost«, ki aludira v svet ljudske pesmi in nas svari, da je treba smrt spoštovati. Sporočilo te balade pa Taufers razširi in modernizira. V

tretji varianti: »*zgovorna kost / kost roke / kost noge ...*« skuša ponovno zagovoriti smrt, ki je materializirana v obliki kosti in se pojavlja v človeškem bivanju v različnih oblikah: »*kost jezika / ribja kost / krvava kost / koščena kost ...*« Semantičnih polj je neskončno veliko in prav paralelizmi nasprotij, ki so značilni tudi za ljudsko pesem, v Tauferjevi pesmi razgrinjajo nove pomenske in jezikovne prostore. V njegovih pesmih vsaka že rabljena (iz ljudske pesmi znana) beseda, ki se znajde v drugačnem pomenskem kontekstu besed, spregovori na drugačen način. Odprti tekst ljudske pesmi, ki dovoljuje neskončno število variant, se je v Tauferjeve pesmi vključil z eno samo varianto. Način variiranja je pri Tauferju drugačen, njegove pesmi so variante na isto temo, a so vendarle samostojne realizacije (zaprti teksti). Če pa pogledamo še četrto pesem *Mrtvaška kost*, vidimo, da je avtor, zaradi svojega »nenehnega boja z jezikom«, odnosnice iz ljudske pesmi aluzivno vnesel v pesem, tako da v tej pesmi edino kazalka »*noter me gleda mrtvaška kost*« prikljče ljudsko pesem v bralčev spomin.

Če ima Taufer v povezavi z ljudsko pesmijo središčno pesniško zbirko, pa so za Strnišo v povezavi z ljudsko pesmijo pomembne naslednje pesniške zbirke: *Odisej*, *Zvezde*, *Želod*, *Oko* (prim. Hribar 1987) in zbirka izbranih pesmi *Vesolje*.¹⁹⁶ Cikel *Želod* iz pesniške zbirke *Želod* prinaša Lenorino zgodbo, ki jo Strniša razširi na vesoljni svet, na dualizem med temo in svetlobo, ki pa ni ostro zamejen, smrt se prepleta z bivanjem. V vseh njegovih pesniških zbirkah se v dotiku z ljudsko pesmijo kaže neka stalnica v kompoziciji pesmi. Kompozicija ljudske pesmi je stroga, podreja se melodičnim zakonitostim in je obenem preprosto naravna, saj sledi zgodbi in čustvu. In to, se zdi, je značilno tudi za Strnišo, saj je njegova kompozicija zavestno podobna ljudski pesmi, »izraža vzdušje ljudske pesmi«. V duhovnem pogledu, vsebinski obliki in tudi formi pa je popolnoma moderna. Tematizira tisto resničnost, ki je pesnikova in samo njegova, v nasprotju z ljudskim pevcem, ki poje o resničnosti, ki ni samo njegova, ampak je resničnost skupnosti, v kateri živi. Če Strniša uporabi verz »*Kanarček poje, žvrgoli, / se bele sobe veseli*« (Papiga, *Oko* 1974, str. 51: Priloga, primer 16), je to njegova resničnost, v nasprotju z ljudsko pesmijo, pri kateri je verz tak: »*Škrjanček poje, žvrgoli, / Se belga dneva veseli*.« (Š 1200.) To je resničnost za vse nas. Vsi vemo, da škrjanček poje jutraj, ko se dani, da s tem oznanja (tako se zdi) svoje veselje nad novim dnem in življenjem. Strniša to znano dejstvo popolnoma transformira in že znano vključi v popolnoma novo pomensko okolje svoje pesmi. In to je pesnikova resničnost, ki jo obvladuje s svojo notranjo in zunanjo kompozicijo pesmi. Strniša pravi: »... poskušam dokazati, da prav kompozicija literarnega dela, torej povezovanje in kombiniranje različnih snovnih elementov v novo celoto, rezultira v relativističnem povečanju mase – namreč pomena in videza – vsakega v delo privzetega elementa, seveda pa skupaj z ustrezno nasprotnim relativističnim skrčenjem prostorskih in časovnih intervalov znotraj dela.« (Strniša–Pibernik 1987: 353.) V prvi kitici Papige je na začetku spremenjeni citat ljudske pesmi, ki nas zavede, da mislimo, da smo v svetu, ki je preprost in lep, a je narejen in umeten, kot je nepristen tudi kanarček v kletki, ki je slab posnetek pravega škrjančka. Strniša venomer trezni, saj že v nadaljevanju vključi še pisk papige. V drugi kitici se sprašuje, kdo je pravzaprav človek, ki ne vidi narave oziroma si je zaradi svoje »kratkovidnosti« prinesel posnetek življenja v sobo. V tretji kitici zgosti svoje spoznanje o tem, da človek ne vidi bistva

¹⁹⁶ Zbirke Škarje, Jajce in Severnica skoraj nimajo navezav na ljudsko pesem.

življenja, z ironično podobo moža, ki se nikoli ne vpraša o tem, kje je njegovo mesto v življenju, saj se je skrnil za očali: »- *Kdo pa si? Lahko noč! / Mož ima kriv, mogočen nos, / za svetlimi naočniki / ni nikdar videti oči.*« Strniša z dodajanjem in privzemanjem elementov ljudske pesmi, kot sam pravi, povečuje vsebino oziroma estetsko maso literarnega dela. Pomenskost nekega dela se s tem, ko prinaša vsem tako zelo znan fenomen, kot je ljudska pesem, ter jo v variantnosti izloči iz prostora in časa, v katerem je živela (in še živi), in jo vključi v nov prostor in čas neke nove sodobne pesmi, v resnici poveča. Tako sta za razumevanje poezije in filozofije Gregorja Strniše pomembni pesniški zbirki *Oko* 1974, (po Strniševem mnenju najboljša zbirka) in *Vesolje* (avtorjev lastni izbor 1983). V *Očesu* gre za prebuditev arhaičnega, za obuditev starih mitov in arhetipov, gre za rearhaizacijo sodobnega sveta, ko človek prepoznava vse tisto, kar je že od nekdaj obstajalo. (Hribar 1984: 318.) Paternu meni, da je v tej zbirki ogromno mitičnih podob, ki so pripete na folkloro, in da je s filozofskimi naslovi posameznih razdelkov knjige premik v smer metafizike popolnoma jasen. (Paternu 1999: 138.) Zato tudi Strniša črpa iz ljudske pesmi, da bi že znano na novo osmisлил in posodobil ter opozoril, da je problem, ki ga izpostavlja ljudska pesem, tudi sodoben problem. (Npr. cikel *Bolnica* (*Oko* 1974), *Balada o bibi I in II*, *Igrače I-II*, *Stolpnice I-V*.) Še na pesniško zbirko *Vesolje* (1983) je treba opozoriti, saj Strniša v predgovoru k njej poskuša razložiti svoj pogled na *Vesolje* kot pesniško zbirko (spregovori tudi o ljudski pesmi) in na *vesolje* kot kategorijo, v kateri živi vsak posameznik.

Če na kratko povzamemo Strniševa spoznanja, se pred nami prikaže naslednja podoba: Strniša ne pesni z gledišča verističnega panteizma ali »kozmičnega ekspresionizma« niti ne s stališča antropocentričnega humanizma, ki je v preteklosti in še sedaj (posebno še sedaj) sinonim za kult osebnosti, diktaturo ter nasilje in iztrebljanje ljudi. Zato je v tej knjigi razloženo stališče antropomorfizma (nove *vesoljske* zavesti), kjer človek sam daje rečem živega in neživega sveta zunaj sebe njihovo vrednost ter priznava vsem tem rečem enako oziroma še večjo vrednost kot samemu sebi. Če se vrnemo k ljudski ustvarjalnosti, ugotovimo, da enakovrednost vseh reči »dokazujejo že starodavna antropomorfnost in njihove bajke«. (Strniša 1983: 7-8.) Dodamo lahko le to, da je v središču mnogih ljudskih pesmih, kot smo že prej omenili, prav *bajeslovje* (*Riba Faronika*, *Godec pred peklom*, *Mrtvec pride po ljubico* itd.). Torej je Strniša posegel v umetniški svet, ki je že tematiziral enakovrednost vseh reči, svet ljudske pravljice, bajke in pesmi: »Po vsebinski plati je svetu stare bajke (npr. pesem *Želod*) ali starih povesti (*Zvezde*, *Galjot*) in pravljice (*Uspavanka*, *Brobdingnag*) najbližji prvi del knjige, kjer so pesmi tudi po svojem načinu najbližje izročilu ljudskega pesništva – prva, *Uspavanka*, že v začetnih verzih celo želi zbuditi spomin na kakšno staro ljudsko ali ponarodelo otroško pesmco. Hkrati ta pesnitev na začetku knjige, v svoji drugi in četrty pesmi, že napove ali nakaže njen drugi del, ki prikazuje predvsem današnji bolj urbani ali urbanizirani svet modernega človeštva.« (Strniša 1983: 8.) Ljudska pesem je pri Strniši kot mitološka podstava lirsko označena in transformirana skozi drugačno strukturo zavesti: moderne. Strniša problematiko človekove eksistence vseskozi postavlja na raven arhetipskih elementov, motivov, bazičnih eksistencialij, ki odsevajo v skupnih sanjah ljudi. Po ljudskem pesništvu je posegal zato, da bi iz preteklosti priklical tiste vrednote, s katerimi je lahko podprl svoja lastna spoznanja o življenju.

LJUDSKO JE IZBRANO IN V PESMI ZAPELJANO

Oba pesnika, Strniša in Taufer, sta v svojem spominu nosila ljudsko pesem. Zelo dobro sta poznala kar cel sklop ljudskih pesmi, brala in študirala sta tiskane zbirke, kar dokazuje mrežno vključevanje odnosnic v njune pesmi.

Intertekstualni odnos do ljudskega je pri obeh označen:

- A) Taufer in Strniša vzpostavljata z ljudskimi odnosnicami eksplicitne in implicitne odnose do celega sistema ali posameznih besedil ljudskega pesništva (Juvan 1990b: 21);
- B) avtorja zajemata ljudske odnosnice iz posameznih variant ljudske pesmi (prototekstov) ter iz celega sistema variant in pesniškega sistema ljudske pesmi.

Zavedanje pomena že izrečenega in oživljanje že slišane in že branega je v Tauferjevi poeziji smisel in načrten proces.

Prenos ljudskih odnosnic v novo okolje je pri obeh pesnikih posreden proces v nasprotju z neposrednim: s tem mislimo direktno prenašanje čustev, doživetij in dogodkov v literarno delo. Tu pa najdemo že preživeto na novo oživljeno in označeno z že enkrat zapisanimi, izgovorjenimi, zaperimi besedami, glasovi, ritmi. Že doživljeno in že povedano je na novo doživljeno tako v potrjevanju kot v zanikanju. Vsekakor pa dobiva širše dimenzije tako na sinhron kot diahron način. Stari svet je v novem našel nov razvojni zagon in je ob oživitvi ponovno vzcvetel, novi svet pa je v starem našel potrditve za lastne miselne in idejne konstrukcije. Na podlago ali matrico se torej natisne novi odtis, ki poudari starega, mu daje nove oblike, robove: nove vsebinsko-formalne uresničitve. Prejšnji pomen in forma sta implicitno še vedno v ozadju.

Taufer zavestno uporablja dele ljudske pesmi (npr. vsi naslovi v Pesmarici rabljenih besed, Lepa Vida v Kosmih), posamezne sintagme ali formule (*stoji, stoji; zavolj*: Kralj Matjaž in Riba Faronika), like (deveti kralj, sveti Jurij), ritme, motivne drobce (Mrtvaška kost), zagovore, izštevanke (v Vodenjakih). Ob recepciji svojih pesmi kazalke tudi prepozna. Gre večinoma za preinterpretacijo. Tipi odnosnic so citati struktur: *stoji, stoji* (Kralj Matjaž, Vaje in naloge); simulacija zagovorov (Godec pred peklom, Pesmarica rabljenih besed); stilizacija (Potovanje odo, Vaje in naloge); uporaba ljudske alpske poskočnice kot verzne in ritmične strukture; empirični citati: citat kot moto pred pesmijo Vaje in naloge (Vaje in naloge); vključevanje kitice ljudske vojaške pesmi Tam za turškim gričem: »*Tam se nič ne smili / oče svojmu sini / oče svojmu sini / sin pa tud očetu ne ...*«, kjer prepleta doživetja vojne in povojne zgodovine, del iste pesmi pa preoblikovano uporabi v Panorami (Vaje in naloge 1969, str. 40, 26 in 27), ko ga parodično združi s partizansko pesmijo; norčevanje iz herojstva in poudarjanje tragične posledice vojne: »*turški kanon počí / eden je brez roke / drugi je brez noge / komandant Stane brez glave / na konju sedi ...*«, kjer je citat montiran v novo okolje. (Str. 26 in 27.) (Prim. Klotz 1977: 556.) V pesmi Potovanje odo (Vaje in naloge 1969, str. 41, tudi v Prigodah) je kar kolaž citatov iz literarne tradicije združen z ljudsko pesmijo: npr. kitica Vodovnikove pesmi Jest sem Vodovnik Juri, kjer sta Slomšek in Kidrič kot dva nasprotna si pola: Kidrič je zamenjal Slomška kot arbitra ali poučevalca: »*je rekel kidrič v brigadi / sem jo dobil po nosu / visoko častivredni / Slomšek gospod Anton / so tudi tako rekli / če pesmi zlagal bom ...* Prav tako kot sta prepleteni dve ideologiji, sta v pesmi drug ob drugem postavljena dva različna ritma: zasekani govorjeni ritem in spevni ritem ljudske pesmi. V Meditaciji o interieru (Vaje in naloge 1969, str. 41) je v tretjo kitico

vključena po splošnem prepričanju sedaj ponarodela Slomškova Zdravica za Slovence (čeprav je Gomilščakova): »*zdaj pa eno si zapojmo*«. V peto kitico je vložena ljudska obsmrtnica Gozdič je že zelen: »*njega pa nesejo v črno zemljo*«. V Vodenjakih je pretvorba citatov iz ljudske ljubezenske lirске Barčica je zaplavala, in sicer v pesmi številka 19 Ladja gori sredi morja, kjer je v četrti in peti verz vsake kitice vstavljen transformirani citat refrena ljudske pesmi, npr.: »*vetru jambori se klanjajo / oj le naprej veslaj dokler je / še morja kaj*«. Razporeditve pretvorb v nadaljnjih kiticah pa so naslednje: 2. *lesketaj*, 3. *trepetaj*, 4. *sukljaj*, 5. *šepetaj*, 6. *štopotaj*. (Vodenjaki 1986, str. 45.) Gre za vsakokrat novo pomensko aktualizacijo in spremembo konotacij z zamenjavo glagolov, kar je značilnost Tauferjevega pesniškega sloga; tak način je uporabil že v Pesmarici rabljenih besed. Aluzivne odnosnice so vsi naslovi pesmi v Pesmarici rabljenih besed, v pesmi (5) Dolgo tiho (Vodenjaki 1986, str. 41) je v tretji kitici kazalka aluzije na belokranjsko varianto ljudske pripovedne pesmi Bolni junak (Š 254–265), v tretji kitici namreč beremo: »*Za puško globoko / Za sabljo široko*«, kar nas asociativno hitro poveže z že znanim, vendar s Tauferjevimi spremembami: »s soncem *na široko* / z luno *na globoko*«, ki spreminja pomen ljudskega. Smrt prihaja in naj »*daleč se ne mudi*«. V pesmi (9) Da ne bo krvi še čevlju za podplat (str. 45) avtor aluzivno vstavi osebo iz ljudske pripovedne pesmi Usmrtitev rokovnjača Matjona (SLP III/200/1, 2): »*da ne bo še za smrt rokovnjač Matjon*«. Z vnosom že znanega pesnik korespondira z zgodbenimi dejstvi ljudske pesmi, a jih nato pomensko individualizira. Taufer priredi pomen ljudske pesmi: »*Jaz sem v čevljih nosil / to presveto rešnjo kri*«, kar pomeni onečaščenje hostije kot nečesa najsvetejšega. Rokovnjač pa je imel v čevljih kri zaradi čarovnije. (SLP III/200, glej komentar na str. 400 in Kumer 1984: 35–48.) Taufer spoštovanje svetega sekularizira z: »*da ne bo krvi še čevlju za podplat*«, kri je metafora za človeško življenje, ki naj ne bi bilo poteptano. V pesmi Pred pogledom vse temnejša belina (Vodenjaki, 1986, str. 56) s kazalkami *znižale*, *zvišale* in *deveta* v verzu: »*če se bo veter skril / če se znižale gore / zvišale doline / devete ne bo*« parafrazira ljudsko pesem Dolince, povišajte se (GNI M 21.080): »*Dolince, povišajte se, hribčki ponižajte se, da se bo videlo to ravno polje / da bom vidla, kje fantič moj gre*«. Tauferjeva pomenska preobrazba razširja hrepenenje dekleta po ljubem v lirski pesmi na hrepenenje po boljšem življenju, želja je pri Tauferju splošnejša, v ljudski konkretna; z distanco in prerazporejanjem pomenov in izpustom nekaterih delov ljudskega besedila Taufer eksistencialno razsežnost pogloblja. S takim pesniškim oblikovanjem pa posega tudi na področje »iskanja novih, neobremenjenih estetsko avtonomnih načinov družbenega in recepcijskega obstajanja književnosti«. (Taufer–Pibernik 1978: 264.)

Strniševa izbira odnosnic in način, kako jih uporablja, sta drugačna kot pri Tauferju, vendar tudi v njegovi poeziji najdemo vse značilne tipe odnosnic. Zelo pogosta sta citat stilne strukture in imitacija stilema, npr. ponavljanje in kitična urejenost pesmi – štirivrstičnica z asonancami. Ponavljanje glagolskih sintagem v ciklu Lutka, v drugi in četrti pesmi (Odisej 1963: 38 in 40) se shematično razporeja skozi pesem, npr. v četrti: »*Mesec sveti, mesec sveti. / Lutka po tvojem ležišču pleše. / Mesec sveti, mesec sveti. / Tvoje svetle lase si češe*«. (Citat je iz zbirke Balade o svetovjih 1989, str. 23–25.) Podobno je v pesmih Čarovnik I, Čarovnik II (cikel Neolitik, Zvezde 1965, str. 42 in 44) beremo: »*Daljno leto / daljno leto / ... / V želodu je zelena prikazen hrasta ...*« V pesmi Žoga II (Oko 1974, str. 85) avtor aludira na ljudsko ljubezensko lirsko pesem Ljubezni slana (Je pa davi slanica padla – Š 1224–1240), ko v pesem vplete verz »*na zelene travnike*« in ga kasneje še večkrat v različ-

nih oblikah ponovi – Sovji gozdovi, Stolpnice (str. 57, 69.) V pesmi Kos (Okoli 1974, str. 52) iz cikla Ptičje hiše je na verzem začetku empirični citat otroške pesmi Pleši, pleši, črni kos (Š 7478, GNI M 20.580), kjer se začetna uvajalna formula razvije v nove pomenske konotacije. Igrivka postane srhljivka, kos je prisposoda strahu, vrba gradu, strah je v nas, in mi smo grad, kjer ni več sanj. Kos je lahko tudi prisposoda naravnega življenja, ki ne potrebuje odmeva za svojo pesem, pesnik pa ga. Ljudska odnosnica je izhodišče za novo pesem.

Ljudska
KOSOVI ČREVLJI V GRM ZAKOPANI
(Pleši, pleši, črni kos!), iz Vrbenj, zapisal Jul.
Slapšak, Š 7478.

P

Pleši, pleši, črni kos!
Kako bom plesov, ki sem bos!
Kam si čevlje d'jav?
Stari bab' sem jih prodav.
Kje je tista baba?
V hrib sem jo pokopav.
Kje je tisti hrib?
Voda ga je vzeva.
Kje je tista voda?
Golobčki so jo popili.
Kje so tist' golobčki?
Gospoda jih je pojedva.
Kje je tista gospoda?
Skoz oken dol je padva,
Na sred morja pa ven kuklja:
Juhuhu!

Gregor Strniša: KOS
Okoli 1974, str. 52.
M

Pleši, pleši, črni kos!
Kako bom plesal, ko sem bos!
Rumene škorenjčke ima
pa nese v grad deževnika.

Črn frak in rumen kljun –
vrba grad, koš je duh.
V rumenem gradu črni strah
ubrano žvižga v prvi mrak.

Rdi, temni nebo, v nebo
brez odmeva poje kos.
Ko zasveti Večernica,
v gradu strah zaspi brez sanj.

V ciklu Igrače v pesmi Ladjica (Okoli 1974, str. 84) je citat: »*Je barčica zaplavala*« izposojen iz ljudske ljubezenske Le sekaj, sekaj smrečico (glej Tauferja), ki ponazarja krogotok življenja, saj mladi mož stoji ob vodi in gleda barčico, še ko je »*čisto belih las*«. (Priloga, primer 17.) Strniša s pomočjo ljudske pesmi ukine časovne zamejitve. V ciklu Zelnata glava (Kos 1974, str. 169), v prvem delu z naslovom Sanje babe I, v prvi pesmi, v drugi kitici je verz: »*Tu pa gledamo le strah, / slepih oken mrtvih vrat*«, ki korespondira z ljudsko pripovedno pesmijo Pred zmajem rešeno dekle (SLPI/21) ali tudi s pesmijo Desetnica (SLP I/ 51), in sicer: »*Stoji, stoji beli grad, / nima oken, nima vrat*«, kjer povezuje človeško eksistenco z gradom, ki ga ni, in strahom, ki ne obstaja. Odnosnica je tukaj pretvorjeni citat, ki z izpuščanjem in zamenjavo pomenskih vrhov v kitici celoten pomen popolnoma spremeni.

Strniša problematiko človekove eksistence vseskozi postavlja na raven arhetipskih temeljev, motivov, bazičnih eksistencialij, ki odsevajo v skupnih sanjah ljudi. Njegova antropomorfizacija ni zanikanje človeškega, je samo poudarjanje enakosti bitij in narave znotraj

vesoljne zavesti in kozmosa. Ljudska pesem pa je uporabljena v smislu temeljnega izhodišča za razumevanje v novi pesniški okvir položenih pesnikovih spoznanj in resnic.

Taufer in Strniša sta z raznovrstnim vgrajevanjem odnosnic iz ljudske pesmi v svojo poezijo in s pomočjo ljudskih vsebin spregovorila o sebi in svetu. Ob njihovih motivih in temah sta se spraševala o biti in bivanju, ob stilnih elementih ljudske pesmi pa sta spoznavala neponarejene in spontane načine umetniškega izražanja.

VIII. VLOGA LJUDSKE PESMI V PROZNEM IZROČILU NA PRIMERU ROMANA JOŽETA SNOJA FUGA V KRIŽU

Ne samo sodobno pesemsko izročilo, tudi prozno izročilo je vključevalo ljudsko pesem v svoj ustvarjalni kanon. Zdi se, kot da je to poglavje tujek, vendar smo ga v knjigo vključili zato, ker so vloge, ki jih ima pesem v tem Snojevem proznem delu, ki je pravzaprav bolj pesnitev kot pravi roman, tako značilne in tipične in ker jih seveda najdemo tudi v sodobnih pesmih. Ljudska pesem je kot temeljna motivna odnosnica v vseh historičnih obdobjih literarne zgodovine navzoča tudi v prozi, če navedemo samo Cankarja in Preglja. Elemente ljudskega pesništva sta med drugim uporabila tudi izrazita pripovednika, in sicer Miško Kranjec s prozo Strici so mi povedali in Ciril Kosmač z Balado o trobenti in oblaku. Kosmač je »v intimizem svoje pripovedi pritegnil tudi mnogo prvinskih, ljudskih elementov, katerih značilnosti so sklenile težnjo moderne proze, saj je dal prosto pot asociativnosti in fantastiki ...«. (Glušič 1976: 101.) V sodobni prozi pa je najzanimivejša prozna obdelava pripovedne pesmi Rošlin in Verjanko.¹⁹⁷ K ljudskemu se je v sodobnem proznem ustvarjanju pogosto zatekal tudi Drago Jančar (Galjot), njegov najnovejši roman Katarina, jezuit in pav je nastal na podlagi znamenite ljudske pripovedne legendarne pesmi Marija in brodnik, ki jo prav tako referenčno vnaša v roman. Posebno vlogo posameznim zgodbam ljudskih balad je posvetil tudi Lojze Kovačič s svojimi Zgodbami iz panjskih končnic. Najtipičnejše medbesedilne citatne povezave z ljudsko pesmijo pa ima prav Snojeva Fuga v križu (1986). Če je Rošlin in Verjanko le duhovna podlaga sodobni zbirki kratkih proznih del s tem naslovom, pa je Fuga v križu roman, ki ima v sebi celo mrežo odnosnic (večinoma citatov) najrazličnejših ljudskih pesmi, od lirskih in obrednih do zdravičk idr., tako da je ljudska pesem pravzaprav romanu dala še izrazito pesemsko in melodično funkcijo, kar je domnevno želel že pisatelj, ko je roman poimenoval z glasbeno obliko fuga.

V evropski književnosti lahko opazujemo podobno strukturirano mrežo povezav ljudskih pesmi s proznim izročilom v romanu Jamesa Joycea Ulikses. Po besedah Mabel P. Worthington lahko v tem delu opazujemo celo paletu referenc iz irskega ljudskega izročila; po njenem naj bi Joyce poznal več kot sto teh pesmi in jih na različne načine vključeval v

¹⁹⁷ Rošlin in Verjanko velja po Kosu za postmodernistično literarno delo, saj naj bi ga ustvaril drugi val postmodernističnih ustvarjalcev, rojenih po letu 1960, ki naj bi predstavljali njegovo drugo, zrelejšo fazo. (Kos 1995: 87.) Glej še Virk 1988: 171–185. Prim. Zabel 1990: 75. V letu 1994 se je s temo o Rošlinu in Verjanku spopadel tudi Marko Golja in napisal kratko zgodbo z enakim naslovom, Literatura 41, Ljubljana 1994. Prim. Rošlin in Verjanko ali Odlagani opravek slovenstva, Književna mladina Slovenije, kjer je 13 avtorjev napisalo zgodbe na podlagi ljudske družinske balade Rošlin in Verjanko, z uvodom Vlada Žabota, ki razlaga, zakaj je do te ideje tudi prišlo. Kot je za postmodernizem značilno, je balada v celoti objavljena na začetku te zbirke, odločili so se celo za eno izmed variant iz Štrekļevje zbirke SNP, in sicer za Rudežev zapis pred letom 1819 iz Ribnice na Dolenjskem. Opazovati razmerje med ljudskim in umetnim v teh proznih poskusih pa naj bo naloga naslednje raziskave.

soje besedilo. Worthingtonova meni, da je te pesmi nedvomno pel njegov oče. Irski pisatelj pa ljudskih pesmi ni vključil samo v roman Ulikses, ampak tudi v Finneganovo prebujenje (*Finnegan's Wake*), kjer je polno referenc na glasbo in glasbenike, v Umetnikov mladostni portret (*A Portrait of an Artist as a Young Man*), v Dublinčane (*Dubliners*) in v Mrtve (*The Dead*). Avtorica naniza vse reference, jih identificira, razloži njihov kontekst, čeprav jih ne interpretira s stališča do avtorjevih citatov, ne razloži njihove vloge v umetnem tekstu. Z identifikacijo referenc postane ustvarjalčevo besedilo razumljivejše, posamezni deli, ki so morda prav zaradi vnosa ljudskega bralcu predstavljali uganko, postanejo manj enigmatični in še bolj nasičeni s pomeni, ki jih ima posamezna ljudska pesem (npr. ljudske pesmi *The Shan Van Vocht*, *The Old Orange Flute*, *The Boys of Kilkenny* idr.). (Worthington 1956: 321–339.) Podobna referenčnost je tudi v Snojevem romanu, ki se medbesedilno navezuje tako na posamezne stileme iz ljudske pesmi kot tudi na njen kod in tako vzpostavlja intertekstualne povezave, posebno pomembni pa so posamezni pomeni teh citiranih struktur, ki poudarjajo ali pa zanikajo njegove lastne.

Podude, ki jih dobivata sodobna poezija in proza od ljudske pesmi, niso samo na ravni citiranosti, metaliterarno. Nova vrednota raste tudi na podlagi paralelizmov in tudi v vzporednem vzdušju, značilnem za ljudsko in umetno pesem. Ustvarjalci so torej iskali odnosnice prav v ljudskem pesništvu. Tako je Josip Murn že na začetku prejšnjega stoletja ustvaril pesem na podlagi ljudskega izročila, pesem, ki nič ne opisuje in nič ne pove, ki »samo« ustvarja vtise in odpira možne asociacije. (Mitrović 1988: 110.) Prav to odpiranje možnih asociacij je verjetno tisti način oblikovanja, ki ga ustvarjalci sodobne slovenske poezije in proze pogosto uporabljajo za izražanje novih pomenov z že znanimi, v zavesti Slovencev ustaljenimi semantičnimi polji.

Tako v slovensko pripovedno prozo vstopa Jože Snoj z romanom *Fuga v križu*, ki prav tako uporablja ljudsko pesem za novo individualno stvaritev in pomen. Ali kakor trdi Juvan v svojem delu *Imaginarij Krsta pri Savici* v slovenski literaturi: »V tem žanrsko in zvrstno sinkretičnem romanu Snoj stopnjuje svojo bogato in raznoliko medbesedilno konstrukcijo besedil – aluzivno, citatno, stilizacijsko, izposojevalsko kontaminacijsko prizivanje slovenske ljudske in umetne slovstvene tradicije.« (Juvan 1990b: 194.)

LIRSKO, PARODIČNO, VOJNA IN NAROD

Ustno izročilo je za slovenskega avtorja vir določenih pomenov s trdno oblikovano vlogo, ljudska pesem kot splet melodije in besedila s posebnimi jezikovnimi značilnostmi omogoča veliko lirskost in melodičnost, njena izrazita variantnost in namenska utemeljenost pa sta prav gotovo vira odkrivanja elementov, ki jih slovenski ustvarjalec uporabi za izražanje novega, presenetljivega. Z izražanjem ljudskega, tradicionalnega poskuša doseči prav nasprotni učinek: nov pomen v okviru simboličnega in ironičnega. Tudi kot zanikanje ustaljenega.

Že Snoj pesnik je ljudsko uporabil na ta način, Snoj romanopisec pa je znotraj druge literarne zvrsti vlogo ljudske pesmi razvrstil znotraj posameznih filozofskih in idejnih kategorij, ki jih ponuja vsebina romana.

Vlogo ljudske pesmi in njen posebni pojav v knjigi *Fuga v križu* bomo uokvirili še z nekaterimi posebnimi kategorijami:

a) lirsko, z značilnejšimi elementi tega pojava. To so predvsem spominjanje in spomin kot kompozicijska elementa, metaforičnost kot stilni element in poetičnost v izpovedni vsebini pripovednega besedila. Ta lirski komponenta je vidnejša v stilih, ki kakor koli poudarjajo subjekt in njegovo kompleksnost v duhovnem in družbenem pogledu. (Glušič 1981: 477.)

Tako lahko rečeno, da je značilnost Snojevega ustvarjanja prav družbeno angažirana proza s primesjo poetičnosti in ironije. Uporaba ljudske pesmi kot ene izmed književnih odnosnic je del Snojeve medbesedilne strategije. Snój lirske prvine delno ohrani, delno razbije s surovostjo pripovedovanega in tako ustvari nove razsežnosti besedila;

b) parodično, ki se prepleta s smrtno resnostjo tematike. V tem delu je povezava med literarnim delom in izhodiščno predlogo najizrazitejša in najbolj prepoznavna, izražena na parodični način. V romanu je po mnenju Juvana vzorec manipejske satire, ki »je osvetljevala velike filozofsko religiozne teme, sisteme in predstave in jih komično familiarilizirala« (Juvan 2000: 39);

c) tematika NOB in povojni čas. Vojna prinaša oziroma povzroča duševne in moralne spremembe v človeku. Človek, individualist je razpet med narodom, ideologijo in humanostjo. Posebno pomembno je, ali je ustvarjalec neposredni udeleženec NOB ali pa je NOB zgolj literarna snov. V romanu *Fuga v križu* vidimo transponirano Snojevo otroško doživetje vojne, in to je še ena prvina, ki nam odkriva posebnosti njegove proze, čeprav skozi optiko odraslega. Njegovo doživljanje vojne: »... *krvava svatba v slovenski Kanigalilejski*« in »*Slovenija - Kalvarija s križem, ki je udaril do pekla*« ter njegova zgodovinska resnica sta prav gotovo notranje premišljeni in podloženi s stvarnimi dogodki, ki jih tke v tekstu (Glušič 1978: 127 in Kermauner 1982: 59);

č) nacionalno. Ker je ljudska pesem del nacionalne literarne tradicije, prodira skoz njo zavest o slovenskem jeziku in slovenski kulturi ter pripadnosti slovenskemu narodu. Tako je vključevanje ljudske pesmi v ta tekst podprto še z nacionalno razsežnostjo. Izročilo slovenstva je del narodove zavesti in je v *Fugi v križu* ponazorjeno z naslednjimi prvini: z nostalgичno in folklorno razsežnostjo ter s temeljem v humanizmu. Da pa je neko besedilo medbesedilno, mora nujno izražati distanco do resnih vprašanj, ki jih tekst vsebuje, zato je v tekstu pogosta tudi ironizacija nacionalnosti: »*Slovinci niso alfa-Omega, pač pa so IQ.*« »... *ali hitite zmeraj strašno tako, ker ste majhni, ali ker hitite, ali hitite, ste majhni Slovenci?* ...«¹⁹⁸ »*Slovenec Slovincu volk, volku jagnje.*« (Str. 37.)

Snoj se v okviru te kategorije zazira v človekovo duševnost, v njegove psihološke, biološke in moralne lastnosti, ki so še bolj izpostavljene v mejnih položajih. Prav tako odpira probleme slovenske politične in ekonomske nesamostojnosti in iz pretekle časovne perspektive asociira tudi v sodobnost.

»*Hej Slovenci, mar na veke nam bo gospodaril Rim in Belgrad, carski Dunaj, beli generalli!*« (Str. 54.)

»*Slovinci v Jugoslaviji nismo dobili niti gospodarske avtonomije.*«¹⁹⁹ (Str. 134.)

»... *da družbeni sistem, ki je nastal na kritiki in spreminjanju prejšnje slabe in krivične*

¹⁹⁸ Jože Snój: *Fuga v križu*, Ljubljana 1987, str. 18. Odslej bomo ob citatih iz te knjige sproti navajali strani.

¹⁹⁹ Roman je bil izdan leta 1987 in leto zatem se je začel proces slovenske osamosvojitve, pisatelj se je nato med prvimi (v krogu Nove revije) zavzemal za slovensko državnost, zato je treba ta roman brati in razumeti tudi kot poskus osveščanja ljudi.

ekonomike, spet smrtno nevarno ogroža njegova slaba in krivična ekonomika!» (Str. 179.) Fuga v križu izpostavlja izrazit dualizem. Iz romana lahko izpostavimo motiv dvojčkov (antičnih), motiv Kajna in Abla, bratov, ki simbolizirata izrazito dvojnost človeškega značaja, človeškega življenja in doživljanja odločilnih trenutkov v zgodovini naroda. Sama struktura dela je zasnovana notranje in zunanje kot dvosmerna nit, ki se združuje in razceplja.

Tako vidimo, da se na koncu vojne brata spet najmeta, združita »leseni« resignirani ideologiji v ponovni križ. A to ni več križ dveh resničnih ljudi. V sporu med bratoma eden umre, drugi pa navleče nase njegovo obleko. Ker mora ponovno zgraditi križ, se v sebi razcepi, razdeli v dvojno osebnost, ki dobi še strašnejše, že shizofrenične lastnosti: »... - moja desna dlan namreč mezi črno in moja leva rdeče ...« (Str. 54.) To nista več Strojnova dvojčka, ampak Josip Visarionovič Kristus. Združena sta žrtev in rabelj. »Jaz vendar vem, jaz nisem navaden Kristus, jaz sem Visarionovič Kristus, jaz sem bil zraven, za bóga svetega, v vašem Rogu, ki vam leži na duši. Kaj zraven - notri.« (Str. 10.) V materializirano obliko sta speti dve ideologiji, ki sta obe zanikali edino, kar je vredno in kar obstaja - človečnost:

»... vsi ste enaki - človeka speljete in nazadnje prisilite, da ne vidi več človeka!« (Str. 324.)

Subjekt v Fugi v križu je torej socialno in duhovno drugačen, enkrat. Je v bivanjsko izpostavljeni situaciji, v mejnem položaju. Tako postavlja svoja eksistencialna vprašanja v prisposodbi. Tokrat v glasbeni obliki - fugi izpoveduje bivanjske stiske, smrt človeka na slovenskem lesenem križu, odkriva svet, ki pada pod križem. »Čudna procesija je to - brez križa na čelu, s križem na plečih.« (Str. 167.)

ROMANESKNA FUGA

Kakšen pomen pa ima beseda fuga? V leksikonu je fuga (lat. »beg«) opredeljena kot večglasna instrumentalna ali vokalna skladba v obliki stroge imitacije. Razvila se je v 17. stoletju iz polifonih oblik 16. stoletja (kanon, ricercar). V 18. stoletju je dosegla vzorno obliko z naslednjimi stalnimi deli: ekspozicija, več izpeljav, zadnja coda, vmes pa medigre - strette. Dvojno, trojno ali četverno fugo uvajajo dve, tri ali štiri teme. (Veliki splošni leksikon DZS 1997: 1183.)

Fuga v križu je torej polifono zgrajen tekst. Struktura romana je šestdelna: od prvega dela - J. Visarionovič Kristus, kar bi lahko primerjali z ekspozicijo, in drugega, ki je prva izpeljava z naslovom Proces, prek tretjega z naslovom Vseslovenske kuharske bukve, ki je medigra. Dnevnik in Recepti sta dve izpeljavi. Zadnji del, ki nosi naslov Drama, pa je coda ali zadnja izpeljava ali sklep. Roman je »zložen« - napisan v molu, s križem kot simbolom, »ki ne raste do neba, pač pa se pogreza do pekla«. Osnova je glasbena oblika. Križ je krščanski simbol, pa tudi občečloveški simbol trpljenja. V Fugi v križu ima posebno funkcijo dvojnosti, razklastnosti. Gre za razcepljenost ideologij - partizanstva in domobranstva. Ta dualizem pa je brez humanosti, zato povzroči bratomorilnost. Jože Snoj že v svojem proznem delu Jožef razmišlja o bratomoru in uporabi biblijski motiv Jožefa in njegovih bratov. Bratje skušajo Jožefa ubiti, posiljujejo se, koljejo brez prave vere in upanja. (Kermauner 1982: 59.)

V Fugi v križu pa se motiv bratomora razširi na celoten narod. Prav zato je ljudska pesem kot simbolni element in kot del slovenskega izročila dobila v tem tekstu vlogo izpraševalca vesti.

Pomenska in vsebinska struktura sta poudarjeni še s stilom.

Snoj je mojstrski esteticist, kot pravi Kermauner: »Pri Snoju je najboljši slog, ki ga je danes najti na Slovenskem. Ni inovativen v smeri Šeligovega, Švabičevega modernističnega iskanja, spreminjanja sintakse, pač pa najbolj izbrušen v razsekanem klasičnem.« (Kermauner 1978: 264.) Ker je osnovni element romana dvojnost, ki lahko zamenja podobo in obliko, je to vidno tudi v stilu: »*Moj duh – vitka v koteh zlomljena senca – plahuta med njima*« (str. 14), »*Jaz oziren, ti brezobziren ...*« (str. 125), »*živ mrtvec ali mrtvak življenja ...*« (str. 12). Pred nami so nepričakovani obrati v izrazih, nekonvencionalne zveze v jezikovnem izražanju: »*Kot v Kneippovo sladno kavo koščki suhe zemlje cmokajo med valujoče sprirete Cankarjeve besede, ki jih z znosno bridkostjo razliva naokrog prvi, zlovešče skandirane in skrpane štirivrstičnice drugega.*« (Str. 165.) Snój spaja surovost s poetičnostjo, tekoč ritem z raztrganim, kratke stavke s slapom besed. V epske, pa tudi dramske dele teksta vlaga lirске odnosnice iz ljudskega in umetnega pesništva.

Po Kermaunerju je tako pogumen, da si upa vse do razpenjenih ekspresionističnih prisodob (s krikom v središču) do ekstatične hiperduhovitosti. (Kermauner 1978: 236.) Ko predstavlja recepte za jed, v kateri je osnova meso mladega slovenskega fanta,²⁰⁰ je skoraj neestetsko naturalistično-ironičen: »*pametna in plemenita žival, ki zaslužjenost s krščansko potrpežljivostjo sprevača v zaljubljenost!*« (str. 287), »... – *razvil se je v prvovrstnega graničarja svoje lastne ječe in ječarja svoje lastne sreče*« (str. 289). Naturalistično slikanje (ko Anica čisti svojemu bratu gnoj z dlesni) je kontrastirano z lirično podobo (pritrkavanje slovenskih zvonov).²⁰¹

Snoj je oster. Vleče, slači junje idej z dvojčkov, da ostane samo golota človeka, ki je eno samo »mesovje slovenskega naroda«, krik, živalsko režanje in obup. Odstira vse tisto, kar na zunaj gradi človekovo podobo.

Snoj je eksploziven. Je hkrati ves v relativnosti kot v absolutnosti. Uporabi ljudsko in umetno pesem, da nanjo zgradi nov pomen, se iz nje norčuje, jo razkosa, zlepi. Odnosnice uporablja tako (po Juvanu), da »... tuje gradivo vgrajuje večinoma mestovno in po načelu ekvivalentizacije, nizanja podobnosti novega besedilnega sveta s tistim, ki ga metonimično zastopa njegov preneseni ali posneti delček. Tu je na delu drugačna, večinoma bolj aktivna medbesedilna strategija.« (Juvan 1990b: 236.) Menjuje sloge, njegova izvorna beseda se združuje z ljudskim izrazom, z molitvami, nabožnimi pesmimi, z umetniško besedo naših pesnikov in pisateljev. Menjuje perspektivo, a vedno se zdi, da je kot temeljno sporočilo nekje zadaj za še tako grobim izrazom vgrajen pojem človečnosti. Včasih je to v okamenelem in ranjenem kriku, včasih v ljudskem petju, v pritrkavanju zvonov, v opisu slovenske pokrajine. Igra zvočnih in barvnih vtisov potiska pomen v globino izpovedi. Ritmiziranost, igra z besedami in naglasi, stereotipni pomeni, transformirani v nove, melodičnost in dinamika, vse to je že nad prozno strukturo, je oblikovano na način glasbe, gre pravzaprav za intermedialnost znotraj besedila in žanra – saj meša tako lirskost, dramatičnost kot tudi pripovednost. Ta fuga bi se lahko imenovala tudi balada.

²⁰⁰ Snój je prav v tem motivu medbesedilno povezan s Strnišo in njegovo dramo Ljudožerci, kjer gre prav tako za kanibalizem, v pesmi O fantu, ki je jedel fanta; pesem, ki jo kasneje objavi tudi v zbirki pesmi iz njegovih dram Rebernik (1976: 29–30), govori o bratomoru in nato ljudožerstvu zaradi preživetja. Preživi le tisti, ki ne je svojega »brata«.

²⁰¹ Pritrkavanje je zvonjenje, pri katerem se udarja na zvonove neposredno s kembljem ali lesenim kijem v točno določenih ritmičnih vzorcih; je slovenska posebnost. (Prim. Kumer 1983.)

TIPI IN VLOGE LJUDSKIH ODNOSNIC

Ljudska pesem ima torej v Fugi v križu več vlog:

1. poetično,
2. nacionalno,
3. estetsko,
4. obredno,
5. pomensko-namensko.

1. Prva je poetična vloga, kjer so pomembni ritem, melodija in rima ljudske pesmi. Tip odnosnic je v tem primeru citat koda ali struktur ljudskega. Vse to se spaja s Snojevo prozo, ki je prav tako ritmizirana. Ljudska pesem, ki se vedno poje, tudi v tem romanu ohranja svojo sinkretično obliko, zato vnaša v roman izrazito muzikalnost. Snój se zaveda, da je melodija pomembna, vendar pa njegov razsekani ritem razbije tudi petje ljudske pesmi v jecljanje. Drobeč iz ljudskega pesništva Snój ne citira vedno, ampak jim transformira pomene z uporabo novih besed, empirični citati se menjajo s preoblikovanimi. Vendar pa se popolnoma zaveda vsebinske in namenske uvrstitve ljudske pesmi in njene posebne vloge, ki jo je imela in jo še ima v svojem okolju.

»... da pod Gradom, pod tem belim, teče rdeča kri, da bi gnala mlinske kamne tri ...« (Str. 39.) Citat razveže, prerazporeja pomene in izpušča dele besedila.

»... le vstopi v ta velik Grad ne mislimo ti zapret vrat v tem Gradu kraljuje tak Gospod ki ne pušča rad ven a rad spušča not povejo stražarji prve kleti in ga pokončajo en dva tri in hitijo povedat v drugo klet kako so svoj strah brž spravili v red in ga pošiljajo na dno pekla, ki je poln straha praznega ...« (Str. 40.) Če bi ta navedek razvezali v verzno obliko, bi dobili pesem.

»... le doklej le doklej v to našo klet le doklej le doklej v to tretjo klet ...« (Str. 40.)

Snoj ne operira samo na ravni oblike ljudske pesmi niti ne samo v izbiri njenih stilnih sredstev, ampak tudi v območju njenega vsebinskega in funkcijskega polja.

V teh citatih vidimo spoj treh funkcij:

- a) ljudska pesem kot peta pesem, njen ritem in melodija;
- b) ljudska pesem kot artistsko sredstvo – ljudski način pesnjenja, stilne prvine kot stopnjevano ponavljanje, paralelizem (*le doklej ...*);
- c) vsebina in vloga ljudske pesmi kot sredstva za ustvarjanje novega pomena in nadpomena, ali drugače: drobec ljudske pesmi, verz, npr. *teče rdeča kri, da bi gnala kamne tri*, je verz ljudske pripovedne pesmi Lavdon zavzame Beograd²⁰² (skupina A).

1. Oj stojaj, stojaj Beligrad!
Za gradom teče rdeča kri,
za gradom teče rdeča kri,
de bi gnala mlinske kamne tri.

Pesem o Lavdonu je znana in o njej smo že govorili v šestem poglavju. Vendar je

²⁰² Ljudska predloga je medbesedilno povezala Ifigenijo Zagoričnik, Janija Oswalda, Svetlano Makarovič in Jožeta Snoja. Glej peto in šesto poglavje.

potreben še dodatek: npr. v varianti 5 (tretja in petnajsta kitica) se nekaj nadrobnosti delno ujema z zgodovinskimi dejstvi. V noči med 10. in 11. septembrom je bil zgrajen pontonski most čez Savo – ne Donavo – in avstrijska vojska je prešla na južni breg. Po treh tednih obleganja se je 8. oktobra turška posadka vdala, kjub velikim zalogam hrane in streliva. Ta dogodek je sprožil poplavo pesmi na letakih in tudi nekaj takih v ljudskem izročilu nemško govorečih dežel. Najstarejša zapisa sta dokumentirana iz časa okoli leta 1919. Ta kitica pa je iz pesmi, zapisane pred junijem 1832. (SLP 1970/14/1, glej še komentar na strani 92.)

Snoj je motiv zavzetja gradu preoblikoval tako, da mu je dal novo vsebino. V gradu, o katerem govori, zaslišujejo ujete sovražnike ljudstva po drugi svetovni vojni, med njimi tudi Gabrijela Strojana, ki je v vlogi Josipa Visarionoviča Kristusa. Zasliševanje je krvavo in tako je kontrast z belim gradom, ki ni Beograd, ampak kamniti grad, za katerim in iz katerega teče rdeča kri, še bolj izostren. Tu ne gre za boj, temveč za mučenje. Snój je preoblikoval ljudske drobce z novimi pomeni, obdržal ritem in melodijo stare ljudske pripovedne pesmi in dodal svoje miselne vložke. Zanimiva je psalmska funkcija cerkvene molitve, spojena z igro Snojevih besed in novih pomenov, združena z drobcem partizanske pesmi in sklenjena z nabožno pesmijo in molitvijo ter Snojevo poanto na koncu.

»... Svet, svet, svet si ti, naš Grad, ki si nam ostal, poln peklenskih čred. Hozana, ki se maješ nad brezdanjimi kletmi Gospodovimi! Hozana na višavah.« (Str. 21.)

To je prepesnitev molitve z aktualnimi poudarki, s črno ironijo.

»... kaj delate z ljudmi ljudje ljudem, ljudem kdo bi povedal? Ne boš pel Na oknu glej obrazek bled? Ne boš jim še pel zdaj, če crknem. Pridi nazaj vame, da sploh lahko crknem. Pridi, pridi, skleni se z menoj, Kristusom. Spomni se, kaj se dogaja s teboj, da ne ostaneš zdaj in ob smrtni uri za zmeraj brez sebe tu.« (Str. 23.)

Jedro tega odlomka je zavedanje nesmisla bratomornega boja in trpljenje Gabrijela Strojana, ki združuje v sebi dve osebnosti, dve ideologiji: komunizem in klerikalizem. Snój to dvojnost ponazori s prepletom partizanske pesmi Na oknu glej obrazek bled, ki so jo pogosto peli partizani, ter z nabožno pesmijo in molitvijo. Gre za raztrgano duševnost, ki jo je groza pred samim seboj in pred nesmiselnostjo takega bivanja.

2. Nacionalna funkcija ljudske pesmi je naslednja. Poudarjanje ljudskega izročila in s tem tudi poudarjanje slovenstva je ena temeljnih funkcij v Fugi v križu. Prav tako je pomembno spajanje preteklega s sedanjim, upoštevanje literarne tradicije in s tem doseganje neke vrste nadčasovnosti.²⁰³ Snój s to funkcijo poudarja slovensko zavest, a jo velikokrat pomensko sprevrže v ironijo, kolikor ji manjka humanosti.

» ... takrat, tam v kanibali gali tam v kanibaligali tam leji tam leji tidraja tidrom tidraja tidrom me že seje me že trósi Krištof me čez reko nósi ...« (Str. 41.)

Slovenija je Kana Galilejska, v kateri se ne krščuje z blagoslovljeno, ampak s krvavo vodo, v kateri je: »... Šest vrčev te vodé k' je Jezus storil vince ž nje tam v Kani Galileji«, kjer se je dogajal slovenski kanibalizem in je voda postala kri in ne vino. Vse to je ponazoril Snój z motivom ljudske pesmi o ohceti v Kani Galilejski, ki je funkcijsko uvrščena med zdravice

²⁰³ Thomas Stearns Eliot je v eseju Tradicija in individualni talent (1977) tematiziral vez književnega izročila in sodobnosti, zgodovinski čut za pristnost preteklega in sedanjem. V eseju je izražena pesnikova zavest o zanj pomembnih tokovih, na katere navezuje svoje delo zato, da bi bolje spoznal sedanjost in da bi njegova poezija dobila nadčasovno vrednost. (Eliot 1977.)

in ohcetne napatnice. (Glej Š 5346–5365: Vse sorte zdravice naj vünkaj gredo.)²⁰⁴ Ne samo z motivom, ampak tudi s prizivanjem ljudskih citatov, ki jih ponovno preoblikuje, tako da transformira Kano Galilejsko v deželo kanibalizma, dodaja ljudski veseli refren, ki trči ob smrtno resen pomen; ta način prerazporejanja besed, da dobijo druge pomene, je medbesedilen. Snoj je uporabil tudi legendarno pesem Sv. Krištof brodnik, po srednjeveški legendi, zapisani v Legendi aurei iz 13. stoletja, po kateri je bil Krištof kanaanskega rodu, velikan po postavi in zelo močan. Najprej je služil hudiču, nato pa se je spreobrnil in začel prenašati ljudi čez reko, seveda med njimi tudi Kristusa. Velja za enega od štirinajstih pripročnikov v stiski. (SLP II 1981: 406.) Snoj je uporabil osrednji smisel legendarne pripovedne pesmi, o nošenju čez reko in seveda to dvojnost Krištofa (hudič ↔ Bog), s katerima je poudaril svojo lastno izpoved. Vnos verznega obrazca, ki je refren ljudske napatnice, in transformiranega empiričnega citata iz ljudske legendarne pripovedne pesmi Snoja v medbesedilnih navezavah uvršča v jedro medbesedilnosti. Snoj je prav gotovo dobro poznal ta osnovni smisel legendarne balade, da ga je nato ustrezno porabil.

»No, kam pa gredeš, Krištof ti,
k s silnə vèlək jən močan?«
– »Jest sə pa grem sužbé iskat
k temó gəspód mogóčənmó,
kə já vstvarú nebó n zemló,
čuvék ja daw dušó n teló.
Takó pubeč govari:
»Krištof, prenes me čez morjél!«

(odlomek pesmi: SLP II/123/1 – Breznik: pred 1899)

Snojev dvom, njegova groza nad tragiko tedanjih dogodkov se izraža skozi posmeh, prek ritmične pesemske strukture zdravičke z veselim refrenom *tidreja tidrom*.

Ko pisatelj razmišlja o slovenstvu, poudari nacionalno funkcijo še z odlomkom Prešernove pesmi Krst pri Savici:

»... Za stoletja, za tisoč let smo se pozabili, Elko, on kri po Krajini, Korotani prelita napolnila bi jezero. Omedlel je v grozi naš kajnovski spomin pod streli ...« (Str. 55.) Nesmisel spopada znotraj naroda zaradi ideoloških nasprotij Snoj neprenehoma poudarja in ponavlja:

»... Kaj se je zgodilo z našim narodom, ki je za njih bičan bil, ki je za njih s trnjem kronan bil, ki je za njih težki križ nosil, ki je za njih križan bil ...« (za njih: za Italijane, Nemce, op. avt.) (Str. 65.)

3. Estetska vloga

Preoblikovanje že samih pomenov v nova semantična polja, z novimi, presenetljivimi naboji, je najpomembnejša značilnost Snojevega oblikovanja romana. Variantnost v besedi, naglasu, ritmu in pomenu pisateljevega ustvarjanja se ujema z variantnostjo ljudske

²⁰⁴ Ta pesem je bolj znana kot Kangalilejska.

pesmi, kjer različni pevci ustvarijo tudi sto variant iste pesmi. In variantnost je del estetske vloge, ki jo ima ljudska pesem v tem tekstu.

»... ker zemlja prekleta ostane trda, pa če še tako biješ po njej, ker se posmehljivo róga breznu liči - a porog temu rógu je Róga rog ...« (Str. 61.)

»... črne plenice ... črne ženice zibljejo zelene gredice - ajatutaja - ajatutaja velik, truden, žalosten soldaški možak, brž v krtovo zibelko spat ... gremo spat, Bog je zlat, zjutraj bo treba zgodaj vstati ... lepó mi poje črni krt tam v zelenem bukovju ... Slovenija je en sam božji vrt v tem juniju ...« (Str. 341.)

Lepo mi poje črni krt je pravzaprav ljudska živalska pripovedna pesem (označena tudi kot šaljiva): Kos zasmehuje lovca: Lepo mi poje črni kos.²⁰⁵ V tem primeru je krt zamenjal kosa, ker ne poje več živim, ampak mrtvim ljudem iz grobov. Krt se oglašja iz zemlje in svari ljudi, kot se je posmehoval kos dvema lovcema, ki sta ga želela ubiti. Snój je besedo kos v citatu zamenjal z drugo in tako ustvaril inverzni pomen, saj beseda krt deluje kot tujek in je zato odnosnica takoj prepoznavna. Šaljivo razsežnost Snój zamenja s tragično. Transformacija nabožne pesmi in verske zapovedi dobiva, okleščena prvotne dogmatičnosti in pomena, nove razsežnosti in skupaj z žalostnim Snojevím posmehom razkriva jedro človeškega trpljenja.

»... Ubijaj sovražnika kakor samega sebe. Z vsem svojim srcem, z vso svojo dušo. Sebe popolnoma vsega.«



Visoki ali prvi rej:
»Oženjeni se uvrste«,
Koroški dan v Ljubljani,
6. 10. 1935.
Fototeka GNI, Fpl-20,
foto: Joško Šmuc, 1935.

4. Obredna funkcija

Zdi se, kot da so Snojeve besede ritmično in magično uročene. Ustvarjajo srhljiv obred, poganski obred s krščanskimi atributi, obred smrti, slovenskega ljudožerstva, mrtvaški ples: »visok in globok rej samih mrličev!«²⁰⁶ Namesto veselega ljudskega plesa (visoki ali

²⁰⁵ Črni kos je v krščanstvu simbolj teme, greha in predstavlja skušnjava mesenega. Povezan je s sv. Benediktom, ki se je bojeval s skušnjava mesenosti in se je pred njim pojavil hudič v podobi črnega kosa. V pesmi gre za vprašanje moči, moči človeka nad ptico, ta pa ima pomembnejšo vlogo, kakor se zdi na prvi pogled. (Golež Kaučič 2002a: 32-33.) Prim. še Dušica Kunaver, Zmaga Kumer, Helena Ložar - Podlogar 1987: 92 in 96.

²⁰⁶ Ljudska plesna oblika prvega reja, ki ga plešejo Slovenci v Ziljski dolini še danes, vedno na »žegen« po končanem štehanju. (Ramovš 2000: 151.)

prvi rej je poimenovanje ziljskega plesa ob žegnu, poskočnega avtohtonega starinskega plesa, (Ramovš 1988: 187–208)) je ples mrtvakov, ki ga plešejo na »mrtvaški žegen«. Snój izpostavi obredno funkcijo tega plesa, ki jo očitno pozna, z njo pa ta ples simbolično označi, tako da ohrani njegov prvotni pomen; z dodatkom besede mrlič veselo funkcijo plesa tudi zamenja s tragično. Besede, ki jih niza, dobivajo strašen nadih, ker so to besede obrednih obrazcev žrtvovanja, ki se v ljudskem verovanju izgovarjajo samo ob posebnih priložnostih in jih izgovarjajo samo izbrani ljudje. Snój pravi, da je to »*jalova žrtev*« – boj je nesmiseln, ker škoduje samo Slovencem. In Slovenija je obredni prostor, je »*velika molilnica in velika morilnica*«. Shrljivost besede v tem romanu je v njenem magičnem ritmu in pomenskem krikju.

Če pogledamo, kako Snój združuje ali dopolnjuje svoje besedilo z besedilom iz slovenske umetne in ljudske pesmi, lahko opazimo v enem samem odlomku več vlog. Zelo izrazita je zadnja vloga, pomensko-namenska funkcija.

5. Pomensko-namenska funkcija

»... *Smo torej odšli ali smo prišli vojska Kristusovih ovac, najstrašnejša vojska, odhod. In zažvižgal je vlak skozi mrak. O devojka ti, ob oknu sloné, si li čula ta vrisk, plakajoč skozi noč, pozdravljena domovina, pošastno sopihajoč ...*« (Str. 66.) Premeščanje in zamenjava besed ter dodajanje novih je na način diskurza s predlogo, ki je tokrat umetna pesem.

Snój pripoveduje o vlaku domobrancev, ki naj bi jih po končani vojni poslali v Italijo, v resnici pa so jim namenili množično likvidacijo. To dejstvo zapiše stvarno in mu doda Župančičev verz, ki tukaj učinkuje s popolnoma drugačno barvo, kot jo ima v resnici. Besede so zlovešče in slutnja smrti je vpeta v njihov ritem. Ponovno gre za obredno žrtvovanje, saj Snój predstavi domobrance kot »*vojsko Kristusovih ovac*«.

Pisateljevo izrazito kontrastiranje s stili in pomeni je naslednji element pri vlogi ljudske pesmi v romanu. Ko Snój razmišlja o lepoti Slovenije, združi svojo pripoved z odlomkom iz slovenske ljudske pesmi (iz Beneške Slovenije) Oj, božime in iz ponarodele Smrt ima priti. To stori nekako spremenjeno: »*kje je še deželica, ki bi bila tako brezupno lepa obupanemu ubožime tele dolince, ker vas moram zapustiti, ubožime tátá in mama, kaj bo z nami bo prišla grenka smrt, moj hramček je zaprt ...*« (Str. 66.) Ljudska pesem je imela najprej vlogo svatovske, kasneje izseljenske pesmi. Glej peto poglavje (Košuta).

V tem primeru je njena funkcija nekoliko spremenjena, saj gre za dokončno slovo, za slovo na smrt obsojenih. Drugi besedni drobec je iz ponarodele Smrt ima priti (Š – Dodatek B, št. 92: 646) in tako je izražena slutnja ali celo védenje o prihajajoči smrti.

Snój ve tako za vsebinsko kot za funkcijsko uvrstitev ljudske pesmi. Uporabi jo natančno, a zato nič manj doživljajsko močno.

Nabožni rek mojstrsko združi s preoblikovano partizansko pesmijo (ki so jo peli domobranci) in dobi novo posmehljivo miselno podobo.

»... *za pet Kristusovih ran! za pet Kristusovih ran naj pogine partizan! naprej lačenpurgarji, za prato in solato slovenskega naroda! naprej v borbo za ričet in za čorbo, za ričet in za čorbo slovenskega naroda!*« (Str. 70.) Snojev posmeh je črna ironija in parodija, ob njem bralca spreletava srh.

Snój ustvarja tako, da na že znano žarišče dodaja nove konture in nove asociacije.

Prizadetost zakriva za nabožnimi obrazci, tako da mu je ni treba izražati neposredno: »*moja usta prosijo utehe, v silni boli vse jih zapusti ...*« (Str. 76.)

Mrtvaški rej, boj, ko so partizani »divjad« in domobranci udomačene živali, ko se beseda Slovenija razpira v nove pomene z ustaljeno obliko, ki nas preseneti, in novo vsebino, ki udari, ko Snojeva beseda bruha gnus in gnoj, ko mu ni nič več sveto in ko je njegov literarni človek le žival in nič več Slovenec, vse to je zajeto v dinamiki besed, v premišljeni uporabi cerkvene molitve, Prešerna, Snojeve lastne izostrene besede, brez milosti, čeprav z nabožno pesmijo. Pred nami je smrtna igra besed.

»... *slava Bogu na višavah in na zemlji mir ljudem, šest mescev moči tla krvava reka, miri pa ni in ni Boga na višavah ni, Slovenec že mori Slovenca, brata - ...*« (Str. 202.)

Z groteskno, posmehljivo prisposodbo, shizofreničnim režanjem ob rahločutni liriki skuša Snój bralcu razkriti strahoto, ga mučiti in prizadeti.

»... *In jaz sem jedec samega sebe, najzanesljivejši med zanesljivimi, od samega strašnega Boga kvalificiran in beneficiran. Kvalificiran kot Kristus in beneficiran kot Stalin.*« (Str. 203.)

Snojev tempo besed je izredno hiter, besedni pomeni pa so ponekod neposredno razloženi: »*začini so - potemtakem - zli čini po osnovnem zlo činu.*« (Str. 209.) Snój išče novo semantiko in izbira najnazornejše primere ljudskega. Mrtvaški pot, ki je udeleženca oblival v vojni, ponazarja s cerkveno pesmijo: »*Vi oblaki ga rosite ali zemlja naj ga da ...*«

Snoju ni dovolj stvarna pripoved. Z vsako besedo mora udariti v najboljčutljivejše mesto. Vsa ta ekstatična besedna igra, menjavanje ljudskega izraza z lastnim, molitve z lastno kletvijo, Prešernove pesmi s partizansko, vse to je včasih en sam posmeh. Ideja izgubi svoj sij, ko trči ob jedro, ob človeka, ki je najprej in samo človek: »*Človek si človeku šele, ko ga ne vprašaš po njegovem prepričanju.*« (Str. 255.)

CELOSTNA MONTAŽA LJUDSKEGA IN SODOBNEGA

V poglavju z naslovom Dnevnik lahko opazujemo najbolj strnjeno verigo drobcev ljudskih pesmi v knjigi, cel venček ljudskih verzov, gre za montažno vgrajevanje ljudskih odnosnic v besedilo. Vse te drobce združuje miselna preobrazba. Zdi se, da so v tem besednem krogu vsebovane vse vloge ljudske pesmi, ki se pojavljajo v tem besedilu.

Aktualizacija ljudske pesmi je močna. Snój jo preveličuje, nato jo trga, miselni preskoki so dramatični, vse spominja na »čaranje« ali na »strahovito zarotitev, zarotitveno izstrelitev uroka«.

Pred nami je nekakšno omizje prepevajočih. Petje ljudske pesmi kot ena njenih najpomembnejših značilnosti je v tem odlomku zelo nazorno predstavljeno. Verzi ljudske pesmi predstavljajo njeno variantnost, njeno nacionalno, obredno, estetsko, poetično in pomenko-namensko funkcijo v romanu. Vse to lahko opazujemo na enem mestu.

Snojeva transformacija ljudske pesmi je arhitektonska.

»... *Slišala sem ptičko pet, zapela je kuku.*« (Str. 249.)

Ta ljudska pesem spada med ljubezenske, v tem primeru pa bi jo lahko uvrstili med mrliške. Sintagma *zvezde štet* pomeni trgati listke velike marjetice in pri tem izgovarjati besede vedeževanja, npr. o ljubezni (ljubi, ne ljubi), v tem primeru pa je to vprašanje življenja in smrti (npr. kmalu, čez dolgo ...).²⁰⁷

²⁰⁷ Zmaga Kumer meni: »Dolga melodija kaže, da pesem ni izvorno ljudska. Po zapisih sodeč, je morala nastati proti koncu 19. stoletja nekje na Štajerskem, kjer poznajo izrek 'zvezde šteti' za vedeževanje z marjetico.« (Glej Kunaver, Ložar - Podlogar, Kumer 1987: 95.)

»Ne skovikat – kukat, kukat!

Ne kukat – štet, štet!

Kolkor kapljic, tolko let!«

Ta empirični citat je iz zelo razširjene zdravice. Toda v tem primeru ne gre za kaplje vina, temveč za kaplje krvi in časa.

»Sami si jih naštejmo.

Da se kdo ne ušteje, fantje!

Da se katera ne ušteje. Katera? Katera?

Kdor se ušteje, se šele ugreje, pa jovo na novo.

Dekle paslo je ovcé, začelo zvezde štet. Rado bi pač vedelo, kedaj bo treba umret!«

To je druga kitica še prej omenjene pesmi: Slišala sem ... - *»je bil še zmeraj pri óni.*

*Če bo treba, bo pa treba – na zdravje! Živijo. **Kolkor kapljic, tolko deklíc!***«

Vidimo igro besed in preoblikovanje pomenov, premeščanje besed in dodajanje novih:

»kolkor kuglic, tolko luknjic!«

Snoju pomaga humor, da omili krutost dejstev in skrije svojo prizadetost:

»bo prišla grenka smrt, moj hramček bo zaprt.»

To je odlomek iz ponarodele pesmi, ki jo Štrekelj uvršča med Dodatek z naslovom Smrt ima priti.

»kozarček djan na stran, ga spil bo partizan! Ne boga – evo ti ga! ne razbijat kozarcev!

kaj nam pa morejo, morejo, če smo vesel!«

To je študentska napitnica, ki se časovno aktualizira, namesto vesel je bel:

»nič nam ne morejo, morejo, morejo,

nič nam na morejo, če smo pa bel«

»... al me boš kej rada vzela, ker sem nosu sukno belo?» In ljudska: *»... al me boš kej rada imela, ko bom nosu sukno belo.»* Citat preoblikuje tako, da ga postavi iz prihodnosti v preteklost.

Ta pesem sodi med vojaške, časovno sega daleč v preteklost, saj je bila suknja bela v stari Avstriji od srede 18. stoletja do leta 1868 uniforma pehote. (Kumer 1992: 13.) V našem primeru se čas premakne v obdobje med drugo svetovno vojno, ko je bila to uniforma belogardistov.

»... veš, da bom, srček!

nožek bom vzela, srček načela, da bodo pritekale tri kaplje krvi.»

Ta verz je iz ljudske ljubezenske pesmi Ljubezen je bolezen B (Š 1219–1223). Snój je sorodne pomene iz ljudskega ustvarjanja povzel in jim dodal nove aktualne razsežnosti.

»bo prišla bela smrt tja čez po našem vrt.»

Ta pesniški kamenček ali književna odnosnica je Snojeva transformacija že prej omenjene ljudske pesmi Smrt ima priti.

*»... mi bomo pa stal ob stran – gor roke partizan! Roke gor, dajo se vsi objet – **Mi se imamo radi, radi, radi, mi se imamo radi, ni nas za preštet!***« (Str. 250.)

Snoj sklene ta dramatično zgrajeni sklop verzov, vzklikov, didaksalij, ironizacij, grotesknosti z zdravico. To stori sproščeno in šaljivo v prvotnem pomenu, z dodatkom posmeha: *»ni nas za preštet.»*

Zaključek tega odlomka je pomensko zaokrožen in poudarjen. Snój s svojimi miselni-

mi vrivki uokvirja nove pomene in razdira stare, ritmizira in ustvarja besedno melodijo, stopnjuje dinamiko, uporablja rimo.

Vloga ljudske pesmi je torej raznovrstna. Fuga v križu je roman z ekstatičnimi pomeni, kriki, liričnimi poudarki. Snoj sugestivno uprizarja resničnost, je asociativno zelo bogat in izviren. Ljudska pesem mu je artistično sredstvo, odnosnica. Ljudskemu gradivu odvzema stare pomene in natika novo semantiko, staro obliko napolni z novo vsebino. V nacionalni vlogi je ljudska pesem enkrat pozitivna, drugič zanikana. Obredna vloga je prepletena z namenom pesmi, ki je preoblikovan. Ljudsko in umetno se v Snojevem romanu izmenjujeta v mozaiku vnosov, pretvorb in prizivanja ljudskega iz izhodiščnega v navajajoče besedilo. Izkoriščanje enega žanra in enega »kulturnega sloja« za poudarjanje drugega žanra in sloja je Snoj uporabil zavestno in s tem vzpostavil pravi medbesedilni dialog z ljudskim. Ljudsko je torej postalo formalno in pomensko izrazilo sodobnega. Tudi Snoj je poleg Tauferja mojstrski »porabnik« besed in smislov iz zakladnice ljudskega pesemskega izročila.

Duhovna podlaga Fuge v križu, iz katere črpa avtor, je izjemno zavedanje tradicije, nacionalne pripadnosti. Od tod tudi izvira izbira ljudske pesmi kot stilnega in pomenskega sredstva pri stvaritvi tega dela. Prisotnost ljudskega kot dela slovenskega kulturnega izročila je element, ki nastopa v tem besedilu spontano in zavestno. Slovenska ljudska pesem je v Snojevem delu dobila tako etnične kot etične razsežnosti.

SINTEZE

Tako ljudska pesem kot umetna poezija na začetku njenega ustvarjalnega procesa izhajata iz enakega temelja: ustvarjalnega nagiba in potrebe po izpovedi. Njun kasnejši razvoj (oblikovanje vsebin, način izražanja idr.) pa ju ločuje na dva vzporedna tokova v dialoškem prostoru folklore, literature in kulture.

Njune razločevalne lastnosti določajo njune značilnosti in njun drugačen način življenja. Ljudska pesem je sestavljena iz besedila in melodije, njen kontekst je družbeni okvir, v katerem se uresniči. Variantnost kot njena izvirna lastnost ji podaljšuje življenje in vzdržuje njeno kontinuiteto do danes. Umetna pesem pa je predvsem besedna umetnina, njen kontekst (družbene razmere, literarni slogi, filozofska in idejna obzorja posameznega avtorja) na umetno poezijo vpliva ali pa tudi ne.

Tako ljudska kot umetna poezija sporočata. Razlika med miselnimi sporočili obeh je v načinu mišljenja, zaradi drugačnega sveta, o katerem pojeta in pripovedujeta, in ne v kvaliteti mišljenja.

Ljudska pesem iz splošnega, s posameznimi spremembami, prehaja v posamezno in od tam v tradicijo. Umetna pesem v tradicijo prehaja iz individualnega in posebnega v splošno. Sodobna poezija pa iz posebnega, novega in individualnega in tudi prek ljudske pesmi prehaja v tradicijo ter prav z njenimi elementi spet v inovacijo. Te procese uravnava spomin.

Ljudska pesem veliko pogosteje vpliva na umetno kot obratno, ti procesi vplivanj so prisotni skozi vsa literarnozgodovinska obdobja. Jemanje odnosnic iz ljudske pesmi in njihovo kasnejše vgrajevanje v umetno pesem je skozi vsa obdobja bolj ali manj namerno, medtem ko je prodor umetnega v ljudsko bolj ali manj naključen. Dani pa morajo biti vsi družbeni pogoji in vsaj nekateri elementi umetnega morajo biti blizu ljudskemu načinu mišljenja in oblikovanja, da se to zgodi.

Ponarodelost pesmi je pojav, ki prikazuje, kako umetna pesem, ki ji poznamo avtorja, postane ljudska. Ko umetno postane ljudsko, se iz ene poetike preseli v drugo. To prehajanje dokazuje močno povezavo med ljudskim in umetnim in ukinja ostre ločnice med poetikama.

V procesu prehajanja ljudskega v umetno in obratno nastopajo tudi kategorije, ki določajo njun zunanji okvir ter njune značilnosti in razsežnosti; to so tradicija, konvencija, inovacija, spomin in nacionalno. Kategorije se med seboj različno povezujejo, kot sinteza starega in novega, spomina in vizije, ter se odkrivajo v sintezi tradicije, nacionalnega, kozmopolitskega in individualnega.

Osnovna načina medsebojnega stikanja ljudskega in umetnega sta posnemanje in/ali transformacija.

V slovenski literaturi so razmerja in povezave med ljudskim in umetnim močni in skoraj neskončni. Ljudsko temeljno zaznamuje vse časovne sloge, razmerja pa so izredno raznovrstna.

Posebno močno zaznamuje ljudsko umetno pesem v ilustrativnih obdobjih (razsvetljenstvu, delno romantiki, realizmu, obdobju druge svetovne vojne in prvem povojnem obdobju), kjer je stikanje med ljudskim in umetnim v smeri približevanja ljudski poetiki in imitiranja vseh njenih temeljnih značilnosti. V iluminativnih obdobjih slovenske literature (pozni romantiki, moderni, ekspresionizmu in sodobni slovenski poeziji, predvsem postmodernizmu) pa je razmerje predvsem tvorno. To stikanje ima tudi štiri močne vrhove (Prešeren, Jenko, moderna, sodobna slovenska poezija), kjer se vzpostavljajo zveze s kolektivnim izročilom naroda in njegovega duha. To stikanje pa je ob jemanju ljudskih odnosnic lahko že zaznamovano z distanco do drugačne poetike ljudske pesmi, kar omogoča tako pozitivna kot negativna razmerja.

Ob stikanju umetnega z ljudskim se v literarnozgodovinskih obdobjih izbirajo tiste vsebine ali forme, ki v danem zgodovinskem trenutku posameznemu individualnemu ustvarjalcu nekaj povedo in so odsev resničnosti, ki jo ustvarjalec živi. Vedno znova pa se ponavljajo nekatere teme (arhetipske vsebine), kot so ljubezen, smrt, zvestoba, življenje in njegov smisel, ki so v ljudski pesmi prek petja posredovane na stvaren, živ in jedrnat način ali pa so vključene v umetno pesem (prek ljudskih odnosnic) skupaj z individualnimi posebnostmi pesniškega obzorja posameznega avtorja in obdobja.

Ravnine, kjer si ljudsko in umetno ne stojita več v vrednostno-estetskem nasprotju, so vse temeljne ravnine razmerij med ljudskim in umetnim. To so zvok, beseda in misel. Kontekst ljudske pesmi je v razmerju s kontekstom umetne pesmi, in nosilci ljudske pesmi z avtorji umetne poezije. Čeprav je v vseh razmerjih jasno določena meja med dvema poetikama in so tudi transformacije ljudskega v umetnem (in narobe) močne in raznolike, pa se je ob analizi pokazalo, da so ravnine vsebinskih in formalnih odnosnic, idejnih in filozofskih identifikacij in negacij ter ravnina igre in eksperimenta tiste, na katerih lahko opazujemo obe poetiki kot dva različna, a v povezavi enakovredna fenomena. Oba sta enako pomembna za slovensko literaturo in kulturo.

Ljudska pesem je bila velikokrat duhovna podlaga (vsebinska in formalna predloga) pesniškimi delom s skupno snovjo, ki so vsebine in ideje ljudske pesmi prenašali skozi različna časovna obdobja v današnji čas. Medbesedilni nizi, ki so tako nastali, so ob nadčasovnosti teme, večni ali znova vzpostavljeni aktualnosti motiva in teme, močnih eksistencialnih, etičnih, etničnih in tudi estetskih prvinah vzpostavljali najrazličnejše nove smisle na literarnem in kulturnem obzorju. Pokazali so odnos med ljudskim in umetnim, v katerem tradicija, zahvaljujoč novemu delu, dobi (ob »starem«) nov, do tedaj neznan pomen, s tem pa sposobnost, da o današnjem svetu – skupaj z novim delom – spregovori na nov način.

Vsi pesniki sodobne slovenske poezije od Zajca do Oswalda so ljudsko pesem uporabili kot temeljno predlogo svojim formalnim in miselnim postopkom. Skozi različne ustvarjalne načine so usmerjali svoje individualne navezave nanjo ter iz nje črpali skupna jedra, ki so jih nato kreativno spojili z lastnimi pesniškimi iznajdbami.

Slovenski ustvarjalci sodobne poezije so se k ljudski pesmi, kot živemu ustvarjalnemu toku, vračali, ko so se utrudili v iskanju inovacij, ko so se znašli v svetu izpraznjenih vrednot ter so svoja lastna spoznanja lahko povezali s sporočili ljudske pesmi.

Desetništvo je v svojem prvotnem in sodobnem smislu popolnoma zasvojilo Svetlano Makarovič, da je svojo lastno umetniško in življenjsko pot prepajala s tem motivom. Z ljudskim pa se je stikala na vse mogoče načine, prek verznihih struktur, njihovih stilizacij ritma in sistema, prek vnosa citatov in aluzij v svoja metabesedila, ob uporabi inverznega načina pomenov. V ljudsko izročilo je hodila iskat motive in teme, ob širšem ljudskem izročilu je našla odgovore na temne in potlačene razsežnosti svoje duše in bivanja. Samost je premagovala s petjem ljudskih pesmi, ki jim je nato odvzela veselo sporočilo.

Taufer in Strniša sta z raznovrstnim vgrajevanjem odnosnic iz ljudske pesmi v svojo poezijo in s pomočjo ljudskih vsebin spregovorila o sebi in svetu. Ob njihovih motivih in temah sta se spraševala o biti in bivanju, ob stilnih elementih ljudske pesmi pa sta spoznava la neponarejene in spontane načine umetniškega izražanja. Ustvarjanje variant v ljudski pesmi je še posebej zanimalo Tauferja. Ta je združil radikalni modernizem z osebno izpovedjo in je s kroženjem okoli nekega motiva (pomenskega drobca) ljudske pesmi vključeval tudi ljudsko pesem v lastno »variantnost« ustvarjanja nove pesmi. Strniša pa je z uporabo posameznih stilnih elementov in snovnih sestavin ljudske pesmi ustvaril posebno kozmogonijo pesniškega sveta.

Poskus analize ljudskega v drugem zvrstnem okolju, v romanu Jožeta Snoja, je morda napotilo za obsežnejšo analizo izbora najtipičnejših prozaihih del, ki temeljijo na ljudskih predlogah. Snojev roman se v širše literarno obzorje vtiskuje kot delo, ki je našlo, vsrkalo in z dobro umetniško slino pregnatlo ljudske odnosnice, se zavedalo njihovih smislov in vrednosti, jih parodično raztrgalo in znova zlepilo, tako da delujejo kot novo besedilo na ozadju starega, pri katerem staro prepoznamo in prav zaradi te prepoznave zaječimo od groze novega, strašnejšega. Roman ni mogel brez ljudskega, sodobni ustvarjalec ne more mimo ljudskega, saj je preželo vse naše bivanje in ustvarjanje, ljudsko oživlja in je oživljeno, ne izgublja, ko se pretaka po novih pesniških sobanah.

Ljudska pesem v sodobni slovenski poeziji in kulturi nasploh ni predstopnja (ali samo material) umetnega pesništva, saj so njene vsebine in oblike enakovredni (njeni pomeni so velikokrat celo temelji pomenov umetnih pesmi) nosilci sporočil preteklosti in sedanjosti, ki prenašajo svoje smisle celo daleč v prihodnost.

Ljudsko s svojo močno in kontinuirano artistično in funkcijsko izpovednostjo, z nenehnim gibanjem po energetskih ravneh vsakdanjosti in umetnosti prežema vsa naša področja življenja. Ob ljudskem praznujemo, z njim se veselimo, žalujemo, pojemo in žvižgamo, ga poslušamo, se ga spominjamo, ga pozabljam o, se z njim potolažimo – če pa se ga dotakne umetno, se pred nami razpre dvojnost v enem, oba obraza imata eno samo podobo, a ju na starih in novih podlagah vedno znova razločimo in se zapeljemo v njune labirinte.

PRIPIS

Vse še ni bilo povedano, nekaj je ostalo zamolčano, še več neodkrito, ta knjiga je moja interpretacija, to delo je moj hlebec kruha, zamesen s tradicijo in pomokan z inovacijo. Kako ga boste užili, je vaša stvar. Kako boste knjigo doživeli in razumeli, se mi niti sanja ne. Poskušala sem biti znanstvena, a tudi artistična. Upam, da knjiga ne bo prehitro splesnela, saj je umetnost njeno kvasovno vezilo. Predvsem pa si želim, da bi v vas spodbudila željo po izmeničnem brskanju po ljudskem in umetnem, da bi si zapeli ljudsko pesem in zraven zrecitali sodobno. Morda je to tisti namaz na kruhu, ki je cilj te knjige, ustvariti védenje o vrednosti obojega, obeh obrazov ustvarjalnosti. Da se vam bosta upodobila oba, pa morate najti svoje lastne iskalne poti.

PRILOGA

V prilogi so razvrščena besedila, ki jih zaradi dolžine nismo uvrstili med vezno besedilo. Besedila se razvrščajo po kronološkem zaporedju, metatekst ob predlogi. Predloga je označena s P, pologa ali metatekst pa z M. V veznem besedilu, na mestih, kjer o posamezni pesmi govorimo, smo označili mesto, kjer se pesem nahaja v prilogi. Ob vsaki pesmi navajamo najpomembnejše podatke o njej. Kadar gre za evidentno citatnost, s krepkim tiskom označimo dele besedila tako predloge in pologe. Ponekod je besedilu dodana tudi melodija. Navajamo samo prvo melodično vrstico in sicer tako kot jo zapisujejo etnomuzikologi, t. i. ex. Melodije so samo skenirane in ne notografirane. Na koncu priloge uvrščamo še dva medbesedilna niza, ki sta razvrščena tako, da se pesmi, ki imajo predlogo v ljudski baladi, razvrščajo kronološko kot t. i. zgodovinski metateksti. Uvrstili smo samo Lenoro in Galjota, kot primera za en krepki in en šibki medbesedilni niz. V razvrstitev besedil ne uvrščamo dramskega besedila Svetlane Makarovič Mrtvec pride po ljubico, ker ni pesniški tekst, čeprav ga v monografiji obravnavamo.

1

Urban Jarnik: Damon na Melito (1813),
Kranjska čbelica 1831, str. 28-29.

P

**Slaba je svitloba lune,
Njo oblaki skrivajo,
Žalostno na citrah strune
V moje srce glas pojo.**

Nove delajo mi rane,
Serce mi prebodejo,
Solze so le noči znane,
K' se le njej zaupajo.

Daleč, daleč je Melita
Moj'ga srca draga kri,
Sladka je lubezen skrita,
Z' rožami ovita spi.

Travniki so mi puščave,
Od ljudi zdaj proč bežim.
Za veselje nimam glave,
Jaz nar raje sam sedim.

Saj veselja ni brez tebe,
Ti le meni srečo daš!
Al te ljub ima pri sebe,
Komu se tedaj podaš?

Vetri! glasi te nesite,
K oknom, kjer Melita spi;
S to besedo jo 'zbudite:
Damon tvoj za te' živi!

1

L'epa je svetloba lune: ljudska (GNI O 4854
in GNI O 6520) in Slovenske ljudske pesmi
Koroške - Zmaga Kumer, Ljubljana - Trst
- Celovec 1986, št. 133, str. 220; varianta
zapisana v Bistrici na Zilji, zps. Oskar Dev,
1907.

M

1. **L'epa je svetloba lune,
oblaki jo zakrivajo,
žwahtne so na citrah strune,
ki mojga srca gwas pojo,
žwahtne so na citrah strune,
ki mojga srca gwas pojo.**
2. Ti me po vetrah gwas pošiljaš,
ki misliš, da gwas veterc nese,
sam pa do mene ne prideš,
da bi govorila jaz s tabo.
3. Šocle me je moj zapustu,
pozabil on je koj na me,
jaz sem misliwa živeti
vsako uro koj za te.
4. L'epa je lažeč dolina,
čir je mojga srca kri,
žwahtna je ljubezen skrita,
ki med roščam ovita je.

2

France Prešeren: NEZAKONSKA MATI

France Prešeren, Izbrano delo,

Ljubljana 1974, str. 41-42.

P

**Káj pa je tēbe treba biló,
dete ljubó, dete lepó!
Mēni mladi deklici,
neporočeni materi? –**

Oča so kléli, tēpli me,
mati nad mano jokáli se;
môji so mene sram'váli so,
túji za mano kazáli so.

On, ki je sám bil ljúbi moj,
on, ki je právi oča tvoj,
šel je po svéti, Bóg vé kám;
tēbe in mēne ga je srám!

Káj pa je tēbe treba biló,
dete ljubó, dete lepó!
Al te je tréba biló, al ne,
vènder presrčno ljúbim te.

Mēni nebó odprto se zdí,
kadar se v tvôje ozrem oči,
kadar prijázno nasméjaš se,
kár sem prestála, pozábljeno je.

On, ki ptice pod nebam žívi,
nàj ti dá sréčne, veséle dni!
Al te je tréba biló, al ne,
védno bom srčno ljúbila te.

2

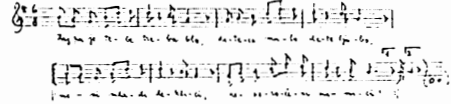
Ponarodela

NEZAKONSKA MATI (Prešeren)

GNI M 22.939, Podčetrtek, Štajerska,
pela: Kristina Strah, zps.: GNI, 1959.

M

: ... 6



**Kaj pa je tebe treba blo
detece malo, dete ljubo
meni mladi deklici
neporočeni mamici,
meni mladi deklici,
neporočeni mamici?**

**On, ko ptice pod nebom živi,
naj ti da srečo, vesele dni,
če te je bilo treba al ne,
vendar presrčno bom ljubila te,
če te je bilo treba al ne,
vendar presrčno bom ljubila te.**

**On, ki je pravi očka tvoj,
on, ki je pravi ljubi moj,
šev je po svetu, Bog ve kam,
tebe in mene ga je sram,
šev je po svetu, Bog ve kam,
tebe in mene ga je sram.**

3

Ljudska
STARČKOVA SMRT
Š 364 (Iz Hudojužine), zapisal Janez Ko-
košar.

P

»Čakaj, čakaj, bela smert,
Da se napravi stari mož!«

Vzel je v roke palčico,
Šel je na svoje poljice.

Prišel je na poljice,
Pokleknil je na zemljico.

Tam je molil sprelepo
Leto žitno poljice,

K je sfergala sprelepo
Da bi še naprej tako.

Vzel je v roke palčico,
Šel je v svojo hišico,

Prišel je v hišico,
Vsedel se za mizico.

Vsedel se za mizico,
Poklical je družinico.

»Le sem pojdi, družinica,
Da ti povem te tri reči:

Perva reč je leta,
Ljub' svoj'ga gospod Boga;

Druga reč je leta,
Ljubi svoj'ga bližnjega;

Treka reč je leta,
Ljubi očeta in matere.«

3

Matija Valjavec - Kračmanov: STARČEK
Poezije (ur. Fran Levec), Ljubljana, 1900,
str. 72-73.

M

Živel mož je dolgo časa,
Sneg pobeli mu glavó,
Brada je že sivolasa
In se sveti kot srebró.

Ura mu je že odbila,
Pride k njému bela smrt,
Ki ga bo v nebó spremila,
Ga peljála v rajski vrt.

Jezus hoče k sebi vzeti
Gori v sveto ga nebó,
Ker on živel je na sveti
Kakor angelci svetó.

Ene v srcu še ima želje,
Te doseči še želi,
Preden v rajsko tja veselje
K Jezusu se preseli.

Želje troje: od družine
V hiši vzeti še slovó
Ino v hlevi od živine
In od polja tud' takó.

»Rasti, rasti, žitno polje,
Kakor rastlo si dosléj,
Rasti, rasti še vse bolje
Ko dosihmal zanaprél!«

S polja v hlev k živini gréde
In jo boža in drgljá
In izústi te besede,
Prišle mu iz dná srca:

»Rédi, rédi se živina,
Kakor si se mi do zdé,

Vzel je v roke svečico,
Šel je v svojo kamrico.

Prišel je v kamrico,
Ulegel se je na posteljico.

On je dol legel, terdo zaspal,
Anjgelcem dušico dal.

Prišli so angeljci z nebes,
Nesli so mu dušico res.

Dalje od sinú do sina
Še vse bolje ko doslé!«

Starček zapusti živino,
V hišo gre, pa vleže se,
Skličče vkupaj vso družino
In jo zbere krog sebé:

»Le sem, le sem, vi družina,
Tri reči vam še povém,
Vredne vašega spomina,
Tri besede preden grém.

Prva je beseda taka:
Ljubite gospod - Bogá
Ker gre njemu slava vsaka,
Ljubite ga iz srcá!

Druga je beseda taka:
Ljubi naj zavolj Bogá,
Ker gre njemu slava vsaka,
Vsak kot seb bližnjega!

Tretja je beseda taka:
Kdor bo starše spoštoval,
Ki jim gre spodobnost vsaka,
Jezus ga bo daroval!«

Tri so lučice prižgáli,
Sladko v Bogú je zaspal,
Angelčki so prijadráli,
Angelcem je dušo dál.

Rajsko pesmico zapeli,
Pa so peli prelepó.
Kvišku, kvišku so zleteli
Z dušo k Jezusu v nebó.

4

Simon Jenko: PRED ODHODOM
Simon Jenko, Zbrano delo I, Ljubljana 1964,
Državna založba Slovenije, str. 185.

P

**Žalost mene premaguje,
ker zapustil bom svoj dom,
šel bom daleč v kraje tuje,
več nazaj prišel ne bom.**

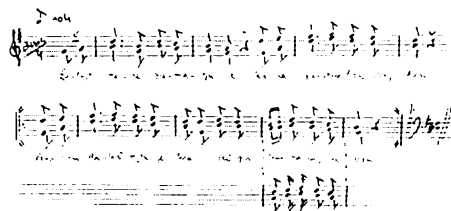
Starši, ostanite zdravi,
spomnite se kaj namé,
Saj na vas bo tud' v daljavi
moje mislilo srce.

**Zvezde, ki ste mi bleščale,
ko sem srečen vasoval,
ve me boste spremljevale,
ko bom pred sovragom stal.**

Domovina, domovina,
zbogom, zbogom zadnjikrat!
Bogve k'tera bo ravnina
grob dajala mi enkrát?

4

ŽALOST MENE PREMAGUJE
GNI M 23.221, Lajše, Gorenjska,
pela: Stane in Jože Fajfar, zps.: GNI 1959.
M



**Žalost mene premaguje,
ko zapustiw bom svoj dom,
/: šew bom daleč v_tuje kraje,
več prišew nazaj ne bom. :/**

Zbogom očka, zbogom mamca,
zbogom ljuba ljubica,
/: ti pa boš doma ostala,
jaz pa moram odrajjžati. :/

**Zvezdice, k_ste mi svetile,
ko sem srečno vzew slovo,
/: vi me boste spremljevale,
ko bom pred sovragom staw. :/**

Domovina, domovina,
moj preljubi domači kraj,
/: Boh ve ktera bo dolina
v_grob dejala mi nekđaj. :/

5

Simon Gregorčič: IZGUBLJENI CVET
(1872), Zbrano delo I, Ljubljana 1947,
str. 30.

P

**Sinoči je pela
ko slavček ljubó,
zakaj pa je danes
rosno nje oko?**

Sinoči cvetoča,
rudeča ko kri,
zakaj pa ji danes
obrazek bleđi?

Imela je vrtec,
oj vrtec krasán,
ko davi je vstala,
bil cvet je obran.

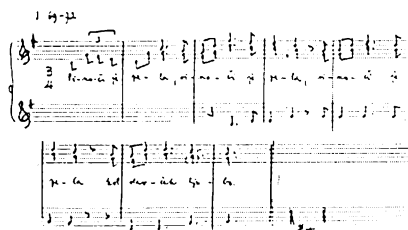
Oh, cvetje je rahlo,
čez noč se ospè;
a žal je še meni
po njem, o deklè!

**Tja doli po polju
pa stopa nekđó,
on cvet je potrgal,
zdaj – uka glasno!**

5

SINOČI JE PELA
GNI M 26.454, Gorenja vas pri Ribnici,
Dolenjska, pele: štiri ženske (gl. št. 26.446),
zps.: GNI 1964.

M



**Sinoči je pela,
sinoči je pela,
sinoči je pela
kot slavček ljubo.**

Zakaj pa je danes,
zakaj pa je danes,
zakaj pa je danes
tak solzno oko.

Imela je vrtec,
imela je vrtec,
imela je vrtec,
oj, vrtec krasan.

Ko davi je vstala,
ko davi je vstala,
ko davi je vstala
biw cvet je obran.

Al cvetje je rahlo,
al cvetje je rahlo,
al cvetje je rahlo,
čez noč se ospe.

Al žal je še meni,
al žal je še meni,
al žal je še meni
po njem o dekle.

**Tam doli po polju,
tam doli po polju,
tam doli po polju
pa stopa nekdo.**

**On cvet je potrgal,
on cvet je potrgal,
on cvet je potrgal,
zdaj vriska glasno.**

6

Ljudska
KRESNICE
Š 297, Iz Podgorjan v Rožju, zapisal Matija
Majar (Slovenska Bčela 1851).

P

Devce tri kresujejo,
Na sred vesi kres nitijo:
»Bog daj ti drô, oj kraljič mlad!«

Takú lepú sprepijavajo,
Da se je daleč slišalo,
daleč v deveto dežalo.

Kaj mladi kralič govori:
»Al je to glas žegnanah zvonov?

Bil je to glas drobnah tic,
Bil je to glas čistah devic? -

Daj mi konjča frišnega,
Da šitro ta pojezdím ga,

Da jaz sam še slišo! bom,
Kaj je to kej za en glas!«

Sda pa kraljevič perleti,
Tam devce tri dobí.

Takú lepu spreplivajô,
Da kralavo serce premôtijo.

Bara starejši dečelco:
»Kaku kej ti pojaš?«

Ona mu odgovori:
»»Jaz pojam, ko bi zvonil.««

Bara srednjo dečelco:
»Kakú pa ti pojaš?«

Ona mu odgovori:
»»Jaz pojam, ko bi cinglo!.««

6

Oton Župančič: DRUGA
(1899) Zbrano delo I, Ljubljana, 1956,
str. 136-137.

M

Kresovale tri devojke:
»**Daj nam, bože, dobro leto!**«
tri devojke rožice.

Mimo pride mladi Marko,
mladi Marko, lep junak,
»**Daj nam, bože dobro leto!**«

Misli, misli mladi Marko:
»Bog nam dal je dobro leto,
dobro leto in predobro:
bog nam dal je tri devojke,
tri devojke rožice.
Jaz bi si izbral nevesto -
tri devojke - težek izbor:
eno smem, vse tri bi rad!«

Uganile so devojke,
kaj je mislil mladi Marko;
pa mu pravi lepa Mare:
»Ljubi mene, mladi Marko,
ljubil boš oči najlepše.«
Pa mu pravi lepa Bare:
»Ljubi mene, mladi Marko,
ljubil usta boš najlepša.«

Nič ne pravi lepa Ane -
zarudela na tla gleda.
Mladi Marko ljubil Ano,
ljubil srce je najlepše.

Bara mlajši dečelco:

»Kaku pa ti pojaš?«

Ona mu odgovori:

»»Jaz pojam, kakor znam.««

Bara starejši dečelco:

»Kaj pa tvoj oča delajo?«

Ona mu odgovori:

»»Moj oča drujga ne delajo,
Ko rumeno pšenico merijo.««

Bara srednjo dečelco:

»Kaj tvoj oča delajo?«

Ona mu odgovori:

»»Moj oča drujga ne delajo,
Ko bele tolarje preštivlajo.««

Bara mlajši dečelco:

»Kaj tvoj oča delajo?«

Ona mu odgovori:

»»Jaz nemam oče bil matere,
sim zapuščena sirutica.««

Njo vzame kralič pa sebo

Daleč v deveto dežalo.

Kralič ji pa govori:

»To je tista štimca,
K se v deveto dežalo je slišala.«

In še Kresna: Š 5075 – prva kitica

(Iz Adlešič)

Bog daj, Bog daj dober večer,

Za večerom dobro jutro!

Daj nam, Bože, dobro leto!

7

Ljudska

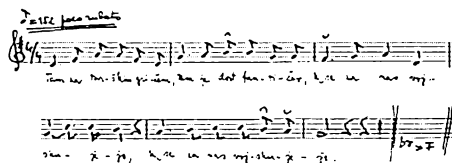
TAM ZA TURŠKIM GRIČEM

GNI M 23.057, Zgoša, Gorenjsko,

Pela Franca Avsenik, 1959,

Obj.: Kumer: Pesem slovenske dežele 1975,
str. 392.

P



Tam za turškim gričem

tam je dost fantičev,

k se za nas vojskujejo,

k se za nas vojskujejo.

Tam so črni dimi,

tam se nač na vidi,

kamor krogla prileti.

Krogla_j priletela,

me_u srce zadela

in me težko ranila.

Tam so črni dimi,

tam se nač na vidi,

kamor krogla prileti.

Edən je brez roke,

edən je brez noge,

drugi že brez rit sedi.

7

Edvard Kocbek: TAM ZA TURŠKIM
GRIČEM

Zbrano delo II, 1993, str. 27.

M

V svetlobi noč, v prostoru tiger časa
in v mojem srcu ptica pelikan,
v starinskem atlasu baladna jasa,
v šumenju drevja zgodovine Pan,
v obljubljeni deželi zanka lasa.

Začenja se brezumno govorjenje,
nasilna igra pestuje navdih,
vsevprek me vnema vznemirljivo tlenje
duha in že me buri nori stih,
kako naj vzamem nase spremenjenje?

V neznanski sili po pomoči kličem,
preblizu kaže jezni daljnogled.
Še hip pa bom **fantič za turškim gričem**,
namenjen za daritveni obred,
kjer se pomen nevarno meša z ničem.

Nihče ne ve, kaj naj se danes rabi
in kaj potrebi da iz dobrih rok.
Kaj naj storim takrat, ko me pograbi
birič in vrže divji zveri v krog,
da zadosti nasilniški pozabi?

Vse, kar drhti, postaja zgodovina,
od vsepovsod strmi minljivi duh.
Zaseda je prostost in šum tišina,
temina mi je luč, privid prisluh,
ljubezen maščevalna veličina.

8

Pavel Knobl: Štiri pare kratkočasnih novih
pesmi od Paula Knobelna zložene:
V Kreini 1801.

P

Štiri pare ... 1801: 38

Jest nozhem bogate
De shlahta me sil,
Deb' shtela nje slate
Per vsakim kosil;

Štiri pare ... 1801: 39

**Jest nozhem saspane
Ne lene, pijane:
Snat more prov shtet,
Sol v' glavi ymet.**

8

PONARODELE: LJUDSKE
M

Š 2530 (Kranjska)

**Jest nočem bogate,
De žlahta me sil,
De bi štela men zlate
Per usakim kosil.**

Eno ubogo poberem,
Jo žiher kloftam,
Pa za njo se zaderem,
Jo kušnem tud zraven.

Š 2534 (Kranjska)

**Jest nočem zaspane,
Ne léne, pijane:
Znat more prov štét,
Use v glavi imét.**

Š 2537 (Kropniška)

Pod farovž bi v vas hodil,
Dosti oprav't bi imel:
So same trcjalka,
B' jih ljubiti ne smel!

Š 2706 (Kranjska)

Aj ti serborita,
Ostudna pošast:
Že drugih si sita,
Očeš meni dopast!

Knobl: Štiri pare ... 1801: 37

**Glejte mojo Mizo
Koku drobenti,
Jen fletnu glavizo
Po strani dershi.**

Š 2825 (Kranjska)

**Poglej mojo Mico,
Kako drobenti
In fletno glavico
Po strani derži!**

Š 3175 (Kranjska): Kaj mu ona dá.

Bom pangelc kupila,
Bom pušalc povila:
Imel ga bo ta,
Katir mene pozna!

Š 4368 (Kranjska): Očitata si nezvestobo

Sej sim te štemala,
Pušalc dajala:
Zakej si se selil,
Se si drugo zvolil?

9

Blaž Potočnik: PRIDI GORENJC
(ponarodela)
Kranjska Čbelica, 1830, str. 52-53.
P

**Pridi, Gorenj'c, z mrzle planine!
Vabi Dolenj'c v gorke doline.
Mrzel je led, pridi se gret.**

Sonce gorko tukaj nam sije,
Trta ljubo gor se ovija,
Vince z gore greje srce.

Brati nas rod, brati nas Sava,
Pridi na brod krški s Triglava.
Bratec bod' moj, pij ga z menoj!

Trta rodi, trud pozabimo,
Vince blešči, Slovencem napijmo,
Bratom okrog, živi jih Bog.

9

PRIDI GORENJC
GNI O 5675, Zps.: Žirovnik.
M

5675. *Žirovnik.*

PRIDI GORENJC
GNI O 5675

Ódbor za nabiranje
Slovenskega ljudskega pesništva

**Pridi Gorenjc z mrzle planine,
vabi Dolenc v gorke ravnine,
mrzel je led, pridi se gret,
mrzel je led, pridi se gret.**

10

Anton Martin Slomšek: VINSKA TRTA
(Iz stare predelana)
(1833), Zbrani spisi, Prva knjiga: Pesmi, (ur.
Mih. Lendovšek, Celovec 1876, str. 80, 81.
M + P

Na svetu lepše rož'ce ni,
Kakor je vinska terta;
Po zimi spi, po let' cveti,
V jesen sodé nataka.

Te druge rož'ce tud' cveto,
Nobena ni tak' žlahtna:
En čas cveti, se posuši –
In minejo brez sadja.

Po hribcih je nasajena,
Od solnčica obsjana;
Od kmetiča obrezana,
Od Jezusa dar'vana.

Nobene svete meše ni,
Da bi ne b'la dar'vana;
Nobene dobre volje ni,
Da bi ne b'la spoštvana.

Naše serce razveseli,
Povzdigne nam veselje;
Tud' slabim svojo moč deli,
Tolaži naše želje.

Otrokom sladko grozdje da,
Možem pa dobro vino;
Za vsakega veselje 'ma,
Zato jo vsi častimo!

Kak' sladko je, poskus'mo zdaj,
Od vinske terte piti;
Bog ji še tudi za naprej
Obilno daj roditi!

10

NA SVEJTI GURŠE ROŽCE NI
GNI O 4150, Gorenji Ig
Pel: Anton Kramar, zps.: Franc Kramar,
1907/1908.
M

4150. Jan 25 1883.

Na svejti gurše rožce nej!
(Je boginja Igu.)

Odbor za nabiranje
slovenskih narodnih pesmi

Na svejti gurše rož'ce nej,
kokr je vinska tarta;
Pa zimi spi, spomlad cveti,
Jesen' nam vince daje.

Sej druge rož'ce tud' cveto,
Pa n'bena ne st'ri tejga
Kokr tarta, oh, sama ta,
Ki nas je napojila.

Zdej ga pa spima vsak an glaš
Na zdravje gospodarja,
Ki je po nas za 'n kratek čas,
In nam karajža daje.

Zdej ga pa spima vsak an glaš
Na zdravje gospodinje;
Ki nam »trahtira« prov lpu,
Nam zlate »rihte« daje.

Klabuk b'ma snel', slavú b'ma vzel',
In klical' b'ma Marijo,
Tud' zravn svet'ga Jožefa
Nkul na pozabimo!

11

Andrej Praprotnik: TOŽBA
(1864), Fran Levstik, Zbrano
delo II, Ljubljana 1952, opom-
be, str. 374–375.

P

Stoji tam šola zidana –
pred šolo lepa jablana,
na jablani v votlini pa,
senica gnezdice imá.

Ta ptica enkrat prileti
na oknu dol k učilnici,
tožiti dečke če britkó,
zapoje žalno pesmico.

»Učitelj, slušaj, kaj povem,
vsa žalostna od vas zdaj grem;
lej, dečki me sovražijo,
nevsmiljeno preganjajo.

Naznali so moj mladi rod,
zmetali ga na terdo pot,
in strašno so poginoli
mladiči moji ljubi vsi!

Divjaki ti zaslužijo,
da oestro kazen čutijo:
Kdor ptičov v miru ne pusti,
hudobo v sercu si redí!

11

Fran Levstik: SINIČJA
TOŽBA
(1877), Zbrano delo II,
Ljubljana 1952, str. 141.

P+M

Stoji učilna zidana,
pred njo je stara jablana.

Ta jablana je votel panj,
sinica znosi gnezdo vanj.

Sinica zjutraj prileti,
na šolskem oknu obsedi.

Na oknu kljunček svoj odpre,
tako prepevati začne:

»Poslušaj me, učitelj ti!
Kako se pod teboj godi.

Vsi dečki tvoji me érte,
povsod love, povsod pode.

Zalezli moj so ptičji rod,
iz gnezda vrgli ga za plot.

Mladički tam pomrli so,
oči svetle zaprli so.«

»Grdobe grde paglave,
masti ste vredni leskove.

Kdor v gnezdu ptičice lovi,
ta v srcu svojem priden ni.«

11

STOJI UČILNA ZIDANA
GNI M 24.638, Gor. Vreme,
Primorska, pela: Ivanka
Matjažič, zps.: GNI 1961.

M

Stoji učilna zidana,
pred njo je stara jablana,
ta jablana je votel panj,
sinica nosi gnezdo vanj.

Sinica zjutraj prileti,
na šolskem oknu obsedi,
na oknu kljunček svoj odpre,
tako prepevati začne.

Poslušaj me učitelj ti,
kako se pod teboj godi,
vsi dečki tvoji me érte,
povsod pode, povsod love.

12

Anton Aškerc: POSLEDNJE PISMO

(1883), Zbrano delo I, Ljubljana, Državna založba Slovenije 1946, str. 22–23.

Vzporedno so nanizana odstopanja od izvirnika iz pesmarice Franca Kosa, 1905, glej Š IV, dodatek A, št. 85, str. 214.

P

»Šest dolgih mesecev že bo,
odkar od tod je vzel slovo.

In njega le še ni domu,
o njem ni pisma ne glasul!

O ljubi moj, oj ženin moj,
mar večno traja divji boj?«

Na pragu deklica stoji,
po vasi poštni rog zveni.

»Imaš li, poštar, kaj za mé?«
»Bo, mislim, pisemce za té!««

In drobno pisemce ji da,
to pismo pečat črn ima.

In čita, čita pismo to –
ne gre, kar čita, ji v glavó.

»Kdo drug še v list pogledaj mi;
kaj v njem stoji, povedaj mi!«

In sestre, bratje in vsa vas
iz lista brali ta so glas:

Da krogla priletela je
pa ga v srce zadela je! –

In sluša poročilo to –
ne gre, kar sliši, ji v glavó!

Vsak dan na prag še pohiti,
ko poštni rog se oglasi.

Iz vojske ni ga še domov?
Dospel ni vsaj kak list njegov?

Pač prejme pismo marsikdo –
za njo pa ni jih več, za njo ...

M

... je vzel ...

... Predragi moj ...
..... Mar vedno ...

..... Doni ...

Imaš kaj poštni sel za me

..... jej ...

In bere, bere ...
..... kar bere ...

Kdor drug še v list pogledal ni

... cela vas ...
... brala je ta glas ...

... kroglja privršela je ...
... pa v srce ga zadela je.

... njej v glavo ...

Na prag hodeva dan na dan
ko poštar trobi v rog glasan.

Po pismih vpraša iz vojske
Če katero nosi jej ime.

Pač mnog in mnog list dobi
Ja za njo za njo več jih ni.

13

Ljudske: variante pesmi NAROBĚ SVĚT
Š 7818, Kadar solnce sije in dež gre: Vipav-
ska.

P

Solnce sije, dež gre,
Malin melje brez vodě,
Pometa dekle brez metlě,

Petelin skače brez noge,
Mojškra šiva brez iglě,
Vse na svet' narobe gre.

Smešno vreme (V Konjicah in v Skednju v
špitalski župniji) (Š 7829)

**Solnce sije, dežek gre,
Mlinar melje brez vodě,
Dekla zmeta brez metlě,
Hlapec skače brez petě.**

V Skednju že pristavljajo:

Gril grade, miš pleše,
Podgana caplja, didl daja hopsasa.
Špicparkelj. Mlinar pa moko pekla!

(Š 7830, Jarenina)

**Sounce sije, dež gre,
Mlinar melje brez vodě
Baba kuha kozji rep,
Kozji rep je rahlo slan,
Kdo de ga jeo? Mlinar sam.**

13

Svetlana Makarovič: POGREB
Pelin žena 1974: 36–37.

M

**Sonce sije, dežek gre,
mlinar melje brez vodě,
melje, melje hudi sen,
nikdar več ne najdem ven.**

Živega so pokopali,
kdo ve kaj objokovali,
ona pa kar obsedi,
gleda z mrtvimi očmi.

Daj mi ven iz groba dlan,
jaz ne grem od tebe stran.
Zemlja kaže vse zobe,
sonce sije, dežek gre.

14

Ljudska

DESETNICA

Devica Marija v Puščavi, Štajersko,
pela: Roza Nemeč, zps.: Alojzij Krajnc,
v letih 1908–1910, OSNP 6263 (GNI),
obj.: SLP I/51/8.

P

Oj stojaj, stojaj, beli grad,
noter stanuje gospod mlad,
on je zmeraj Boga prosil,
da bi mu porodnika dal.

Ko večkrat prošnjo ponovi,
se enkrat res mu izpolni.
Rodila j se mu hčerkica,
z imenom bla Margetica.

Priletel je en pisan ptič,
v klunčku prinesel prstan zlat.
»O lajte, lajte, mati vi,
delajte mi popotnico!«

Mati so kvas pristavili,
prstan so noter zmesili,
na deset kosov zrezali,
hčeram so ga raztalali.

»Zakaj se vi tak jočete,
ker meni kruha dajete?«
»Zakaj bi se ne jokala,
boš mogla v desetino it.«

Margeta kruhek vgriznila,
je prstan notri najdila,
se je okol zasukala,
nemilo solze točila.

»Srečno ostanite, mati vi,
srečno ostant, devet sestri,
srečno ostan, ti beli grad,
zdaj moram se tu proč podat.«

14

Svetlana Makarovič: DESETNICA

Vojskin čas – Pesniški list 1974, str. 10.

M

Pojdi spred mene, desetnica,
zate ne bom kruha rezala,
odreži si dolgi kiti dve
pa pojdi, kamor te neso noge.

Odrezala si je dolgi kiti dve,
je šla, kamor so jo nesle noge.
Čez sedem let je nazaj prišla,
pred grajskimi vrati posedala.

Pred grajskimi vrati posedala,
težek kamen pestovala,
z očmi, dimastimi od gorja,
pol bele kože, pol volká.

Belo platno razgrinjala,
mrtvaško postelj postiljala,
po volčje se je jokala,
od kamna se poslavljala.

Je kamen pokopavala,
vsa lažja je postajala.
Oj lahko meni, njim težko,
težko njim, ki so krivi za to.

Sedem let okol rajžala,
nazaj v bel grad prirajžala.
»Dober večer, žlahtna gospa,
za herpruh bi vas prosila.«

»Jaz te ne morem herprovat,
ker bom gostijo delala,
ker bom gostijo delala,
devet hčeri oženila.«

»Jaz bi tud rada videla,
kak gostuje devet sestri.«
»Rajši ti hočem krajcar dat
kakor pa tebe herprovat.«

Marjeta s okol obrnila,
prav milo se zajokala,
začela slovo jemati
od mater in devet sestri.

»Srečno ostante, mati vi,
srečno ostant, devet sestri,
srečno ostant, ti beli grad,
zdaj moram spet se proč podat.«

Mati jo hitro spoznala,
nazaj jo jede klicala.
»Nazaj pa nikdar več ne grem,
rajši čem iti križem svet.«

Mati v ti priči omedli,
ino v ti priči smrt stori.
Mati v ti priči omedli,
ino v ti priči smrt stori.

15

Barčica je zaplavala C
(Š 1584: Iz Pečin na Tolminskem).

P

Barčica j' zaplavala,
Dekle je zajokala:
Le naprej! oh, le naprej,
Dokler je še vetra kej!

»Plavaj le od kraja preč
Vid'la me ne bodeš več!«
Le naprej! oh, le naprej,
Dokler je še vetra kej!

Barkica po vodi plava,
Spet bo nas domov peljala.
Le naprej! oh, le naprej,
Dokler je še vetra kej!

Tam bom svojo drago videl,
Spet jo bodem srčno ljubil;
Le naprej! oh, le naprej,
Dokler je še vetra kej!

15

Veno Taufer: LADJA GORI SREDI
MORJA

Vodenjaki 1986, str. 45.

M

ladja gori sredi mórja
ladja bela godna
vetru jambori se klanjajo
oj le naprej veslaj dokler je
še morja kaj.

ladja množi valove deli
ladja oblake pen prši
globoko ribe se vozijo
oj le naprej lesketaj se dokler je
še morja kaj

ladja z boki bloje jug
tema sneži skozi njen trup
globoko ptiči krožijo
oj le naprej trepetaj dokler je
še morja kaj

ladja z boki rano orje
globoko razmika zvezde v obzorje
oči le globoko blodijo
oj le naprej sukljaj dokler je
še morja kaj

ladja valove daleč svetli
skoz valove ladja daleč temni
telesa globoko stokajo
oj le naprej šepetaj dokler je
še morja kaj

telo skoz rebra lije v telo
dolgo dno sega v temo
holmi peska vzdigajo se obračajoč
le oj štropotaj na dno dokler je
še morja kaj

16

Ljudska

KJERKOLI SE MIDVA SREČAVA

Š 1200, iz Ihana, zapisal A. Breznik

Obj.: Merhar: Slovenske ljudske pesmi,

str. 94–95.

P

Škrjanček poje, žvrgoli,

k se belga dneva veseli,

škrjanček poje beli dan,

da dviga hrib in plan.

Kjerkol se midva srečava,

prijazno se pogledava,

še solzne najne so oči,

vse to ljubezen stri.

Kjerkol sem hodil, kjer sem bil,

še take nisem nkjer dobil,

da b bla tko milga ličeca

in usmiljenga srca!

16

Gregor Strniša: PAPIGA

Oko 1974, str. 51.

M

Kanarček poje, žvrgoli,

se bele sobe veseli.

Papiga pa pripira oči

in zapiska: Kje si ti?

Kdo si ti, kdo si ti?

odmeva kletka v mirne dni.

Pred njo sedi imeniten mož,

pripira kratkovidno oko.

– Kdo pa si? Lahko noč!

Mož ima kriv, mogočen nos,

za svetlimi naočniki

ni nikdar videti oči.

17

Ljudska
 BARČICA JE ZAPLAVALA A
 Š 1568, iz Šempetra pri Gorici.
 P

Vetrič prihlađi,
 Barkco v morje zapodí.
 Barkica začela plavati,
 Ljubica začela jokati.

»Oj ne joči se, oj ne žaluj neč!«
 »To je žalost, da ni izreč.

Hribci, ponižujte se,
 Dolince, povišujte se,
 Da se bo videlo ravno polje,
 Koderkoli moj šocej gre.

Moj šocej se pozná,
 En zelen pušeljc ma!««
 »Le poděši ga, le poděši ga,
 Cartana ljubca moja!«

17

Gregor Strniša: LADJICA
 Oko 1974, str. 84.
 M

Je barčica zaplavala,
 ta barčica papirnata,
 na star vodnjak mlad dež rosi,
 ob vodi mlad fantič stoji.

Z zaupanjem slede oči
 tej mali ladji, ki drsi
 od roba stran na drugi kraj:
 Saj bo, saj bo pristala tam!

Zapoje dež, jo potopi,
 fantič ob vodi še stoji –
 še ko bo čisto belih las,
 ostal bo zmeraj čudno mlad.

MEDBESEDILNA NIZA

1. Krepki medbesedilni niz

LENORA

P - A

MRTVEC PRIDE PO LJUBICO - A (ljudska pesem): Š 61, Preddvor, Gorenjsko, zps.:
Matija Valjavec, še pred 1852, SLP I 59/1-9.

Je rožice nabirala,
de bode pušeljc delala,
de bode pušeljc delala.

1. Je rožice nabirala,
de bode pušeljc delala
2. iz rožmarina nemškiga,
iz nageljna rdečiga:
3. »S solzami ga bom spirala,
s črno nitko povijala.
4. Al živ si, Anzelj, al mrtev,
po pušeljc vender boš prišel!«
5. Ura enajst je udarila,
Anzelj na okence trklja:
6. »Al živ sim Anzelj al mrtev,
po pušeljc vender sim prišel.
7. Opravi brž se, ljubica,
de bova vkup popotvala.«
8. Z eno roko odpirala,
ga z drugo poprijemala.
9. Opravlja se je ljubica,
de vkupej sta popótvala.

10. Kamor predeleč prideta,
tjekej do polja ravnega.
11. Ji Anzelj pravi, govori:
»Pogledi, moja ljuba ti!
12. Luna in zvezde svetijo,
mrliči hitro jezdijo.«
13. »Oj tiho, tiho, Anzelj mlad,
reci: Bog daj mrličem spat!
14. Luna in zvezde svetijo,
da kratek čas nam delajo.«
15. Prišla sta v britof žegnani,
tam novi grob se razdeli.
16. Se ulegel vanjga Anzelj je,
čez njega grob zagrne se.
17. Je groza njo obhajala,
na črni grob se zgreznila.
18. Pa v nji je počilo srce
od žalosti, od groze te.

P - B

MRTVEC PRIDE PO LJUBICO - B: France Prešeren: LENORA (prevod 1824, objava KČ I: 1830), Zbrano delo I, Ljubljana, Državna založba 1965, str. 61-71.

LENORA

Lenora, ko se zazori,
iz strašnih sanj se spláši:
»Zvest nis', al živ več, Vilhelm ti!
Od kod tak dolg' odláši?«
Je kralja Miroslava roj
pred Prag ji vnesel bil ga v boj,
al zdrav je, kar se ločil,
ni pisal, ne poročil.

Se kralj in cesarica sta
 že vènder omečila,
 prepira trudna dolzega
 med sabo se umirila;
 in trum se šum, in vriš, in vrisk,
 se turški boben sliš' in pisk,
 iz boja vojska cela
 domú hiti vesela.

Povsod, kjer le nesó nogé,
 po vsaki stèzi, póti
 mladí, starí iz hiš hité
 ukanju trum naproti.
 Boga sin, mati hvalita,
 nevesta sprímlja ljubega;
 nihčè Lenore same
 ne kliče, ne objame.

Lenora gôr in dôli vse
 je vrste oprášála;
 al zanj ne ve noben, kar je
 jih vojska dâm poslala.
 Armada komej je odšla,
 Lenora vrže se na tla,
 lase si črne ruje,
 se grozno togotuje.

K nji mati skrbna prileti:
 »Bog vsmíli se!« zdihuje;
 »O káj ti je, o ljuba hči!« -
 jo sřčno objemuje.
 »O mati, mati! preč je, preč!
 Za celi svet ne maram več!
 Ni milosti pri Bogi,
 gorje siroti ubogi!« -

»Usmiljen Bog, pomagaj ti!
 Hči, očenaš molive!
 Vse dobro je, kar Bog stori,
 de usmíli se, prosive.«
 »O mati, mati! laž je tó!
 Bog storil meni je hudó!
 Kogá sem primolila?
 Zdaj molit' več ni sila!« -

»Ve, kdor Očeta prav pozna,
 de rad otrók se usmili;
 bo ugásnila bridkost srcá
 pri svetem obhajili.« -
 »Za to, kar v meni zdaj gori,
 gasila, obhajila ni!
 Al obhajilo sklíče
 iz grôbov vèn mrliče?« -

»Na Ogrskem, pomisli, hči!
 nezvest tvoj morebiti,
 de pravo vero zdaj taji,
 se drugi prikupíti.
 Iz misle spústi ga! zato
 nikoli srečen on ne bo,
 bo kriva pekla téga,
 ko umiral bo, prisega.« -

»O mati, mati! preč, je preč!
 Zgubljena sem, zgubljena!
 O smrt, o smrt, ne čakaj več,
 de sem bila rojena!
 Ugasni luč mi vekoméj!
 Me groba noč in strah obdáj!
 Ni milosti pri Bogi,
 gorje siroti ubogi!« -

»Pomagaj Bog! otroka ti
 ubozega ne sodi!
 Ne ve, kaj jezik govori,
 nje greham mili bodi!
 Slovo sveta bridkosti daj,
 in spomni se na sveti raj,
 kjer duša Bôgu zvesta
 bo Jezusu nevesta.« -

»O, mati! káj je sveti raj,
 kaj je pekel, o mati!
 Le z njim, le z njim je sveti raj
 pekel brez njega, mati!
 Ugasni luč mi vekomej!
 Me groba noč in strah obdáj!
 Brez njega sreče zame
 ni tu, ne únstran jame!«

Obup takó po nji buči,
 kri vnema in možgane,
 na božje sklêpe togotí
 predrzno se neznane:
 si rani prsi in roké,
 de sonce zajde za goré,
 de skoz nebeške vrata
 zvezd truma pride zlata.

Po vasi gôri pòk, pok, pòk
 je od podkvá bobnelo;
 zrožljjal je s konja mož visok
 na klóp pred hišo belo.
 Poslušaj! iz nadvratnih lin
 zvonček zapoje: cin, cin, cin;
 Lenora dobro v hiši
 le-te besede sliši:

»Aló, aló! Le brž odpri!
 Lenora, spiš, al čuješ?
 Al zvesta si ti, ljubca! mi,
 se smeješ al zdihuješ?«
 »O Vilhelm, ti? od kod zdaj tè
 tak pozno konj prinesel je?
 Sem čula, sem jokála,
 bridkosti káj prestala!« -

»Opolnoči sedlamo mi,
 sem vstal na češkem sveti,
 sem pozno vstal, in blizo ni,
 te hočem s sabo vzeti.« -
 »Brž k meni v hišo, Vilhelm moj!
 Zló brije zunaj mraz nocoj,
 bom, ljubi! te objela,
 na srci te ogrela.« -

»Naj, ljubca! zunaj brije mraz
 de hotel bolj bi briti!
 Moj konj ceptà, poteka čas,
 ne smem se dalj muditi.
 Podpaši, vrzi ročnama
 za vranca zad se, ljubica!
 Z nevesto danes spati,
 sto moram milj dirjati.«

»Kako me nesel boš nocoj
sto milj od domačije?
Poslušaj, ljubi Vilhelm moj!
enajst že ura bije.« -
»Pot gladko, luno lej svetlò!
Mrlič' in mi ko blisk letmo,
domú še danes zvésto
prinesel bom nevesto.«

»Kje je tvoj dom, kje postljica?
Kakóvo je oboje?«
»O, déleč sta in diljic dvoje!«
»Bo prostor zame?« - »Ljubca! bo,
podpaši, vrzi se srčnó;
že posljica postlana,
je svatovšina zbrana.« -

Lenora brž planila je,
na kônja je zletela,
s prebelimi rokami se
prelub'ga poprijela;
in udri, udri, klòp, klop, klòp
se urno spústita v kolòp,
de sape ji zmanjkuje,
in podkev iskre kuje.

Na levi, desni strani, glej!
kak spred oči leteli
so logi, travniki naprej,
mostovi kak gromeli! -
»Te strah ni? - Luno lej svetlò!
Mrliči jézdijo jadrno!
Jih strah je tebe tudi?«
»Me ni, mrtvih ne budi!«

Kaj tàm grče, kaj tàm zvoné?
Kaj vrane frfetajo? -
Mrliča djati v grob velé,
in bilje godrnjajo.
Lej, bliža se pogrebcov trop,
o, čuden vidi se pokop!
Glasovi so enaki
žalvanju pubčov v mlaki.

»Po polnoči pokop naj bo,
 in petje, žalovanje;
 nevesto peljem zděj s sabo,
 z menoj na ženitvanje!
 Zakroži, mežnar! pesem ti,
 roké brž nama, pop! povi,
 de zakon naju zveže,
 potem se z mano vleže!« -

Zděj vtihne vse! - Pogrebcev ni!
 Pokoren ti besedi,
 klop, klop trdó za njim leti
 cel trop po konja sledi;
 in udri, udri, klop, klòp, klòp
 naprej leteli so v kalòp,
 de sape ji zmanjkuje,
 in podkev iskre kuje.

Na levi, desni kak leti
 grmovje, graja, cesta!
 Kako leté jim spred oči,
 Vasi, trgóvi, mesta! -
 »Te strah ni? - Luno lej svetlo!
 Mrliči jézdijo jadrno!
 Ni strah te mrtvih tudi?«
 »Me ni - mrtvih ne budi.«

Pogledaj na visélnice!
 Plesát' okrog kolesa,
 temno pri luni vidi se,
 trop jasen brez telesa.
 »Aló, pošasti! z mano zdaj,
 mi plésat ženitvanjski raj,
 nevesto, ko objamem,
 in s sabo v postljo vzamem!«

Pošasti grde věš, věš, věš!
 za njima so jo vnele,
 ko ójster piš skoz zrelo rež,
 tako so te vršele.
 In udri, udri, klòp, klop, klòp
 naprej leteli so v kolòp,
 de sape ji zmanjkuje
 in podkev iskre kuje.

Kar je pod luno, oh, kako,
 kako je vse bežalo!
 Nad njima z zvezdami nebo,
 kako je tó dirjaló! –
 »Te strah ni? – Luno lej svetlo!
 Mrliči jézdjo jadrno!
 Ni strah te mrtvih tudi?«
 »Gorje, mrtvih ne budi!« –

Petelin poje, se mi zdi,
 poteka čas mi tukaj. –
 V nos jutra sapa me skeli,
 brž vranec se zasukaj! –
 Končala pot, končala sva!
 Odgrinja se ti postljica!
 Ko blisk leté duhovi,
 tlè moji so domovi!«

In nad železne vrata ti
 jo skokoma drvijo;
 švrk! s tanko šibo jih vsmodi,
 zapahi odletijo,
 in strašno duri zakrčé,
 po črnih grobih v skok leté,
 čez kamne peketajo,
 od lune tí migljajo.

Al preden mignil bi z očmi,
 o čudeža neznane!
 lej! s kónjika se plajš zdrobi,
 ko sapice sežgane.
 Ni ga lasu na glavi več,
 z lasmi mu pade koža preč,
 lej! smrt je z uro stala,
 kosó v rokah držala.

Razbija vranec, spenja se,
 plamén od njega šine,
 in pod Lenoro ubogo vse,
 vse udere se in zgine.
 In jok in stok je nad zemljó,
 in jok in stok je bil pod njo.
 Lenora tam v trepéti
 jenjavála je živeti.

Pod bledo luno se nad njo
 duhovi so sklenili,
 plesali krog in krog, bridkó
 to pesem zatulili:
 »Třpi, če poka ti srcé!
 Prah z Bogam kregat' se ne sme!
 Odšla si trupla sili,
 Bog duše se usmili!« -

P - C MRTVEC PRIDE PO LJUBICO - B: varianta št. 1 (SLP 60), nastala po Prešernovi
 Lenori: Dane pri Ribnici, Dolenjsko, pela: Marija Tekavec, GNI M 27.144, 1965.

1. Iz strašnih sanj, ko se zbudi,
 Lenora kvišku plane:
 Li zvest, al živ njen Vilhelm mi,
 ki tak dolga ostane?
2. Še kral in cesarica sta
 se vendar omečila,
 prepira truma dolzega
 med sabo se umerila.
3. Armada komaj je odšla.
 Lenora vrže se na tla,
 lasé z glave pulila,
 se grozno togotila.
4. K nji mati skrbna prileti.
 »Bogu se usmil,« vzdihuje,
 »oh, kaj ti je, oh, ljuba hči?«
 Trdo jo objemuje.
5. »Oh, mati, mati, preč je, preč,
 zgublena sem, zgubljena,
 oh, smrt, oj smrt, ne čakaj več,
 o, de sem bla rojena!
6. Oh, mati, tukaj v men gori,
 na svetu več gasila ni
 in milosti pri Bogu,
 gorje mi, sroti ubogi!«

7. Oh mati, mati, preč je preč,
za celi svet ne maram več,
kaj nek sem premolila,
zdaj molit več ni sila.
8. »Usmiljen Bog, otroka ti
ubozega ne sodi,
ne ve, kaj jezik govori,
nji greha mil ji bodi.«
9. Po vasi gori pok, pok, pok,
vse od podkva bobnelo,
se stara s konja mož visok
na klop pred hišo belo.
10. In trsk, trsk, trsk neutegoma
na okno udarja tihoma:
»Lenora, spiš al čuješ,
se smeješ al zdihuješ?«
11. »O Vilhelm moj, odkod nek te
tak pozno konj prinesew je,
sem čula, sem jokala,
bridkosti dost prestala.
12. Le v hišo, v hišo, Vilhelm moj,
zlo brije zunaj mraz nocoj,
te ljubo bom objela,
na srcu te ogrela.«
13. »Opolnoči sedlamo mi,
sem stal na pemskem svetu,
sem pozno vstal in blizu ni,
ne smem se dalj muditi.«
14. Lenora brž planila je,
na konja je zletela,
s prebelimi rokami je
preljubega objela.
15. Zdaj udri, udri, v klop, klop, klop,
naprej leteli so v kalop,
da sape ji zmanjkuje
in podkev iskre kuje.

16. »Pod blede luno glej svetlo
mrliči mi kot blisk letmo,
te strah ni ž njim drjati,
gorje ti poh njih spati!
17. Pod blede luno glej svetlo
mrliči mi kot blisk letmo,
te strah ni ž njim drjati?«
»Oh, pust jih počivati.
18. Kje je tvoj dom, kje posteljca,
oh kakšna sta oboje?«
»O daleč sta in majhena,
sto milj in milj je troje.
19. Pod blede luno glej svetlo
mrliči jezdmo jadrno,
mim križev brenketajo
od ti migljajo.
20. Končala pot, končala sva,
odgrinja se ti pojstelca,
že svatovska je zbrana
in pojstlca postlana.«
21. In prej ko trenu bi z očmi,
oh čudeža neznana,
iz konjika se plašč zdrobi,
ni ga lasu na glavi.
22. Z lasmi mu pade koža preč,
glej, smrt je z uro stala,
koso v rokah držala.
23. Razpenja vranec, spenja se,
od njega plamen šine
in pod Lenoro ubogo se
udere se in zgine.
24. In pod čelesnim vratom tja
duhovi so sklenili,
plesali krog in krog bridko,
to pesem zatulili:

25. »Potrp voljno, naj poč srce,
 prah z Bogom kregat se ne sme,
 telesa se znebila,
 bo duši sodba mila.«

M 1

Simon Jenko: Knezov zet (1860), Zbrano delo I, 1964, Ljubljana, str. 112–114.

KNEZOV ZET

Pač lep je mladi vrtnar bil,
 ki rože v vrtu je sadil
 in rad je delal, bil vesel,
 pa tako pesem si je pel:
 Najlepšo rožco bom izbral
 in svoji ljubici jo dal;
 saj bodem, če sem tudi kmet,
 enkrat še vendar knezov zet.

Pri oknu stal je gospodar
 in slišal, kaj je pel vrtnár;
 po udih tresel ga je mraz,
 od jeze bil mu bled obraz.
 Le semkaj, semkaj, moj vrtnár!
 Tak klical ga je gospodar,
 vrtnár si bil doslej ti moj,
 danes pa greš na lov z menoj.
 Le vzemi puško risano
 in z mano pojdi na goró,
 da ustreliva tam volká,
 ki trga mlada jágnjeta.

Ko sonce šlo je za goró,
 prižgalo zvezde je nebó,
 skovír na gori je zapel,
 nekdo slovó od sveta vzal.
 Po Kolpi plaval je mrlič,
 nad Kolpo je ud'lával ptič.

Odbije ura polnoči,
 po starem gradu vse že spí,
 hčí knezova le še ne spí,
 pri nji še svetla luč gori.

Na vrtu pa stoji nekdó,
 premilo prosi, presladkó:
 Le pojdi, ljubica, z menoj,
 da poročiva se nocój:
 ko počí zor, ti moja boš
 in jaz za vekomaj tvoj mož.
 Tak milo prosi, tak sladkó,
 da zmoti modro ji glavó.

Obleče krilo svileno,
 z ruménim zlatom vdélano.
 Čez krilo pa srebrni pas
 in rožo dene v kito lás,
 ki jo vrtnár je včeraj dal,
 ko je pod njenim oknom stal.

Grad beli tiho zapustí,
 za ljubim svojim pohití.
 Oh pojdi sém, ne mudí se!
 Glas znani v dalji čuti je.
 Če teče bolj, če bolj hití,
 klic vedno dalje se glasí.

Počakaj, ljubček moj, postój,
 postój, ne beži pred menoj!
 Le hiti, hiti, ljubica!
 Saj že na koncu pota sva.

In ko do Kolpe prihiti,
 na strmem bregu obstoji.
 Iz vode glas se je glasil
 tak žalosten in táko mil,
 da prime s čudno jo močjó,
 v globoko zvabi jo vodó.

Skovir skovikati začel,
 nekdó pa votlo je zapel:
 Če bil sem tudi reven kmet,
 zdaj sem pa vendar knezov zet!

M 2

Anton Aškerc: Vojakova nevesta (1890), Zbrano delo I, Ljubljana, 1964, str. 240–242.

VOJAKOVA NEVESTA

»Enajsta z lin ura brni,
sen noče na trudne oči ...
Oh, jutri že bom poročena!
Prisegel si mi, se zaklel,
čez leto dni bodeš me vzal –
in jutri bom drugemu žena!

Do zarje še čakam na té.
O pridi, o pridi po mé!
Prodana sem, rok je pretekel ...«
»Hoj, ljubica, ti še bediš?
Pri oknu odprtem sediš...
Glej, prišel sem, kakor sem rekel!

Le hitro, le hitro z menoj!
Nemiren vran iskri je moj,
pekeče, nestrpno rezgeče;
še predno zapoje kokot,
končana bo najina pot ...
ščip sveti, roj zvezd se leskeče.

Prijahal sem z daljnih poljan.
Tam včeraj bil boj je končan –
hej, kak smo jih bili, sovrage!
Od carja v dar hiško dobil,
kdor hrabro se tam je boril;
i jaz jo imam v spomin zmage ...

Le k meni na konja ... tako!
V naročaj mi sedi ... lepo!
Z rokama vratú mi ovij se!
Telo tvoje toplo – o slast! –
ugaslo mi vžiga spet strast,
nemara še kri oživi se.««

»Konjič tvoj mi dirja ko piš!
Oh, kam, oh kam z menoj letiš
čez ravni, čez hribe, čez reke?« –
»Le tiho, le tiho, deklè!

Mi jašemo samo lete
čez brezdna v skok brezi zapreke.««

»In daleč še domek je tvoj?«
»»Sred polja tam, tam za gorój!«« -
»In lepa je izbica pirna?« -
»»Prelepa je izbica ta -
prostora za naju oba;
obširna ni, ali je mirna.««

»Obraz tvoj, oh, bled je ko zid!« -
»»To dela, veš, mesečev svit,
ki celo že noč me obseva!«« -
»Poljub tvoj je mrzel ko led!«
»»Hladi me viharni moj let ...
Pa ti me ogrevaj, ti deva!««

»Zakaj me ne gledaš? Mižiš!
Kaj videti me ne želiš,
neveste udane ti, zveste?« -
»»Oh, rad bi te gledal - oči
pretežek pa sen mi teži;
utrujen od dolge sem ceste.««

»In vedno naprej in naprej!
Kdaj konec že ježi bo tej
čez hribe, čez reke, potoke?
Čuj jok in stok gorskih vetróv,
laj psóv in skovikanje sov!
Kje sva in kje kraj je poroke?«

»»Oj, ljubica, kaj te je strah?«« -
»Kak strah me bo v tvojih rokàh?
Ščip sveti in zvezde gorijo.« -
»»Ne boj se, nikar se ne boj!
Prisegel sem, ženin sem tvoj;
koj prideva, koj v domačijo!««

»Ti neseš na kraj me svetá!« -
»»Ne, v polju tu že sva doma;
zid glej okrog hiše tam moje!
Kar čezenj skočiva! ...vran, hop!
Tu hiša je moja, moj - grob ...
Tu moje domovje in - tvoje.««

M 3

Anton Hribar: Nočna poroka, Popevčice milemu narodu, Celje 1898, str. 101–104.

NOČNA POROKA

Gradič krasán je kraj morjá,
 V njem biva mlada Žida;
 A vedno tožnega srcá
 Ozira se sè zida,

Oko upíra noč in dan
 Ihteč, pazeč na morsko stran:
 Nečesa pričakuje,
 Čimdálje jej je huje.

Odnesel te je, Zdravko, brod,
 Odplaval v daljne kraje.
 Odnesel je s seboj od tod,
 Kar jaz imam najraje.
 Prisegel si: Čez leto dan
 Bo zakon sklenjen, up dognan,
 A jaz še čakam, čakam
 In sama plakam, plakam ...

O pač iz ptujstva slednji dan
 Za brodom brod prihaja,
 In mnogo čakajočih ran
 Ozdravlja in oslaja;
 A tu med tisoči brodov
 Ni jen, ni jeden ni njegov,
 In ni, kar njega sveta
 Prisega ji obeta.

Ubogi Židi nek večér
 Srce bolest če streti;
 Že méni, da jej ni nikjer
 Na svetu več živeti:
 Prošlo je ravno leto dan,
 Kar čaka nanj zamán, zamán.
 Nocoj pa čudna zagrabi
 Jo moč in v čolnič zvabi ...

Drsi čolnič, srcé leti
 Naprej od tožne Žide:

Gotovo, če nocoj ga ni,
 Nikdar mi več ne pride.
 In luna bleda sije jej,
 Valovje v čolnič bije jej,
 In zvezdic svetla čeda
 Na tožno Žido gleda.

O joj! širóko si morjé:
 Čim dalje sem od brega,
 Nezmerneje imaš vodé,
 Pot daljša predme lega.
 Že ura gre na pol noči,
 A njega, njega le še ni?
 Pač, tam se nekaj sveti,
 Zdaj mora brod dospeti.

Naprej čolnič, naprej z menoj,
 Brod znan se mi dozdeva,
 Morda te vidi še nocój,
 Moj Zdravko, tvoja deva!
 Je že! Je že – poznam, poznam –!
 Oj zopet, dragi, te imam –
 Poznam te že jo glasi –
 Le jadraj, brod, počasi! ...

Kaj delaš dete samo tú
 Veslaje v čolnu malem?
 Sém stopi v brod in brž domú,
 Da v gradu tvojem zalem
 Pozdravim te, te poročim
 In spet po morju odhitim:
 Prisegel bil sem sveto,
 Prišel sem ti čez leto.

Naprej gre brod kot sokol ptič
 Po ravni morski cesti;
 Ko pridrsijo pred gradič,
 Pa ženin dé nevesti:
 Muditi se mi dolgo ni,
 Naj brž duhovnik prihití,
 Da zakon najin sklene,
 Da roko v roko dene.

Hitijo sluge dol in gor,
 Pripravlja se poroka,
 Vesel z nevesto ves je dvor,
 Veselja Žida joka.
 Prišel je tudi svečenik.
 A zdaj pa koj pred žrtvenik!
 Drug drugemu velita:
 Da! in se poročita.

Češ iti, Žida, zdaj z menoj?
 Moj grad ti ni prostoren,
 Ni lep tako, ni bel kot tvoj,
 A jaz ti bom pokoren.
 Pokorna bodi tudi ti,
 Odpravi brž se, se mudi! -
 Tam na morja sredini
 Sva brod in jaz v globini ...

Potrese grad se, zagromi,
 In ženin z Žido zgine,
 Pod gradom mórje zašumi,
 In črni brod odrine. -
 Udari ura na polnóč,
 Morje zaziblje vihre moč. -
 Nikdo več ne ugleda
 Za črnim brodom sleda ...

M 4

Gregor Strniša: Lenorina pesem, Odisej, Ljubljana 1963, str. 24.

LENORINA PESEM

Zmeraj ga slišim. On prihaja.
 Odet v železje in temo.
 Stvari odvržejo zrcala,
 obleko, dušo odvržejo.

Zato zmeraj v stvareh vidim mrtve
 obraze, brez ust, brez oči.
 On jezdi konja iz zemlje črne,
 nad njim orožja zven leti.

Pod njim – kakor senca oblaka –
topot kopit in lajež psa.
Zmeraj ga slišim. On prihaja.
Ne vidi me. Ne vidim ga.

Z visoke strme gore smrti,
kot veter, ki prinaša sneg,
leti, leti mi skozi prsi,
kot veter skozi veje smrek.

M 5 a, b

Svetlana Makarovič: Lenora, Srčevce, Ljubljana 1972 (v nizu je tudi Radijska igra Mrtvec pride po ljubico (1987)).

LENORA

Ko luna vzide za goro,
grobovi se odpro,
prišel bo k meni ljubi moj,
da bo še bolj hudo.

Z levico bom odpirala,
ko udari polnoči,
z desnico bom objemala
lobanjo brez oči.

Prinesel mi je rožice,
oj rožice lepe,
na svojem grobu utrgane –
kako sladko diše.

Moj ljubi pride vsako noč,
poljubov si želi –
njegov poljub postara me
za dolgo leto dni.

M 6

Gregor Strniša: Želod, (Želod 1972), Vesolje, Ljubljana 1983, str. 38–42.

ŽELOD

I

Iz morja vstaja Luna
in Sonce vstane iz gore.
Pod morjem plava Luna
po morskem dnu globokem.

Skoz hoste morske trave
plava ognjena Luna.
Za njo pošasti mračne,
pred njo gre ribja truma.

Odpre se zjutraj gora
in Sonce plane k nebu.
Velik mrtvak iz groba
prijezdi ven v oklepu.

II

Pod nebom leži kamen.
Iz kamna grbec hodi
in se spreminja v plamen,
ki zlato krono nosi.

Po nebu Sonce plava,
ognjena kroglja sije
in spet jo vzame skala.
Pod skalo so stopnice.

Grbec po njih odhaja
in rov gre zmeraj globlje.
Odpre visoka vrata
in stopi v modro morje.

III

Živela sta dva kralja
– stara legenda pravi –
podobna kakor brata,
po licu in postavi.

Eden vnuk davnih kraljev,
drugi umetna lutka.
- Kateri je imel mater,
ju je vprašala Luna.

Kralja sta se smehljala
in Luna nad ženami
nikoli ni spoznala,
kateri bil je pravi.

IV

Ko je polnoč in senca
na poti najbolj kratka,
ko meč ravna mladenka
stopi iz debla hrasta.

Spreminja se v studenec,
ki Luna v njem odseva,
in voda nosi venec
in spet nazaj odteka.

Pod hrastom so stopnice,
rov vodi zmeraj globlje.
Mladenka odpre line
in seže v modro morje.

V

Mrtvak jezdi po svetu
čez reke in goščave,
jezdi po prvem snegu
naprej v zeleni marec.

Plava skoz mlade hraste
ko ščip rdeča kobila,
potem nekoč obstane,
pred njima je gomila.

Ko zraste njena senca,
pa skoz vizir čelade
iz praznega oklepa
na zemljo želod pade.

M 7

Franci Zagoričnik: Plasti, Sveder, Ljubljana 1983, str. 26–27.

12. PLAST

To prazno okrogolino to ropotarnico
 nabasano z vsemi mogočimi in nemogočimi
 odmevi zakaj odzvanja zvonovom
 kar naprej še odmeva
 zakaj če je še tu
 to žago podajam iz dlani v dlan
 mudi se mi
 ker čas hiti
 Lenora ali nekaj takega

odnos:

te stene so zato da se vanje ujame
 panika da se vanje ujame
 ulov velik in bogat nonstop
 prevetrena bleščeča samopostrežna grobnica
 poklapana vojska razbita raztepena
 resnična
 se usiplje preko polja
 obira njivice išče bližnjice proti domu
 upognjene glave čakajo sekire nepredvidene
 segel sem po očala
 Lenora mudi se
 stojim za zaveso v svoj negib
 nosti hitim skozi okno za svojim pogledom
 klecam med bilke plazim se
 med nogami deklet med stenami Alp
 kletev sem obesil na vrata
 za dobrodošlico psom
 bilo mi je slabo in sem povrnil
 kar sem zastrupil z lepimi besedami
 tega sveta svet je ostal
 usmrajene besede pa slastno ližejo psi
 pusti jih Lenora
 naj pocrkajo

ČAS

M 8

Milan Vincetič: Lenora, Finska, Ljubljana 1988, str. 47-53.

LENORA

Pri tebi je tako tesno
z grudvico postlano
kaj naj dam ti pod glavo
s sekirico razklano

Pri tebi je tako hladno
da ne da mi spati
zakaj si se obrnil proč
ne morem več vzdržati

LENORA

Prinesel sem ti prstan zlat
s kamni nakrancljani
poglej kako se ti poda
devetkrat je kovani

Prinesel sem ti zlat glavnik
in špegelce koščeno
da te popraska do krvi
skoz kitico pleteno

LENORA

Če se detece zbudi
detece v trebuhu
se nama mrtvo porodi
joj zibala bi trugo

Na trugo vrezal boš srce
s sabljico junaško
in jo zibal sedem let
da bo zajokalo

LENORA

Sem brusil sabljico zvečer
jo gladil po životu
so glave padale z ramen
tam na širnem polju

Je sivec zobal zlati zob
je moral z rose piti
bila sva lažja kot perot
še bolj se k meni stisni

LENORA

Tebi nič ne teče kri
pa je odprta žila
tebe nič več ne boli
kaj sem ti storila

Tebi več do mene ni
kot si davi v kamrici
kako le gledaš me v oči
z roko na bridki sabljici

LENORA

Prvič šla bo le po pol
drugič prek ročaja
ljubica nič se ne boj
ne bo se vidla rana

Meni je preveč hudo
da tretjič bi presekala
ljubica ti je slabo
kak si rožno blede

LENORA

Pri tebi sem že sedmo noč
sedemkrat devica
saj si vendar sama kost
lahko bi te zdrobila

Pri tebi je tako lepo
da bi kar ostala
daj mi roko pod glavo
da bova dolgo spala

2. Šibki medbesedilni niz

GALJOT

GALJOT: ljudska, Š 250 (iz Škofje Loke), zapisal Jožef Jurčič, Glasnik: Maribor 1869. (glej še SŽ: 50–52 in Merhar, Slovenske ljudske pesmi 1961: 37).

Galjot je vozil galejico,
 Vseskozi je prosil Bogá,
 De b' še enkrat na suhem stal,
 De b' še enkrat prišel na dom.
 Obljubil je darove tri:
 Za prvi dar je mašni plašč
 Na goro k svetemu Lorencu;
 Za drugi dar je keleh zlat
 Na Huje k svetemu Jožefu;
 In tretji dar glasan je zvon
 K devic' Marij' na jezero.
 »Le vlec', le vlec', veter hladán,
 Veter hladan, veter močán!«
 Tako je prosil vbog galjot.
 Potegnil veter hladán, hudo močán,
 Zanesel je galejico
 Na kraj morja širocega.

Pri kraj' morjá širocega
 Stoji mladenič lep in mlad.
 Tako je rekel vbog galjót:
 »Mladenič mlad, al' me poznaš,
 Al veš, od kod sem jest doma?
 Al veš, mladenič lep in mlad,
 Kako na mojem domu gré?
 »»Na tvojem domu dobro gré,
 Tvoj sin bo novo mašo pel,
 Hči tvoja pa se zdaj moži:
 In tvoja žena pa ima
 Že dolgo družega moža.««

Galjot poseže v torbico,
 Prinese ven rumeni zlat:
 »Oj nesi mojemu sinu,
 Ki bo novo mašo pel.«
 Galjot poseže v torbico,

Prinese venkaj prstan zlat:

»Oj nesi moji hčeri to,
Ki se ravno zdaj moži.
Moji ženi pa poroči:
Živ ni več vbog galjót! –
Le vlec', le vlec', veter hladán,
Veter hladán, veter močán!«

Potegnil veter je hladán,
Veter hladán, veter močán,
Odnesele je galejico
Spet' sred' morja širocega.
Tako je rekel ubog galjót:
»Veselite se, ve ribice,
Ker boste pile mojo kri;
Veselite se, ve ribice,
Ker boste glodale moje kosti.«

M 1

Gregor Strniša: GALJOT, Zvezde, Ljubljana 1965, str. 54–61.

GALJOT

»Al veš, mladenič lep in mlad,
kako na mojem domu gre?«

»Na tvojem domu dobro gre,
tvoj sin bo novo mašo pel,
hči tvoja pa se zdaj moži;
in tvoja žena pa ima
že dolgo družega moža.«

I

Pomladni bog je skrit pod zemljo
in zemlja s temnimi očmi
strmi v tenkó kovano strelo,
ki jo bog v pesteh drži.

Njegov obraz je lep kot praprot,
iz sto in sto zelenih čipk.
Na prsih ima levjo masko
in prst zatiska mu oči.

Bog spi globoko v težki prsti.
 Zunaj aprilski dež rosi.
 Je bog zelenja in bog mrtvih.
 Nobeden ga še videl ni.

II

Slani pekel, morska ravan,
 pod žgočim soncem se smehlja.
 Galjot z zaprtimi očmi,
 z mrtvaško temnimi dlanmi.

In veslo težko tisoč let
 in dolgo kot noči devet.
 Nad ladjo leta lastovka,
 v deželo je prišla pomlad.

In pred zaprtimi očmi
 mutast in slep privid stoji,
 se sklanja in objema ga
 z odsekanima rokama.

III

Orjaška krogla iz prsti
 in skal in ogenj v njej žari
 in čiste vode, čisti sneg
 kakor srebro se ji blešče.

V daljnih gozdovih zelen mrak,
 zelena pot, rjava divjad.
 V pustinjah morja zlatih bilk,
 vetrovi s kačjimi očmi.

Samotna zima in pomlad,
 zelena od davnega snega –
 Kot po čistih solzah devic
 mehko drsi pod zvezdami.

IV

Popotnik mlad je šel na pot.
 ujeli so ga, je galjot.
 mesto s stolpiči zlatimi
 v prozornem mraku tiho rdi.

V pristanišču črn brod,
na njem v verigah spi galjot.
Njegovo spanje je brez sanj
in hladno kakor predpomlad.

Pod temno kupolo neba
pomladni veter šepeta.
Galjot iz spanja se zbudi,
ladja kot sen se mu zazdi.

V
Sonce zahaja. V zadnjih žarkih
se lesketa črn oblak.
podoben je visoki ladji,
ki pluje na drugo stran sveta.

Pod nebom letajo mlade ptice,
ribe po vodi plavajo.
V hostah zamira glas sekire,
s polja sejalec gre domov.

Mrtvaško temen dim se vije
iznad streh. Sonce je zašlo.
Oblak je zginil, z neba sije
orion v pomladno noč.

M 2

Veno Taufer: LADJA, Podatki, Maribor 1972, str. 29.

LADJA

stvor debelooki
libanonska cedrovina
železni potemkin
santa marija

prostor v več ladij
zibajoč se kot ladja
kobilica čez križna jadra
valjajoč se na valih

zvezde vseh morij
 razsuti tovari
 ukrivljen horizont
 slepi galjot

M 3

Janez Menart: GALEJA 1546, Srednjeveške pridige in balade, Ljubljana 1990, str. 90–91.

GALEJA

1546

»Ozri se, Jošt, na krmo! Glej, kakšen črn oblak!«
 'Prav praviš, Vid.' – »In vohaš ta piš, ta vlažni zrak?«
 Po Jádranu galeja, si s kljunom reže pot,
 za veslom ob galjótú napenja se galjot.
 »Pa ta cesarski prasec, ta laški priganjač,
 kakó nemirno v rôkah preklada korobač!
 In čutiš, da nam barko zanaša v eno stran?« –
 'Kako ne bi?!' – »Znabiti bo danes najin dan?« –
 'Morda, tako vse kaže ...' – »Je kavelj spodaj?« – 'Je.
 Vse. Kavelj, klin in kamen ... Samo da se začne!'
 »Ne prej, kot bo galejo metalo sem in tja,
 da bo vsevprek škripálo, da mórje podivja! ...
 Bo ketna šla narazen?« – 'Čim klin zabijem v glid.'
 »Potegnem jo iz rinke. Potem pa čakaš, Vid.
 Veslava na vse kriplje, zamah in nov zamah –
 ko spet sem dol zatava, naj misli: smrtni strah.
 Ko pa obrne hrbet, kot blisk, prej kot zazna,
 ti planeš nanj in s kamnom pobiješ ga na tla,
 medtem jaz zgrabim kavelj, mu v vrat ga zasadam,
 raztrgam mu goltanec, oči izkopljem z njim –
 čavs, čavs v oko in v drugo – resk, scufam mu obraz,
 razpam mu še jajca, ker pes je scal po nas,
 potem zdivjava v zmedi in skočiva čez krov –
 prej zgrabiva še dilo – v razpenjenost valov ...«
 Po Jádranu galeja si s kljunom reže pot,
 za veslom ob galjotú napenja se galjot.
 »Bog svojih ne zavrže, ve, kdo je v mislih čist,
 kdo papežnik je gnusen in kdo anabaptíst.
 Bog ve, kdo je za bratstvo, enakost, božjo čast,
 kdo cerkev, tron sovraži in vsakršno oblast!
 Naj morje naju krsti!« – 'Morda pa le še kdaj

uzrem jaz svoje Celje in ti svoj rodni kraj?
 Otoki niso daleč. Če barka gre na dno,
 kralj Ferdinand še naju odpiše skupaj z njo.’
 »A tudi če v valovih konča se nama pot –
 ni lažje to, kot biti še trinajst let galjot!«
 Glasnejše so komande, hitrejši je tolkač,
 vse večkrat po galjotih zašvistne korobač.
 Vse višji so valovi, nebo vse bolj črni,
 po jamborih galeje Elijev ogenj tli.

M 4 a, b

Marjan Pungartnik: O GALJOTU IN DESETNICI, Žalostinka za galjotom, Maribor 1973,
 str. 47–55.

O GALJOTU IN DESETNICI

I

po temeljitem premisleku se človek skozi nikotinski oblak
 ki je neizbežni spremljevalec tega početja
 napoti zmeraj znova in odseve svojih jeder
 lovi in se mu zdi da piše liriko

II

ni moja naloga bila niti ognja nisem zanetil
 ni se razlezla noč niti se nisem napel v luči obiskovalcev
 niti me ni zibaje na vodi prebudilo
 en vozle časa ki se je zasejal zdaj kali
 vsa ta pokrajina barvastih in glasovnih odtenkov
 nekje čujem kapljanje sinjih teles v globino

galjot:

saj je bila dolga ta pot po morju s slanico
 sem se vsako jutro prebujal

na jeziku trpek glas poležuje zlepljen iz
 žerjavskega škripanja tu sem vrgel v vodo
 s kamni obtežene vrvi spodaj sije čudovita dežela
 z belimi muhami na drevesnih krogih ko zakrijem
 ves svod in tako izzovem temo svetijo
 kot fosforna zrnca pa se z lažnimi nožicami
 zapletajo zdaj kres gori zdaj je to snežna hiša

galjot:

v ladijskem dnu je umirala večna ura s potrkanjem
bolj sem bredel kot letel na koncu sem na grlu začutil
ostrino belega brega kjer so stale sinje lupine
starih in zapuščenih prebivališč pa otroci so lebdeli
ko kresnice na jadrih na veslih na vrveh
in smo tonili

ne vem od kod naj bi prišla ta zelena oljčna jata
od vseh strani mandarini boljčijo s sten
en sam mak se v tisočerih ognjih naenkrat prižiga

III

nekak grk sinjebreadec nekak sprejem ločnica čistega in nečistega
pelodni napad jokala sem kot pes in grizla robove roditi
zakrnelega otroka rekla sem si njegova prekleta gnila jajca nekak grk

vrnem se v pradavnost ženska čista kakor list mislim dež nekaj drobnih
razpršenih kapelj potem mavričasti svet ognja potem žvižganje
premražene kosovke zapotegnjeni obraz pevke blues o neopranih avtih

nekak grk so mi rekli ko so me predstavili sredi svetlobe vitražnih
oken kratkovidni in vlažni mogoče boljčeeči pogled ki izdaja pasjo
naravo potem so vpili glede zgodovinskega spora moral sem mižati

pod vekami zapotegnjena v nedogled tista zatohla zaklonišča otroško
kričanje nekake lepote samo neke nepomembne obrobne smrti
slediti smo nameravali tej prekleti pesmi ki so jo peli vojaki zunaj

to je bilo v neki mrtvi predmestni gostilni prisotni en oficir vojne
mornarice dve dekleti iz tobačne tovarne pomislil sem že da se vrača
galjot s soljo v laseh pa nič pomislil sem že tudi na desetnico

IV

v prijetni lisičini v belem uradu kjer sivo uradnikovo oko
prežvekuje nihče ne vzame uboge desetnice v zakup ognja žareč

jezik pred njenim domom nihče prav nihče ne govori v polsnu
v hiši ljudje razpadajo v brezdeltu toda nihče je ne vzame

bog se je usmili na cesti karta s pijanci reže si kruh z levico
plašno požira nastavljene vabe toda nihče se je ne usmili

bolj ko je vroče poletje in bolj ko otroci vreščéče zahtevajo
njena rumena beločnica oznanja zlatenico toda nihče je ne vzame

bolj ko je bleda in prašna in jo oficirji kraljevske garde popravljajo
kar pod ozkimi mestnimi napušči toda nihče je ne vzame

res veliko obdobje nekrivične ureditve toda na vrtu leže prazne
košarice za jagode desetnica sedi in je toda nihče je ne vzame

res dodelana pročelja res higienska stranišča kjer si odpočiva
ko se ji zbirajo deževnice v krilu toda nihče je ne vzame v zakup

na kraju samem ujamejo zlikovca fotorobot zaradi napake neuporaben
na reki posedajo kupi iker toda bister je noben ne vzame

pojte za njo ki je umrla v vdolbini pod mostom njeno okrvavljeno
krilo vzemite za zastavo plodnosti naučite se njenega jezika

žvečite tobak kot ona spite s kraljevimi oficirji kakor ona
jejte ukradena jabolka ki še niso povsem zrela uboga desetnica

V

galjot v mreži razpadajočih valov ladja kakor večno zaustavljen
strah gloda lobanjo oceana z vsemi psi tega sveta pobraten svet

na vzhodu jutro v ustih zaprt soj v ograjenem prostoru tisoči
juter naenkrat razplojeni in korenine neprestanega bega zraščene

v sebi in z morjem ki potuje z njimi kakor vonj tisočkrat poročene
ženske zunaj skovir zunaj okameneli mrtvaški skobljanci v blazinah

zunaj megla pobegle oblike od svoje snovnosti kazen s smrtjo prazna
kamorkoli pogleda samo meja središče meja nesmiselna kretnja torej

VI

v goli skladiščni svetlobi ples skrbni jezik ognja v rojstvu in naprej
po ozki brvi na bele čolničke utopljenih golih teles kar naprej v sivo

na ravni sporednici brega jasnovidno oko globoka rast vse najsvetlejšé
hiše vase obrnjene vse sestradane vzpetine rok vsako prosojno lipovo oko

brati orumenelo gladino travnika oprati brezkončne črede otrok pobratiti
bele siničje vriske razkropiti tok tisočih ovac na smrčku zemlje piti

naléti nizkega obzorja šum osipanja kaljenja semen zapiranja starih
kmetij pojenjajoči udarci dela odtavanje odpiranje počitek in osamitev

utripanje ognjenih očesc v konjskem zrklu blizu prižgejo luč kot pade
kamen brizgajo na hitri poenjenimi prebliski konji kakor voda

VII

galjot je bil lačen ko se je sonce spustilo v morje
prebral je sporočilo na vodi na vetru so plesale srebrne
mušice da bi ga premotile da bi se napotil da bi zaspal

tu sem prekinil govornika agitator s škrlatnimi zobmi
sem mu rekel agitator tajnih organizacij škripač čudak
hromec vse to sem mu rekel ker sem za besedami videl izdajo

škripač sem mu rekel šrajač prenažrti skovir
pisarniška poezija ki se ti cedi po gladki bradi žetoni
jetnike na ličnicah časopisni trik stradanja zlateničar podli

en žebelj zgodovine ga je zadel skozi nebo in tilnik in ni
umrl na njem prebij ga med scilo in karibdo! je ječal
z ljubeznijo do grške mitologije to zobalo s strupniki

za besedami sem videl izdajo strahotni vrisk žvečilnika
ki ga je vlekel vase živ hudič se ga ni usmilil ob takim koncu

opusti izpljuni

M 4 b

Marjan Pungartnik: ŽALOSTINKA ZA GALJOTOM, Žalostinka za galjotom, Maribor
1973, str. 57–59.

ŽALOSTINKA ZA GALJOTOM

tukaj je na glas postani zrak gnetel v pjučnih mehurčkih
tukaj gospa amalija je na glas vpil v porjavelo neurno vodo
nekega dne ko so ga izsledili kako je odrival snežni pršec pred sabo

ko je zjutraj vstal se je pretegnil v blede električno luč
kar naprej je lovil sledi za pobeglim škripačem tam na vogalu
doli je bilo njegovo mesto kjer ste ga nekoč našli gospa

čisto zelenega in slabega misli so mu delale kot povratne zveze
nekje znotraj je začutil gomolj in slabo mu je bilo

M 5 a, b

Veno Taufer: GALJOT Pesmarica rabljenih besed, Ljubljana 1975, str. 23–24.

GALJOT

po vsakem prstu posebej bos se tihotapim
ne vem so vrata vendar prepih je

kamni premaknjeni voda temna mogoče kalna
zadah po prikaznih ki so bile tu še ta hip
pajčevina niha in skriva

nazaj na ladjo nazaj dokler je še čas
neodkupljive grožnje so opljuskale obraz
nožnica je stisnila v precep meč

stopil si na stekleno dno otoka
če zakolješ goloba ali otroka
zakoplješ veslo ne pozabiš več

veslo skoz sivo meglo jadro skoz siv veter
luč pod vodo telesa v lesu v koži pesek

GALJOT

le vlecite te žile vesla še
vlecite se še globoko v meso morja
še globoko skozi val še
v brezno še do dna znoja

M 6

Milan Vincetič: GALIJOT, Finska, Ljubljana 1988, str. 17–23.

GALIJOT

Še sedem let bom prikovan
devet pa v železju
ponoči ne odplavaj vstran
podnevi sem z nevesto

Še sedem let bom okostnjak
 devet pa le lobanja
 od znotraj mi načni obraz
 da se lažje sanja

GALIJOT

Spolnila ti bom tri želje
 in peto obljubila
 krašene že imaš roke
 kaj ti bode svila

Spolnila ti bom sto želja
 če me le uslišiš
 nisi še dovolj težak
 da se mi zasmiliš

GALIJOT

Z vratu mi snemi lanček zlat
 s podobo Nazarenca
 da ti popevam zadnjikrat
 od svetega deteta

V globine nesi lanček zlat
 s podobo Nazarenca
 da bolje me obrne val
 ali tvoja senca

GALIJOT

Tamle doli je tema
 in požrešne ribe
 ne bi rada sama šla
 gor se več ne pride

Tamle doli je tema
 da bi ti spolnila
 gor pa ne bi rada šla
 da bi naju vidla

GALIJOT

Tvoja usta mi telo
do neba razpirajo
tvoja usta mi nebo
čez morje zastirajo

Tvoja usta mi meso
do kosti obirajo
tvoja usta me lepo
do srca poljubljajo

GALIJOT

S tvojim srcem se sladkam
pa ne gre požreti
saj ji takega ne dam
ne mi ga še vzeti

Ga drugim ribam ne pustim
niti tvoji ljubi
tu in tam so že srti
joj težke so plavuti

GALIJOT

Na ketnico se uloviš
globoko potopljeno
in z rinčico se zadaviš
v žnoble zasajeno

V vodo več te ne spustim
greš z mano na galejo
da plujeva kot živ mrlič
v oblubljeno deželo

BIBLIOGRAFIJA

VIRI

(empirične odnosnice)

Rokopisne zbirke, arhivalije, tiskane zbirke ljudskih pesmi ter izbrane pesniške zbirke pesnikov do sodobnosti:

- GNI O: Arhiv Odbora za nabiranje slovenskih narodnih pesmi z napevi (OSNP) – zapisi, nastali 1904–1914, pod vodstvom tega odbora. Hrani ga GNI: Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU, Ljubljana.
- GNI R: Arhiv rokopisnih pesmaric in drugih rokopisnih zapisov, ki ga hrani GNI.
- GNI M: Arhiv zvočnih posnetkov Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU.
- SNP (Š): *Slovenske narodne pesmi I–V*. Ur. Karel Štrekelj, faksimile izdaj Slovenske matice iz let: 1895–1923. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980.
- SŽ: *Stare žalostne*. Ur. Joža Glonar, Ljubljana: Akademsko založba, 1939.
- SLP: *Slovenske ljudske pesmi I–IV*. Ur. Zmaga Kumer, Boris Merhar, Milko Matičetov, Valens Vodušek I in II; Marko Terseglav, Igor Cvetko, Julijan Strajnar, Marjetka Golež III; Marjetka Golež, Zmaga Kumer, Robert Vrčon, Marko Terseglav IV. Ljubljana: Slovenska matica, 1970–1998.
- Child: *The English and Scottish Popular Ballads*. Ur. Frances James Child. Vol. I–IV. 1882–1898. New York: Dover Publications, 1965.
- DVM: *Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien*. Bd. I–VIII. Ur. John Meier. Freiburg i. Br.: W. De Gruyter, 1935–1988.
- DVM: *Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien*. Bd. 10. Ur. Otto Holzappel, Wiegand Stief. Bern: Peter Lang, 1996.
- Bajke in pripovedke slovenskega ljudstva (z mitološkim uvodom)*. Ur. Jakob Kelemina. Celje: Družba sv. Mohorja, 1930.
- Desetnica – Slovenske ljudske pesmi*. Ur. Boris Merhar. Ljubljana: Mladinska knjiga 1994.
- Glasbena folklor Prlekije. Pesmi*. Ur. Josip Dravec. Ljubljana: SAZU (II. razred in ISN), 1981.
- Klare, Klare Seide. Überlieferte Kindertänze aus dem deutschen Sprachraum*. Ur. Felix Hoerburger, Helmut Seigler. Kassel, Basel: Bärenreiter Verlag, 1962.
- Mlada Breda: izbor ljudskih pesmi*. Ur. Boris Merhar. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1978.
- Oj, ta vojaški boben: slovenske ljudske pesmi o vojaščini in vojskovanju*. Ur. Zmaga Kumer. Celovec: Drava, 1992.
- Pesmi in šege moje dežele*. Ur. Dušica Kunaver, Zmaga Kumer, Helena Ložar - Podlogar, Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1987.
- Slovenske ljudske pesmi*. Ur. Boris Merhar. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1961.
- Slovenske ljudske pesmi Koroške I–V*. Ur. Zmaga Kumer. Ljubljana, Trst, Celovec: Tržaški tisk in Drava I–III: 1986–1992 in IV–V: Ljubljana: Kres, 1996–1998.
- Slovenske narodne pesmi I–V*. Ur. Marko Bajuk. Ljubljana: Glasbena matica, L. Schwentner, Katoliška bukvarna, Jugoslovanska knjigarna, 1904–1927.
- Slovenske narodne pesmi s Koroškega III*. Ur. Oskar Dev. Ljubljana: L. Schwentner, 1912.
- Tristo narodnih*. Ur. Stanislav Prek, Boris Merhar, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1970.
- Aškerc, Anton. *Zbrano delo I*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1946.
- Berkopec, Oton. *Pesmi*. Zagreb: Naša gruda, 1928.
- Cankar, Ivan. *Zbrano delo I, XXI, XXII*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1967, 1975.

- Detela, Fran. *Pegam in Lambergar*. Ljubljana: Matica Slovenska; Matica Hrvatska, 1910.
- *Zbrano delo. Knjiga 2*. Celje: Mohorjeva družba, 1963.
- *Pegam in Lambergar*. Ljubljana: DZS, 2001.
- Gradnik, Alojz. *De profundis*. Ljubljana: »Jug«: 1926.
- *Zbrano delo I*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1984.
- *Zbrano delo II*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1986.
- Gregorčič, Simon. *Zbrano delo I*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1947.
- Gruden, Igo. *Primorske pesmi*. Ljubljana: Zvezna tiskarna, 1920.
- Hribar, Anton. *Popevčice milemu narodu I*. Celje: s.n., 1898.
- Jenko Simon. *Obrazi*. Ljubljana. Državna založba Slovenije, 1962.
- *Zbrano delo I, II*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1964, 1965.
- Kette, Dragotin. *Poezije*. Maribor: Obzorja, 1971.
- *Zbrano delo II*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1976.
- Kocbek, Edvard. *Groza*. Ljubljana: Slovenska matica, 1963.
- *Zbrano delo I*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1991.
- *Zbrano delo II*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1993.
- Kosovel, Srečko. *Zbrano delo I*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1946.
- Levstik, Fran. *Zbrano delo II, IV*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1952, 1956.
- Murn - Aleksandrov, Josip. *Pesmi*. Ljubljana: Mladinska knjiga 1979.
- *Zbrano delo I*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1954.
- Prešeren, France. *Izbrano delo*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1974.
- Slomšek, Anton Martin. *Pesmi*. Prva knjiga. Celovec: Družba svetega Mohorja, 1876.
- Valjavec - Kračmanov, Matija. *Poezije*. Ljubljana: Slovenska matica, 1900.
- Vodnik, Valentin. *Izbrano delo*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1976.
- *Zbrano delo*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1988.
- Župančič, Oton. *Zbrano delo I*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1956.
- Uporabljene pesniške zbirke sodobnih pesnikov in nekaj proznih ter dramskih del:
- Antologija Tribuninega pesništva 1965-1970*. Ljubljana: Tribuna - Forum, 1975.
- Dolenc, Veno et al. *Pesniški almanah mladih*. Ljubljana: Mladinska knjiga, Maribor: Obzorja, 1982.
- Donev, Tamara. *Zadovoljena Lenora se zadovoljuje*. Literatura I/3 (1989): 51-53.
- Fritz, Ervin. *Devet zgodb in deseta desetnica*. Maribor: Obzorja, 1996.
- *Srčevje svetega Andreja: radijska igra. Sodobnost XXXVII/1-2* (1999): 91-114.
- Geister - Plamen, Iztok. *Pegam in Lambergar*. [S.l.]: samozaložba, 1968.
- *Pesmi*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1972.
- Haderlap, Maja. *Žalik pesmi*. Trst: Založništvo tržaškega tiska, Celovec: Drava, 1983.
- Jensterle, Damjan. *Tepežni dan*. Koper: Lipa, 1987.
- Jenstrle - Doležal, Alenka. *Pesmi: Desetnica. Nova revija XIII/143* (marec 1994): 31.
- Jesih, Milan. *Legende*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1974.
- *Kobalt*. Ljubljana: DZS, 1976.
- *Volfram*. Ljubljana: DZS, 1980.
- *Jambi*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2000.
- Košuta, Miroslav. *Tržaške pesmi*. Trst: Založništvo tržaškega tiska, Koper: Lipa, 1974.
- *Pričevanje*. Koper: Lipa, 1976.
- Kravos, Marko. *Pesem*. Maribor: Obzorja, 1969.
- *Trikotno jadro*. Koper, Trst: Lipa, Založništvo tržaškega tiska, 1972.
- *Zaostala desetnica. Sodobnost XXXIX/2* (1991): 130-131.
- *Kačja slina. Sodobnost XXXIX/2* (1991): 130-134.
- *Obzorje in sled*. Ljubljana: DZS, 1992.
- *Krompir na srcu: pesmi z zlatim rogom*. Maribor: Obzorja, 1996.
- Makarovič, Svetlana. *Volčje jagode*. Maribor: Založba Obzorja: 1972.
- *Srčevce: pesmi*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1973.
- *Pelin žena*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1974.
- *Vojskin čas*. Trst: Založništvo tržaškega tiska, Koper: Lipa, 1974.
- *Izštevanja*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1977.

- *Pesmi*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1979.
- *Pesmi o Sloveniji: za tuje in domače goste*. Ljubljana: Lutkovno gledališče, 1984.
- *Mrtvec pride po ljubico*. Ljubljana: Radiotelevizija, 1987.
- *Tisti čas*. Ljubljana: Mladika, 1993.
- *Bo žrl, bo žrt: izbrane pesmi*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1998.
- *Pelinov med / Pelin žena* [Zvočni posnetek]. Ljubljana: Vinilmanija, 1999.
- *Samost*. Ljubljana: samozaložba, 2002.
- Möderndorfer, Vinko. Lepa Vida. *Razgledi* 13 (23. junij 1995): 28-29.
- Novak, Boris A. *Oblike sveta: pesmarica pesniških oblik*. Ljubljana: Mladika 1991.
- Oswald, Jani. *Pes Marica*. Celovec: Wieser, 1994.
- Pungartnik, Marjan. *Žalostinka za galjotom*. Maribor: Obzorja, 1973.
- Remic, Štefan. *Nate pade patina*. Ljubljana: Književna mladina Slovenije, 1985.
- Rijavec, Srečko. *Odgovornost za praznike*. Ljubljana: DZS, 1985.
- Rudolf, Franček. *Pegam in Lambergar*. Maribor: Obzorja, 1976.
- Seliškar, Boštjan. *Slepa okna*. Ljubljana: Književna mladina Slovenije, 1986.
- Snoj, Jože. *Balade za glas in ragljo*. Maribor: Obzorja, 1973.
- *Piknik pikapolonic*. Maribor: Obzorja, 1976.
- *Lila akvareli*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1977.
- *Žalostinke za očetom in očetnjavo*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1983.
- *Fuga v križu*. Maribor: Obzorja, 1986.
- *Čudenja in zrenja*. Ljubljana: DZS, 1990.
- *Duhovne pesmi*. Ljubljana: DZS, 1993.
- *Pod nebje*. Ljubljana: Nova revija, 2002.
- Strniša, Gregor. *Mozaiki*. Koper: Lipa, 1959.
- *Odisej*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1963.
- *Zvezde*. Ljubljana: DZS, 1965.
- *Samorog*. Maribor: Obzorja, 1967.
- *Ljudožerci: Mrtvaški ples*. Maribor: Obzorja, 1972.
- *Želod*. Ljubljana: DZS, 1972.
- *Mirabilia*. Trst: Založništvo tržaškega tiska, Koper: Lipa, 1973.
- *Oko*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1974.
- *Severnica*. Maribor: Obzorja, 1974.
- *Škarje*. Maribor: Obzorja, 1975.
- *Jajce*. Maribor: Obzorja, 1975.
- *Pesmi*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1976.
- *Rebernik*. Ljubljana: DZS, 1976.
- *Pesmi*. Ljubljana: DZS, 1978.
- *Vesolje*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1983.
- *Svetovje*. Ljubljana: DZS, 1988.
- *Balade o svetovjih*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1989.
- *Rhombos*. Ljubljana: DZS, 1989.
- Strniša, Gustav. *Riba Feronika: Pravljice*. Ljubljana: Sidro, 1943: 3-11.
- Taufer, Veno. *Svinčene zvezde*. Ljubljana: samozaložba, 1958.
- *Jetnik prostosti*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1963.
- *Vaje in naloge*. Maribor: Obzorja, 1969.
- *Podatki*. Maribor: Obzorja, 1972.
- *Prigode*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1973.
- *Pesmarica rabljenih besed*. Ljubljana: DZS, 1975.
- *Ravnanje žeblicev in druge pesmi*. Ljubljana: DZS, 1979.
- *Sonetje*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1979.
- *Pesmi*. Ljubljana: DZS, 1980.
- *Tercine za obtočeno trobento*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1985.
- *Vodenjaki*. Ljubljana: DZS, 1986.
- *Črepinje pesmi*. Maribor: Obzorja, 1989.
- *Godec pred peklom. Slovensko mladinsko gledališče Ljubljana* 1 (1989/90): 9.
- *Odisej & sin ali Svet in dom*. Ljubljana: Slovenska knjiga, 1990.
- *Nihanje molka: izbrane pesmi*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1994.
- *Še ode*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1996.
- *Kosmi*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2000.
- Vincetič, Milan. *Zanna*. Murska Sobota: Pomurska založba, 1983.
- *Arka*. Murska Sobota: Pomurska založba, 1987.
- *Finska*. Ljubljana: Emonica, Murska Sobota: TDS SKD Guliver, 1988.
- *Faronika. Literatura* 1/4 1989: 10-11.
- *Tajmir*. Murska Sobota: Pomurska založba, 1991.
- *Jelengar. Nova revija* IX/101-102 (1990): 1115-1118.
- *Tanin*. Murska Sobota: Pomurska založba, 1997.
- Vogel, Herman. *Ko bom bog postal*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1970.

- - *Pajčevina in sveder*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1986.
- Volarič, Ivan. *Oj božime tele dolince*. Koper: Lipa, 1985.
- Zagoričnik, Franci. *Sveder*. Ljubljana 1983.
- Zagoričnik, Ifigenija. *Krogi in vprašanja*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1981.
- Zajc, Dane. *Kralj Matjaž in Alenčica*. Ljubljana: Radiotelevizija, 1979.
- - *Si videl*. Ljubljana: Partizanska knjiga, 1979.
- - *Zarotivne*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1985.
- - Mlada Breda. *Drame*. Ljubljana: Emonica, 1990: 265-314.
- - *Dol dol*. Ljubljana: Nova revija, 1998.

LITERATURA

(teoretične odnosnice)

- Abrahams, Roger. D. Folklore and Literature as Performance. *Journal of the Folklore Institute* 9 (1972): 75-94.
- Bahtin, Mihail. *Teorija romana* (prev. D. Bajt, ur. A. Skaza). Ljubljana, Cankarjeva založba, 1982.
- Bahtin, Mihail. The Problem of the Text: An Essay in Philosophical Analysis. *Studies in Soviet Literature* 14 (1978): 3-33.
- Barthes, Ronald. *Mythologies*. Paris: Seuil, 1957.
- - *Književnost, mitologija, semiologija*. Prev. I. Čolović. Beograd: Nolit, 1971.
- - De l'oeuvre ou texte. *Revue d'esthétique* 24 (1981): 225-232. (*Od umetniškega dela do teksta*. Prev. Z. Vrdlovec. Problemi - Razprave X/110 (1972): 75-79).
- - Theory of the text. V: *Untying the Text: A Post-structuralist Reader*. Ur. Robert Young. London/New York: Yale University Press, 1981: 31-47.
- - Smrt autora. V: *Suvremene književne teorije*. Ur. Miroslav Beker. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1986: 176-180. Prev. po La mort de l'auteur, *Manteia* 5, (1968): 12-17.
- - Od djela do teksta. V: *Suvremene književne teorije*. Ur. Miroslav Beker. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1986: 181-186. Prev. po De l'oeuvre au texte, *Revue d'esthétique* 24 (1971): 225-232.
- Bartmiński, Jerzy. *O języku folkloru*. Wrocław, Kraków, Warszawa, Gdansk: Zakład Narodowy Ossolińskich, 1973.
- - *Folklor-język-poetyka*. Wrocław: Zakład Narodowy Ossolińskich, 1990.
- Bauman, Richard. Conceptions of Folklore in The Development of Literary Semiotics. *Semiotica*, 39 (1982): 1-20.
- - *Story, Performance, and Event*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Beaugrande, Robert Alain, Wolfgang Ulrich Dressler. *Einführung in die Textlinguistik*. Tübingen: M. Niemeyer, 1981.
- Bausinger, Herman. Jezik v etnologiji. Prev. Ingrid Slavec Gradišnik. *Traditiones* 16 (1987): 35-49.
- Beker, Miroslav. Ur. *Suvremene književne teorije*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1986.
- - Tekst/intertekst. V: *Intertekstualnost i intermedijalnost*. Ur. Zvonko Maković, Magdalena Medarić, Dubravka Oraić, Pavao Pavličić. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, 1988: 9-20.
- Ben - Porat, Ziva. 1976: The Poetics of Literary Allusion. *PTL* 1: 195-128.
- Berisha, Anton. Transformacija struktura usmenih književnih djela u pisanima.

- Zbornik XXV. kongresa SUFJ* (1980): 451–453.
- Bernik, France. *Simon Jenko*. (Zbirka Znameniti Slovenci) Ljubljana: Partizanska knjiga 1979.
- Bernik, France. Muzikalnost v slovenski poeziji 19. stoletja. *Razprave: Dissertationes XIV*. Ljubljana: SAZU, 1991: 5–17.
- Bezek - Jakše, Mirjam. Zeleni Jurij je bil praslovanski bog: mitologija. *Dolenjski list* 50/16 (22. april 1999): 18.
- Bizjak, Helena. *Poezija Gregorja Strniše*. Diplomsko naloga. (Tipkopis.) Filozofska fakulteta: Ljubljana, 1988.
- Bernhart, František. *Malo drugačna branja*. Ljubljana: Založništvo slovenske knjige, 1990.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. London/New York: Oxford, 1973.
- Bogatyrev, Petr. Tradition and Improvisation in Folk Art. V: XII. *Congres international des sciences anthropologiques et ethnologies*. Vol. 6. Moscow: NAUK, 1969: 228–233.
- Bogatyrev, Petr. Semiotics in the Folk Theater. V: *Semiotics of Art: Prague School Contributions*. Ur. Ladislav Matejka in Irwin R. Titunik. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1976. (Izvirnik izdan 1940.)
- Borovnik, Silvija. *Pišejo ženske drugače?* Ljubljana: Mihelač, 1995.
- Bošković - Stulli, Maja. Usmena književnost u sklopu povijesti hrvatske književnosti. V: *Umjetnost riječi* XI/3 (1967): 237–260.
- Braun, Maximilian. Gorski vijenac kao primjer književne obrade narodne poezije. *Zbornik X. kongresa SUFJ* (1964): 41–54.
- Brnčić, Vera. Bürgerjeva Lenora pri Prešernu in Žukovskem. *Jezik in slovstvo* XVII/3 (1971/72): 64–72.
- Broich, Ulrich; Pfister, Manfred. Ur. *Intertekstualität, Formen, Funktionen, englische Fallstudien*. Tübingen: M. Niemeyer, 1985.
- Broich, Ulrich. Formen der Markierung von Intertekstualität. V: *Intertextualität, Formen, Funktionen, englische Fallstudien*. Ur. Ulrich Broich, Manfred Pfister. Tübingen: M. Niemeyer, 1985: 31–47.
- Zur Einzeltextreferenz. V: Broich, Pfister (1985): 48–52.
- Brown, Mary Ellen Lewis. Beyond Content in the Analysis of Folklore in Literature: Achebe's Arrow of God. *Research in African Literature* 7 (1976): 44–52.
- Brown, Mary Ellen. *Burns and Tradition*. Urbana: The University of Illinois Press, 1984.
- Buchan, David. *The Ballad and the Folk*. London: Routledge and Kegan Paul, 1972.
- Burkhart, Dagmar. The Bosnian Oral Ballad »Hasanaginica« as a Pretext for Literary Texts. 26. *International Ballad Conference. Advance papers*. Ur. Tom Cheesmann. Swansea: University of Swansea, 1996: 45–56.
- Cheesmann, Tom. *The Shocking Ballad Picture Show: German Popular Literature and Cultural History*. Oxford/Providence, USA: Berg Publishers, 1994.
- Compagnon, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil, 1979.
- Cvetko, Igor. *Jest sem Vodovnik Juri: O slovenskem ljudskem pevstvu (1791–1859)*. Ljubljana: Partizanska knjiga, Slovenske konjice: Kulturna skupnost občine, 1988.
- Culler, Jonathan. Presupposition and Intertextuality. *Modern language notes* 91/6 (1976): 1380–1396.
- Prolegomena to the Theory of Reading. V: *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*. Ur. Susan

- Rubin Suleiman, Inge Crosman. Princeton: Princeton University Press, 1980: 46–66.
- *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. London: Routledge, 2001.
- *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*. London: Ithaco (NY): Cornell University Press, 1994.
- Curtius, Hans Robert. *Kontinuitet, evropska književnost i latinsko srednjekovje*. Prev. Stjepan Markuš. Zagreb: Matica hrvatska, 1971.
- Čistov, K. V. Špecifikum folklóru vo svetle teórie informácie. V: *Slovenský národopis* 20/3 (1972): 346–348.
- Červenko, Miroslav. *Večerna šola stihoslovja. Štiri študije iz let 1975–83*. Ljubljana: Studia humanitatis, 1987.
- Čremošnik, Gregor. Pegam in Lambergar. *Ljubljanski zvon* XXXVIII (1918): 190–194.
- Čubelić, Tvrtko. Njegošev stvaralački procede i neke karakteristike usmenog narodnog stvaralaštva. *Zbornik X. kongresa SUFJ* (1964): 65–69.
- *Teorijski aspekti usmenog i pisanog književnog stvaralaštva u djelima Stefana M. Ljubiše*. Titograd, 1976.
- Danek, Danuta. O cytatach struktur (quasi-cytatach). Wypowidzi w dziele o dziele. V: *ista. O polemice literackiej w powieści*. Varšava: Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1972.
- Del Guidice, Luisa; Porter, Gerald. Ur. *Imagined States: Nationalism, Utopia, and Longing in Oral Cultures*. Logan: Utah State University Press, 2001.
- Doane, A.N. Oral Text, Intertexts, and Intratexts: Editing Old English. V: *Influence and Intertextuality in Literary History*. Ur. Jay Clayton, Eric Rothstein. Madison: University of Wisconsin Press, 1991: 75–113.
- Dolgan, Marjan. Tauferjeva (neobrabljena) pesmarica rabljenih besed. *Sodobnost* XXIV/1 (1976): 63–75.
- Dolinar, Darko. Hermenevtika v literarni vedi. *Primerjalna književnost* 18/2 (1995): 59–68.
- Dundes, Alan. The Study of Folklore in Literature and Culture: Identification and Interpretation. V: *Folk Groups and Folklore Genres: A Reader*. Ur. Elliott Oring. Logan: Utah State University Press, 1989: 350–357.
- Đurišin, Dionýz. *Theory of Literary Comparatistics*. Bratislava: Veda, Pub. House of the Slovak Academy of Sciences, 1984.
- Eagleton, Terry. *The Significance of Theory*. Oxford, Cambridge – Massachusetts: Blackwell, 1990.
- Eco, Umberto. *The Role of the Reader (= Advances in Semiotics)*. Bloomington: Indiana University Press, 1979.
- Eliot, S. T. Tradicija in individualni talent. V: *isti. Iz pesmi, dram in esejev*. Prev. Janez Stanek. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1977: 217–225.
- *Glasba poezije. Iz pesmi, dram, esejev*. Prev. Venó Taufer. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1977: 226–240.
- Encyclopedia of Folklore and Literature*. Ur. Mary Ellen Brown, Bruce A. Rosenberg. Santa Barbara, Denver, Oxford: ABC-CLIO, 1998.
- Finnegan, Ruth. *Oral Poetry: Its Nature, Significance, and Social Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- Flaker, Aleksander. *Poetika osporavanja*. Zagreb: Školska knjiga, 1982.
- Fokkema, Douwe. Semantična in sintaktična ureditev postmodernističnih tekstov. *Literatura* 1/4 (1989): 167–183.
- Foley, John Miles. Ur. *Oral Tradition in Literature: Interpretation in Context*. Columbia: The University of Missouri Press, 1986.

- *How to Read an Oral Poem*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2002.
- Forstnerič, France. Drama o usodi sveta. (O knjigi Gregorja Strniše Samorog.) *Dialogi* 3/6 (1967): 346–348.
- Freud, Sigmund. *K psihopatologiji vsakdanjega življenja: o pozabljanju, spodrseljajih v besedi in ravnanju, zmotah in praznovanju*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1975.
- Friedrich, Hugo. *Struktura moderne lirike*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1972.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1957.
- Gadamer, Hans Georg. Umetnost in posnemanje. V: *Misel o moderni umetnosti*. (Zbirka Kondor: 190) Ur. Janez Vrečko. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1981.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes (la littérature ou second degré)*. Paris: Seuil, 1982.
- Giesemann, Gerhard. Mythos als Symbol der Maslosigkeit. *Sodobni slovenski jezik, književnost in kultura. Obdobja* 8 (1988): 49–63.
- Giesemann, Gerhard. *Novejši pogledi na slovensko književnost*. Ljubljana: Slovenska matica, 1991.
- Glazer, Janko. Spremna beseda. V: Oton Župančič. *Izbrane pesmi*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1978: 111–162.
- Glonar, Joža. *Ulinger - Jelengar - Lajnar*. Ljubljana: Zimska pomoč, 1944.
- Głowiński, Mihail. O stylizaciji. V: Michal Głowiński. *Style odbioru*. Kraków: Wydawn. Literackie, 1977: 149–165.
- Glušič, Helga. Sodobna slovenska pripovedna proza. XII. *seminar slovenskega jezika, literature in kulture* (1976): 99–107.
- Tipologija sodobne slovenske proze s tematiko narodnoosvobodilnega boja. XIV. *seminar slovenskega jezika, literature in kulture* (1978): 121–134.
- Lirsko v sodobni slovenski prozi. *Slavistična revija* 29/4 (1981): 477–482.
- Golež, Marjetka. Načela zapisovanja Vodovnikovih besedil in jezikovne značilnosti pesmi. V: Igor Cvetko. *Jest sem Vodovnik Juri. O slovenskem ljudskem pevcu (1791–1859)*. Ljubljana: Partizanska knjiga, Slovenske konjice: Kulturna skupnost občine, 1988a: 13–16.
- Vodovnikova beseda in njegov jezikovni slog. V: Igor Cvetko. *Jest sem Vodovnik Juri*. Ljubljana: Partizanska knjiga, Slovenske konjice: Kulturna skupnost občine, 1988b: 275–279.
- Jenkova Lenčica in vprašanje ponarodelosti te pesmi. *Traditiones* 17 (1988c): 169–186.
- Muzikalnost ljudskega pesništva v sodobni slovenski poeziji. V: *Glasba in poezija*. Ur. Primož Kuret, Julijan Strajnar. Ljubljana: Festival Ljubljana, 1990: 47–57.
- Vloga ljudske pesmi v romanu Fuga v križu Jožeta Snoja. *Traditiones* 20 (1991): 115–127.
- Gregor Strniša, Veno Taufer in ljudska pesem. *Traditiones* 24 (1995): 167–183.
- Razmerje med ljudskim in umetnim v sodobni slovenski poeziji. V: *Razvoj slovenske etnologije od Štreklja in Murka do sodobnih etnoloških prizadevanj*. Ur. Rajko Muršič, Mojca Ramšak. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1995: 94–103.
- Podoba ženske v slovenski ljudski pripovedni pesmi. XXXIII. *seminar slovenskega jezika, književnosti in kulture* (1997): 225–234.
- Re-creation of Ballads – Individual Reflections in Contemporary Literature and Contemporary Life in Slovenia. V: *Ljudske balade med izročilom in sodobnostjo / Ballads between Tradition and Modern Times*. Ur. Marjetka Golež.

- Ljubljana: Založba ZRC, 1998a: 47-60.
- - Slovenska ljudska pesem in njeni odsevi v poeziji Svetlane Makarovič. *Traditiones* 27 (1998b): 61-78.
 - - Ponarodela pesem: od pesnika do ljudskega pevca. *Traditiones* 28/2 (1999): 21-45.
- Golež Kaučič, Marjetka. Ljudsko in umetno v medbesedilnih nizih. *Traditiones* 29 (2000): 63-76.
- - Typical Inter-textual Aspects between Slovenian Folk Song and Contemporary Slovenian Poetry. *Estudos de literatura oral* 6 (2000): 83-96.
 - - Odsev pravnega položaja in življenjskih razmer žensk v slovenskih ljudskih družinskih baladah: poskus zasnove orisa ženske kot subjekta pesmi v povezavi z nosilko pesmi. *Etnolog* 11=62 (2001a): 157-175.
 - - Med tradicijo in inovacijo ali položaj folkloristike v sodobni znanosti. *Glasnik Slovenskega etnološkega društva* 41/1-2 (2001b): 116-120.
 - - Raziskovalne metode v folkloristiki - med tradicionalnim in inovativnim. *Traditiones* 30/1 (2001c): 279-291.
 - - Živalske pripovedne pesmi - vloga in pomen živalskih podob. *Traditiones* 31/2 (2002a): 23-42.
 - - Slovenska ljudska pripovedna pesem (balada) in njeni odsevi v Prešernovi ter odmevi v sodobni poeziji. *Romantična pesnitev. Obdobja* 19 (2002b): 521-542.
 - - Teorija intertekstualnosti in njena uporaba v folklorističnih raziskavah. *Slavistična revija* 51 (Posebna številka) (2003): 311-331.
- Golja, Marko. Rošlin in Verjanko. *Literatura* VI/41 (1994): 29-34.
- Goljevšček, Alenka. *Mit in ljudska pesem*. Ljubljana: Slovenska matica, 1982.
- Gorski, Konrad. *Z historii i teorii literatury*. Varšava: Panstwowe Wydawn. Naukowe, 1964.
- Grafenauer, Ivan. *Lepa Vida: študija o izvoru, razvoju in razkroju narodne balade o Lepi Vidi*. Ljubljana: SAZU (Filozofsko-filološko-historični razred), 1943.
- - *Slovenske pripovedke o Kralju Matjažu*. Dodatek - inačice. II. del. Ljubljana: SAZU, 1951.
- Grafenauer, Ivan in Orel, Boris. *Narodopisje Slovencev II*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1952.
- Grafenauer, Niko. *Kritika in poetika*. Maribor: Obzorja, 1974.
- - *Izročnost pesmi*. Maribor: Obzorja, 1982.
 - - Odisej v labirintu. *Nova revija* VII/ 71-72 (1988): 357-364.
 - - *Tretja beseda: eseji o slovenski poeziji*. Maribor: Obzorja, 1991.
- Grbelja, Josip. Metodološki aspekti u odnosima između usmene narodne i starije pisane književnosti. *Glasnik SED* 20/2 (1980): 88-96.
- Grivel, Charles. Thèses préparatoires sur les intertextes. V: *Dialogizität*. Ur. Renate Lachmann. München: Fink, 1982: 237-249.
- Hansen-Löve, A. Aage. V: *Intermedijalnost & intertekstualnost*. Ur. Zvonko Makovič, Magdalena Medarič, Dubravka Oraić, Pavao Pavličić. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, 1988.
- Hanslik, Eduard. *O muzički lijepom*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1977.
- Hendrics, William O. *Essays on Semi-linguistics and Verbal Art*. Paris: Mouton, 1973.
- - Folklor in strukturalna analiza tekstov. Prev. Marjan Kokot. *Nova revija* IX/104 (1990): 1721-1743.
- Hladnik, Miran. Ivan Pregelj v službi Mo-

- horjeve. V: Ivan Pregelj. *Mlada Breda*. Ljubljana: Mihelač, 1992: 241-247.
- Hofman, Branko. *Pogovori s slovenskimi pisateljci: Svetlana Makarovič*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1978: 259-271.
- Hribar, Tine. *Sodobna slovenska poezija*. Maribor: Obzorja, 1984.
- - Transcendentalna logika očesa. *Nova revija* VII /71-72 (1988): 393-402.
 - - *Sveta igra sveta*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1990.
- Inkret, Andrej. Lepa Vida: Govorjenje brez besed. *Naši razgledi* 3 (3. februar 1995): 34-35.
- - Dve novi zbirki. Tomaž Šalamun: Namen pelerine. I. (Iztok) G. (Geister) Plamen: Pegam in Lambergar. *Naši razgledi* 17/20 (19. oktober 1968): 600-601.
- Iser, Wolfgang. Interaction between Text and Reader. V: *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*. Ur. Susan Rubin Suleiman, Inge Crosman. Princeton: Princeton University Press, 1980: 106-119.
- Jakobson, Roman. *Lingvistika i poetika*. Beograd: Nolit, 1966.
- Jakšič, Georgije: Transformacija usmene narodne književnosti u hrvatsku pisano književnost na tlu Slavonije. *Zbornik XXV. kongresa SUFJ* (1980): 429-441.
- Janša - Zorn, Olga. Beseda zgodovinarke k povesti Frana Detele Pegam in Lambergar. V: Fran Detela. *Pegam in Lambergar*. Ljubljana: DZS, 2001: 189-200.
- Jason, Heda. A Multidimensional Approach to Oral Literature. *Current Anthropology* 10/4 (1969) 423-426.
- Jauss, Hans Robert. *Estetika recepcije*. Prev. D. Gojković. Beograd: Nolit, 1978.
- - *Jednostavni oblici*. Prev. Vladimir Biti. Zagreb: Studentski centar Sveučilišta, 1978.
 - - Zum Problem des dialogischen Verstehens. V: *Dialogizität*. Ur. Renate Lachmann. München: Fink, 1982: 11-24.
- Jefferson, Ann. Intertextuality and the Poetics of Fiction. *Comparative Criticism* - a yearbook, 2 (1980): 235-250.
- Jenny, Laurent. La stratégie de la forme. *Poétique* 7/27 (1976): 257-281.
- Jirsak, Predrag. Metatekst. *Umjetnost riječi* XXV/1-2 (1982): 75-80.
- Jung, K. G. *Arhetipi, kolektivno nezavedno, sinhroniciteta*. *Izbrani spisi*. Maribor: Katedra, 1995.
- Juvan, Marko. Književne odnosnice v poeziji Vena Tauferja. *Slavistična revija* 33/1 (1985): 51-70.
- - Dialog literature z literaturo ali kaj so literarne reference. *Problemi - Literatura* XXV/1 (1987): 99-111.
 - - Krst pri Savici kot »citat«. *Problemi - Literatura* XXVI/6 (1988): 87-102.
 - - Medbesedilni odnosi, oblike in vrste. *Literatura* I/6 (1989a): 147-162.
 - - Med identifikacijo in negacijo. Pripovedkovni intertekst v Cankarjevi povesti Potepuh Marko in Kralj Matjaž. *Slavistična revija* 37/4 (1989b): 471-487.
 - - O obliki in smislu v medbesedilnem nizu (Na primeru Krsta pri Savici). XXVI. seminar slovenskega jezika, literature in kulture (1990a): 59-74.
 - - *Imaginarij Krsta v slovenski literaturi: medbesedilnost recepcije*. Ljubljana: Literatura, 1990b.
 - - Teorije medbesedilnosti. *Primerjalna književnost* 13/1 (1990c): 27-45.
 - - Vpliv in medbesedilnost. *Primerjalna književnost* 14/2 (1991): 23-40.
 - - Pesmi v stereofoniji: skica za medbesedilne figure. *Slavistična revija* 40/1 (1992): 43-61.
 - - *Intertekstualnost: Literarni leksikon* 45. Ljubljana: DZS, 2000.
- Karrer, Wolfgang. 1985: Intertekstualität als Elementen- und Struktur-Reproduktion. V: *Intertextualität: Formen, Funk-*

- tionen, englische Fallstudien.* Ur. Ulrich Broich, Manfred Pfister. Tübingen: M. Niemeyer, 1985: 98–115.
- Kejžar, Franc. Aktualnost Strniševih dram. V: Gregor Strniša. *Svetovje*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1988: 303–389.
- Kermauner, Taras. Odsotna prisotnost biti. *Problemi IV/45–49* (1966): 1016–1056.
- – *Trojni ples smrti*. Ljubljana: DZS, 1968.
- – *Izročilo in razkroj*. Ljubljana: DZS, 1970.
- – *Dileme sodobnega slovenskega pesništva*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1971.
- – Parodična identiteta. Spremna beseda. V: Franček Rudolf. *Pegam in Lambergar*. Maribor: Obzorja, 1976: 49–63.
- – Spredaj telo, zadaj navzoči Bog. Spremna beseda. V: Jože Snoj. *Jožef*. Maribor: Obzorja, 1978.
- – *Družbena razveza: sociološko in etično naravnani eseji o povojni slovenski prozi*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1982.
- – *Poezija slovenskega zahoda*. 1–3 del. Maribor: Obzorja, 1990–1993.
- Kloepfer, Rolf. Grundlagen des »dialogischen Prinzips« in der Literatur. V: *Dialogizität*. Ur. Renate Lachmann. München: Fink, 1982: 85–106.
- Klotz, Volker. Zitat und Montage in neuerer Literatur und Kunst. *Sprache im technischen Zeitalter* 60 (1976): 259–277.
- Kocijan, Gregor. Od romantične k realistični baladi v slovenskem pesništvu 19. stoletja: problemska skica. V: Gregor Kocijan. *Razgledi po slovenski književnosti: literarnovedne razprave*. Ljubljana: Debora, 2001: 95–121.
- – Med zgodovino in domišljijo: pomisleki ob Detelovi povesti *Pegam in Lambergar*. V: Fran Detela. *Pegam in Lambergar*. Ljubljana: Mihelač, 1995: 197–206.
- Kolšek, Peter. Balade o svetovjih (komentar). V: Gregor Strniša. *Svetovje*. Ljubljana: DZS, 1988: 153–169.
- Blaže, Koneski. *Jazikat na makedonskata narodna poezija*. Skopje: Makedonska akademija na naukite i umetnostite, 1971.
- Kontinuität, Geschisctlichkeit und Dauer als volkskundliches Problem*. Ur. H. Bausinger in W. Brückner. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1969.
- Koruza, Jože. O začetkih slovenskega pesništva. *Jezik in slovstvo* 17/7–8 (1971–72): 222–229.
- – O stičiščih etnologije, folkloristike in zgodovine. *Glasnik SED* 20/2 (1980): 105–107.
- – *Slovstvene študije*. Ur. Jože Pogačnik. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Znanstveni inštitut, 1991.
- Kos, Janko. *Slovenska lirika 1950–1980*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1980.
- – *Moderna slovenska lirika 1940–1990*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1995.
- – Morfologija literarnega dela, težave s postmodernizmom. *Sodobnost XXX/6–7* (1982) 633–540.
- – *Moderna misel in slovenska književnost*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1983.
- – *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Znanstveni inštitut FF in Partizanska knjiga, 1987.
- – Problem časa v slovenski liriki. *Slavistična revija* 39/1 (1991): 1–14.
- – *Postmodernizem: Literarni leksikon 43*. Ljubljana: DZS, 1995.
- Kos, Matevž. Razpokane besede. Spremna beseda. V: Venko Taufer. *Nihanje molka*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1994: 207–235.
- Kotnik, France. Naši bukovniki, ljudski pesniki in pevci. V: *Narodopisje Slovencev II*. Ur. Niko Grafenauer, Boris Orel. Ljubljana: Klas (Državna založba), 1952: 86–102.

- Kotnik, Stanko. Štefan Modrinjak kot avtor ljudske poezije. *Slovenski etnograf* IX (1956): 206–208.
- Kotnik, Stanko in Pogačnik, Jože. *Štefan Modrinjak*. Maribor: Obzorja 1974.
- Kretzenbacher, Leopold. *Mystische Einhornjagd: deutsche und slawische Bild- und Wortzeugnisse zu einem geistlichen Sinnbild-Gefüge*. München: Verlag der Bayerische Akademie der Wissenschaften, 1978.
- Kristeva, Julia. *Semiotikè, recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.
- Sistem in govoreči subjekt. Prev. Suzana Koncut. *Literatura* VI/ 41 (1994): 49–63.
- Kropej, Monika. Desetništvo v ljudskem izročilu. *Traditiones* 30/1 (2001): 151–168.
- Nastanek zemlje, ki počiva na ribi. Riba Faronika. *Gea* XII/1 (januar 2002): 66.
- Lepa Vida – svetloba. *Gea* 12/7 (julij 2002): 65.
- Kralj Matjaž in kozmična gora. *Gea* 12/8 (avgust 2002): 67.
- Kumer, Zmaga. *Slovenske prireditve srednjeveške božične pesmi Puer natus in Betlehem*. (Razprave. Dissertationes III). Ljubljana: SAZU 1958.
- Pegam in Lambergar. *Zbornik II. kongresa SUFJ* (1959): 225–232.
- Balada o maščevanju zapuščene ljubice. *Slovenski etnograf* XV (1962): 167–199.
- *Balada o nevesti detomorilki*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Razred za filološke in literarne vede, 1963.
- Fekonja: Primer prevrstitve mrliške pesmi v pripovedno. *Slovenski etnograf* XVI–XII (1964): 115–133.
- Šmarijski šomašter. *Muzikološki zbornik* 2 (1966): 124–131.
- Ljudska pesem in umetna poezija. *Glasnik SED* VIII/2 (1967): 1–2.
- Prešernova nezakonska mati – ljudska pesem. *Muzikološki zbornik* 4 (1968a): 138–145.
- *Ljudska glasba med rešetarji in lončarji v Ribniški dolini*. Maribor: Obzorja, 1968.
- Jenkova Lenčica – ljudska pesem. *Glasnik SED* XI/ 4 (1970): 33–35.
- *Pesem slovenske dežele*. Maribor: Obzorja, 1975.
- Folkloristika – da ali ne? *Glasnik SED* XX/2 (1980): 51–53.
- *Ljudska glasbila in godci na Slovenskem*. Ljubljana: Slovenska matica, 1983.
- Balada o rokovnjaču Matjonu. *Traditiones* 13 (1984): 35–48.
- *Etnomuzikologija*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologijo, 1988a.
- Jambski osmerek ali trohejski sedmerek? *Traditiones* 17 (1988b): 149–167.
- Razmerje med besedilom in melodijo v ljudski pesmi. XXVI. *seminar slovenskega jezika, literature in kulture* (1990): 255–265.
- *Vloga, zgradba, slog slovenske ljudske pesmi*. Ljubljana: Založba ZRC, 1996.
- Gregorčičev »Izgubljeni cvet« kot ljudska pesem. *Traditiones* 28/1 (1999a): 159–165.
- *Zlati očenaš: slovenski ljudski pasijon*. Ljubljana: Družina, 1999b.
- Matija Valjavec kot zapisovalec slovenskih ljudskih pesmi. *Traditiones* 30/1 (2001): 193–199.
- *Slovenska ljudska pesem*. Ljubljana: Slovenska matica, 2002.
- Kuret, Niko. *Praznično leto Slovencev: starosvetne šege in navade od pomladi do zime* I–IV. Celje: Mohorjeva družba. 1965–1971.
- Beseda »baba« v narodopisju. *Traditiones* 23 (1984): 15–18.
- Lachmann, Renate. *Dialogizität*. München: Fink, 1982.
- Intertextualität als Sinnkonstitution,

- Andrej Belys Petersburg und die »freuden« Texte. *Poetica* 15/ 1-2 (1983): 66-107.
- - Ebenen des Intertextualitätsbegriffs. V: *Das Gespräch*. Ur. K. Stierle in R. Warning. München: Fink, 1984.
- - Intertekstualnost kao konstitucija smisla. V: Maković et al. 1988: 75-109.
- Legiša, Lino. *Slovenska poezija od Vodnikovih Pesmi za pokušino do priprav na Kranjsko Čbelico (1806-1828)*. Ljubljana: samozaložba, 1938.
- - Spremna beseda. V: Srečko Kosovel *Pesmi in konstrukcije*. Ljubljana: Mladinska knjiga 1977: 117-168.
- Ljudske balade med izročilom in sodobnostjo/Ballads between Tradition and Modern Times*. Ur. Marjetka Golež. Ljubljana: Založba ZRC: 198-208.
- Lord, Albert. The Merging of Two Worlds: Oral and Written Poetry as Carriers of Ancient Values. V: *Oral Tradition in Literature: Interpretation in Context*. Ur. John Miles Foley. Columbia: University of Missouri Press, 1986: 19-65.
- - Some Characteristic of Oral - Traditional Poetics. V: *Usmeno i pisano/pismeno u književnosti i kulturi (Oral and Written/Literate in Literature and Culture)*. Ur. Svetozar Petrović. Novi Sad: Vojvodanska akademija nauka i umetnosti. 1988: 15-29.
- Lotman, Jurij. *Struktura umetničkog teksta* Prev. Novica Petković. Beograd: Nolit, 1976.
- Ludvik. Dušan. Izvor desetništva. *Slovenski etnograf* XIII (1960): 79-91.
- Mahnken, Irmgard. Kompozicioni elementi narodnog pesništva kod Njegoša. *Zbornik X. kongresa SUFJ* (1964): 74-80.
- Maković, Zvonko; Medarić, Magdalena; Oraić, Dubravka; Pavličić, Pavao. Ur. *Intertekstualnost i intermedijalnost*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, 1988.
- Matičeto, Milko. Ivan Grafenauer: Slovenske pripovedke o Kralju Matjažu. *Slovenski etnograf* VI-VII (1953- 54): 311-319.
- - *Sežgani in prerajeni človek*. Ljubljana: SAZU, 1961.
- - Uvodne besede. *Traditiones* 1 (1972): 5-7.
- - Koroško zvezdno ime »Škopnjekovo gnezdo«. *Traditiones* 1 (1972): 53-56.
- - Pegam in Lambergar v tretje. Pegam in Lambergar. *Delo* XXXV/57 (11. 3. 1993): 16.
- - Ime svojega prvega učenika sem s ponosom prevzel v svoj priimek. *Kras* 56 (januar 2003): 8-15.
- Merhar, Boris (Gspan, Alfonz; Matičeto, Milko; Rupel, Mirko; Tomšič, France). *Zgodovina slovenskega slovstva: od začetkov do 1848*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1963.
- Mitrović, Marija. Slovenska ljudska pesem in sodobna slovenska poezija. *Sodobni slovenski jezik, književnost in kultura*. *Obdobja* 8 (1988): 107-113.
- Nartnik, Vlado. Časovna odprtost oblikovanja lika Lepe Vide. *Individualni in generacijski ustvarjalni ritmi v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. *Obdobja* 14 (1994): 193-202.
- Nikičević, Milorad. Transformacijski nivoi usmene i pisane književnosti u djelima Petra II. Petroviča Njegoša i Stefana M. Ljubiše. *Zbornik XXV. kongresa SUFJ* (1980): 415-429.
- Novak, A. Boris. Pesem in slika: Spremna beseda. V: Štefan Remic. *Nate pade patina*. Ljubljana: Književna mladina Slovenije, 1985.
- Ong, Walter J. Text as Interpretation: Mark and After. V: *Oral Tradition in Literature: Interpretation in Context*. Ur. John

- Miles Foley. Columbia: University of Missouri Press, 1986: 147-170.
- Oraić, Dubravka. Citatnost – eksplicitna intertekstualnost. V: Maković et al. 1988: 121-157.
- Orel, Barbara. Igra v igri kot intertekstualni in intermedialni pojav. *Slavistična revija* 50/1 (2002): 103-116.
- Osti, Josip. Memento mori ali kristalizacija teme smrti v poeziji Svetlane Makarovič. V: Svetlana Makarovič. *Bo žrl, bo žrt*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1998: 129-157.
- Ovsec, Damjan. *Slovanska mitologija in verovanja*. Ljubljana: Domus, 1991.
- Paternu, Boris. Drugi povojni val mladih pesnikov med novim ekspresionizmom in nadrealizmom. *Slovenska književnost 1945-1965*. Ljubljana: Slovenska matica, 1967: 171-198.
- - Tauferjev Jetnik prostosti. *Problemi I* (1962/3): 979-988.
- - *Slovenska književnost 1945-1965* (še Helga Glušič, Matjaž Kmecl, Franc Zadavec, Jože Koruza, Hermina Jug Kranjec, Marko Kranjec). Ljubljana: Slovenska matica, 1967.
- - Razvoj in tipologija slovenske književnosti. *Seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Slovenski jezik, literatura in kultura* (1974): 131-144.
- - *Pogledi I-II*. Ljubljana: Partizanska knjiga, 1974.
- - Eseji o treh lirskih naših dni. V: Svetlana Makarovič, Niko Grafenauer, Tomaž Šalamun: *Pesmi*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1979: 149-202.
- - Folklorizacija literature in literarizacija folklore. *Glasnik SED* 20 (1980): 71, 80.
- - Konstituiranje slovenske poezije. *Obdobje romantike v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi. Obdobja 2* (1981): 7-28.
- - Problem realizma in modernizma v po-
vojni slovenski liriki (1945-1980). *Slavistična revija* 31/2 (1983): 89-107.
- - Sodobna slovenska poezija kot evolucijski problem. *Sodobni slovenski jezik, književnost in kultura. Obdobja 8* (1988): 17-40.
- - *Od ekspresionizma do postmoderne: študije o slovenskem pesništvu in jeziku*. Ljubljana: Slovenska matica, 1999.
- Pavličič, Pavao. Klasifikacija usmene in klasifikacija umjetničke književnosti. V: isti. *Književna genologija*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1983: 129-155.
- - Moderna in postmoderna intertekstualnost. *Umjetnost riječi* XXXIII/1 (1989): 33-50.
- - *Intertekstualnost i intermedijalnost*. Ur. Zvonko Marković, Magdalena Medarić, Dubravka Oraić, Pavao Pavličič. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, 1988: 157-197.
- Perri, Carmela. On alluding. *Poetics 7* (1978): 289-307.
- Perić - Polonio, Tanja. Usmena i pisana/umjetnička lirski pjesma: Prilog klasifikaciji usmenoga lirskog pjesništva. V: *Usmeno i pisano/pismeno u književnosti i kulturi (Oral and Written/Literate in Literature and Culture)*. Ur. Svetozar Petrović. Novi Sad: Vojvodanska akademija nauka i umetnosti. 1988: 195-204.
- Petzoldt, Leonard. *Der Tote als Gast: Volkssage und Exempel*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica. 1968.
- Pfister, Manfred. Koncepte der Intertextualität. V: *Intertextualität, Formen, Funktionen, englische Fallstudien*. Ur. Ulrich Broich, Manfred Pfister. Tübingen: M. Niemeyer, 1985: 1-30.
- Petre, Fran. *Tradicija in inovacija*. Ljubljana: Slovenska matica, 1990.
- Pibernik, France. *Med tradicijo in moderniz-*

- mom: pričevanja o sodobni poeziji. Ljubljana: Slovenska matica, 1978.
- Pirjec, Dušan. *Vprašanje o poeziji/Vprašanje naroda*. Maribor: Obzorja, 1978.
- - Uvod v umevanje Murnove poezije. V: Josip Murn Aleksandrov. *Pesmi*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1979: 226-256.
- Pogačnik, Jože. *Pesniški svet Matije Valjavca. Čas v besedi*. Maribor: Obzorja, 1963.
- - *Na križiščih zgodovine*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1981.
- - *Slovenska lepa Vida ali hoja za rožo čudotvorno: motiv Lepe Vide v slovenski književnosti*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1988.
- Poniž, Denis. Vloga konkretne in vizualne poezije v konstituiranju in življenju slovenskih avangard 1965-1975. *Sodobni slovenski jezik, književnost in kultura*. Obdobja 8 (1988): 119-125.
- - *Mlada slovenska poezija sedemdesetih in osemdesetih let*. Celovec: Mohorjeva založba, 1989.
- - *Slovenska poezija 1950-2000*. Ljubljana: Slovenska matica, 2001.
- Popovič, Anton. Aspects of metatext. *Canadian Review of Comparative Literature* 3 (1976): 225-235.
- - Opozicija prototekst/metatekst i razvojna interpretacija umetnosti. *Delo* 28/2 (1989): 22-41.
- Pretnar, Tone. *Gregor Strniša: Samorog*. Dipl. naloga. (Tipkopis.) Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1970.
- - Klavzula in asonanca Strniševih pesniških besedil. *Jezik in slovstvo* XX/ 8 (1974/75): 278-286.
- - Strniševa štirivrstičnica. XXIV. seminar slovenskega jezika, literature in kulture (1988): 143-155.
- - Problem verza, junaka in medbesedilnosti v Robovem Desetem bratu. *Socialni realizem v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Obdobja 7 (1987): 237-248.
- - Verz in predstavljeni svet v Valjavčevi Zori in Sonci. XXVI. seminar slovenskega jezika, književnosti in kulture (1990): 101-110.
- Prijatelj, Ivan. Psihološki paralelizem s posebnim ozirom na motiv slovenske narodne pesmi. *Zbornik znanstvenih in poučnih spisov* IV. Ur. Luka Pintar. Ljubljana: Slovenska matica, 1902: 1-22.
- - *Slovenska kulturnopolitična in slovstvena zgodovina 1848-1895*. (6 zv.) Ljubljana. Državna založba Slovenije. 1955-1985.
- Prunč, Erich. Pesniške in jezikovne strukture pri Urbanu Jarniku. *Letno poročilo Zvezne gimnazije za Slovence* XX (1976-77): 96-114.
- Ramovš, Mirko. Visoki ali prvi rej? *Traditiones* 17 (1988): 187-208.
- - Otroške igre z odvzemanjem in privzemanjem na Slovenskem. *Traditiones* 20 (1991): 137-138.
- - *Polka je ukazana: plesno izročilo na Slovenskem. Koroška in Zahodna Štajerska*. Ljubljana: Kres, 2000.
- Ranke, Kurt. Orale und literare Kontinuität. V: *Kontinuität, Geschichtlichkeit und Dauer als volkskundliches Problem*. Ur. H. Bausinger in W. Brückner. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1969: 102-117.
- Ratej, Ira. Lepa Vida - slovenska nanizanka. *Gledališki list* (1990/91): 22-22.
- Ringel, Fay. »Stealing Plots and Tropes«: Traditional Ballads in Contemporary Literature of the Fantastic. 26. *International Ballad Conference. Advance papers*. Ur. Tom Cheesmann. Swansea: University of Swansea, 1996.
- Riffatere, Michel. *Semiotics of Poetry*. London/Bloomington: Indiana University Press, 1978.
- Rosenberg, Bruce A. *Folklore and Literature:*

- Rival Siblings*. Knoxville: The University of Tennessee Press, 1991.
- Rotar, Janez. Ljudsko slovstvo kot osnova bralčeve percepcije besedne umetnosti. *Glasnik SED* 20/2 (1980): 87–88.
- Rudan, Ive. Interdisciplinarni problemi u odnosima literarne historije i folkloristike. *Glasnik SED* 20/2 (1980): 96–99.
- Rupel, Dimitrij. *Svobodne besede: od Prešerna do Cankarja*. Koper: Lipa, 1976.
- *Besede in dejanja: od moderne do postmodernizma*. Koper: Lipa, 1981.
- Simonović, Ifigenija. Narodna, Prešernova, Cankarjeva, Šeligova in moja Lepa Vida. *Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega* LII/4 (2001): 5–17.
- Služinskas, Rimantas. The Ballads as the Special Genres of The Lithuanian Folk Songs. V: *Ljudske balade med izročilom in sodobnostjo/Ballads between Tradition and Modern Times*. Ur. Marjetka Golež. Ljubljana: Založba ZRC, 1998: 198–208.
- Slovenska književnost* III. Ur. Pogačnik Jože et al. Ljubljana: DZS, 2001.
- Slovenski biografski leksikon* I–IV. Ljubljana: SAZU, 1980–1991.
- Smirnov, P. Igor. Umjetnička intertekstualnost. V: Maković et al. 1988: 209–229.
- Snoj, Jože. Intervju: Pogovor z Venom Tauferjem. *Nova revija* 26/27 (1984): 2991–3018.
- Ptič feniks Strniševe poezije. *Nova revija* VII/ 71–72 (1988): 393–402.
- Staiger, Emil. Einstellte Zitate. *Trivium* III/ 1 (1945): 1–17.
- Stamač, Ante. Izgubljanje individualnosti v sodobnem pesništvu. *Sodobni slovenski jezik, književnost in kultura. Obdobja* 8 (1988): 41–47.
- Stanič, Tatjana. Stilistični postopki v poeziji Milana Jesiha. *Slavistična revija* 40/2 (1992): 179–197.
- Stanonik, Marija. Modeli razmejevanja slovstvene folklore in literature. *Glasnik SED* 20/2 (1980): 53–57.
- Slovstvena folklor med terenom in kabinetom. *Jezik in slovstvo* XXVIII/3 (1982/1983): 71–78.
- Matija Valjavec kot slovstveni folklorist. *Etnološka Tribina* 6/7 (1984): 107–115.
- Vprašanje folklornega slovenskega NOB pesništva 1941–1945. *Naši razgledi* XXXIV/9 (10. maj 1985): 276–277.
- Slovenska folklor kot znanost in umetnost. *Jezik in slovstvo* XXXIII/ 5 (1987/ 88).
- *O razmerju med slovstveno folkloro in trivialno literaturo*. Razprave – Dissertationes XII. Ljubljana: SAZU, 1989.
- *Jezik in slovstvena folklor*. Razprave – Dissertationes XIII. Ljubljana: SAZU, 1990.
- *Slovstvena folklor v domačem okolju*. Ljubljana: Zavod Republike Slovenije za šolstvo, 1990.
- Tradicijski vidik slovstvene folklore. *Nova revija* IX/104 (1990): 1709–1720.
- *Teoretični vidiki slovstvene folklore*. Ljubljana: Založba ZRC, 2000.
- Stewart, Susan. *Nonsense: Aspects on Intertextuality in Folklore and Literature*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1979.
- Stojanović, Bojana. Poetika univerzalizma v mladom slovenačkom pesništvu. *Sodobni slovenski jezik, književnost in kultura. Obdobja* 8 (1988): 136–137.
- Strniša, Gregor. Relativnostna pesnitev I. *Nova revija* III/26–27 (1984) 2933–3339.
- Relativnostna pesnitev II. *Nova revija* III/ 28–29 (1984): 3200–3211.
- Relativnostna pesnitev III. *Nova revija* III/30 (1984): 3390–3393.
- Spoznati deželo in literaturo. *Nova revija* VII/71–72 (1988): 353–356.
- Strniša Gregor-Pibernik France. Svet in koz-

- mos. *Nova revija* VI/58-60 (1987): 254-267.
- Suerbaum, Ulrich. Intertextualität und Gattung. V: Broich, Pfister 1985: 58-77.
- Suleiman, Susan Robin/Crosman, Inge. Ur. *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*. Princeton: Princeton University Press, 1980. ,
- Šivic, Urša. *Muzikološki vidiki preobražanja umetne pesmi v ponarodelo v drugi polovici 19. stoletja*. Magistrsko delo. (Tipkopis.) Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2002.
- Šolar, Jakob. Opombe k besedilu. V: Fran Detela. *Pegam in Lambergar*. Ljubljana: Mihelač, 1995.
- Štih, Bojan. *To ni nobena pesem, to je ena sama ljubezen*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1987.
- Taufer, Venio. O rabi rabljenih besed. V: F. Pibernik. *Med tradicijo in modernizmom*. Ljubljana: Slovenska matica, 1978: 244-265.
- - O rabi rabljenih besed. *Pesmarica rabljenih besed*. Ljubljana: DZS, 1975: 43-65.
- - *Nihanje molka*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1994.
- Terseglav, Marko. Jenkov Knezov zet in ljudska balada o graščakovem vrtnarju. *Traditiones* 4 (1977): 15-26
- - Prešernovo delo za slovenske ljudske pesmi. *Traditiones* 24 (1995): 109-124.
- - Ustno slovstvo kot predmet folkloristične znanosti. *Glasnik SED* 20/2 (1980): 44-48.
- - Kako celoviteje raziskovati ljudske pesmi. *Zbornik XXIII. kongresa SUFJ* (1981): 193- 197.
- - *Ljudsko pesništvo: Literarni leksikon* 32. Ljubljana: DZS, 1987.
- Top, Stefaan. Sir Halewijn in the Flemish Oral and Printed Tradition. V: *Scandinavian Yearbook of Folklore*, 48. Ur.
- Bengt R. Jonsson. Uppsala: The Royal Gustavus Adolphus Academy, 1992: 105-119.
- Torop, P.H. Problem inteksta. V: Jurij M. Lotman. *Tekst v tekst = Trudy po znakovym sistemam*. Tartu: Tartuskii gos. universitet, 1981: 33-44.
- Trdina, Silva. Lenorina snov v slovanskih literaturah: Narodna Lenora. *Slovenski jezik*. Glasilo Slavističnega društva (1938): 125-128.
- Unamuno, de Miguel. *Umetnost in resnica*. Prev. Niko Košir. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1988.
- Urbančič, Ivan. Vprašanje o etničnem. *Traditiones* 17 (1988): 5-40.
- Usmeno i pisano/pismeno u književnosti i kulturi (Oral and Written/Literate in Literature and Culture.)* Ur. Svetozar Petrović. Novi Sad: Vojvođanska akademija nauka i umetnosti. 1988.
- Vasič, Marjeta. *Eksistencializem in literatura: Literarni leksikon* 24. Ljubljana: DZS, 1984.
- Veliki splošni leksikon DZS*. Ljubljana: DZS, 1997.
- Vilfan, Sergij. *Pravna zgodovina Slovencev: od naselitve do zloma Jugoslavije*. Ljubljana: Slovenska matica, 1961.
- - *Zgodovinska pravotvornost in Slovenci*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1996.
- Virk, Tomo. *Duhovna zgodovina in literarna veda: Literarni leksikon* 35. Ljubljana: DZS, 1989.
- - Rošlin in Verjanko ali Mlada slovenska proza. *Problemi - Literatura* XXVI/1-2 (1988): 171-185.
- Vodička, Felix. *Die Struktur der literarischen Entwicklung*. München. Wilhelm Fink Verlag, 1976.
- Vodušek, Valens. Arhaični slovenski peterec - deseterec v slovenski ljudski pesmi. *Slovenski etnograf* XII (1959): 181-202.
- - Alpske poskočne pesmi v Sloveniji.

- Zbornik VI. kongresa SUFJ* (1960): 55-78.
- Razmerje med besedilom in napevom v ljudski pesmi. *Jezik in slovstvo* XIV/1 (1969): 1-6.
- Tridelni osmerek v slovenski in drugih slovanskih ljudskih pesmih. *Traditiones* 13 (1984): 7-33..
- O evropski etnomuzikologiji: Kratak oris njenega predmeta, metod, ciljev in dosedanjih dognanj na Slovenskem. *Poglavja iz metodike etnološkega raziskovanja* 1. Ljubljana: Knjižnica Glasnika SED 4, 1980/81: 39-56.
- Vrečko, Janez. Palimpsestna skušnja postmodernizma. *Sodobnost* XXXI/3 (1983): 276-288.
- Vurnik, France. Gregor Strniša, Samorog. *Sodobnost* XVI/1 (1968): 99-101.
- Walińska, Hanna. O jeziku folkloru - folklorystycznie. *Literatura ludowa* 18/ 4-5 (1974).
- Weisgerber, Jean. Upotreba citata u suvremenoj književnosti. *Književne novine* 614 (1980): 12, 13, 16.
- Weiss, Richard. *Volkskunde der Schweiz*. Erlenbach/Zürich: Rentsch, 1946.
- Wiora, Walter. Zur Fundierung allgemeiner Thesen über das »Volkslied«. *Jahrbuch für Volksliedforschung* 14 (1969): 1-10.
- Wellek, Rene. *Concepts of Criticism*, New Haven, London: Yale University Press, 1965.
- *Teorija književnosti*. Prev. Ostin Voren, Nikola Koljević. Beograd: Nolit, 1965.
- Worthington, Mabel P. Irish Folk Songs in Joyce's *Ulysses*. V: *Songs in the Works of James Joyce*. Ur. Mathew J.C. Hodgart, Mabel P. Worthington. New York: Columbia University Press, 1959: 321-339.
- Young, Robert. Ur. *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*. London/New York: Yale University Press, 1981.
- Zabel, Igor. Rošlin in Verjanko ali Odlagani opravke slovenstva. *Naši razgledi* 39/3 (9. 2. 1990): 75.
- Zadravec, Franc. Gradnikova poezija do Padajočih zvezd. *Dialogi* 2-4 (1967): 76-82, 147-157, 210-219.
- *Slovenska besedna umetnost* (1900-1950). Ljubljana: Mladinska knjiga, 1977.
- *Elementi slovenske moderne književnosti*. Murska Sobota: Pomurska založba, 1980a.
- Folklorni junaki v Cankarjevi literaturi. *Glasnik SED* 20/2 (1980b): 81-84.
- Zupančič, Mirko. Odlomki iz poezije Gregorja Strniše. V: Gregor Strniša. *Želod*. Ljubljana: DZS, 1972: 53-65.

FOLK AND LITERARY – TWO FACES OF CREATIVITY

SUMMARY

The monograph *Folk and Literary – Two Faces of Creativity* is an attempt to juxtapose two creative currents in Slovenian culture and literature – folk and literary – through synthetic and comparative methods. This represents a new approach that brings together elements of folklore theory and comparative literature studies, primarily the theory of »intertextuality«. The monograph systematically makes possible a view of the harmonies and discords between folk and »literary« creativity, and its contents link theoretical modelling of the relations between folk and »literary« poetics with historical-interpretive representations of these relations. The work consists of eight chapters, an introduction, and a conclusion.

The Introduction is devoted to the exposition of the thesis and the methodological and theoretical points of departure. Methodologically, the monograph is conceived according to an interdisciplinary method of analysis. The entire interdisciplinary methodological complex aims to satisfactorily show all aspects of interest in this investigation and provide suitable answers to the following questions: why, where, and how do different creators seek out influences (motifs, themes, stylistic inspiration, fragments of ideas, rhythmic elements, etc.) in folk songs, and how does the body of literary poetry – which contains in itself combined parts of some folk songs and alongside them the artists' own ideas and opinions, in which »old« motifs are contained or transformed – remain intrinsic in itself but also become fresh, contemporary and original? The research contained in the monograph is the period from the Enlightenment to the present, but within the latter literary period the analysis is limited to the years between 1958 and 2000. Through interdisciplinary methods of research the monograph seeks to adequately answer the common and frequently-posed question: how to recognize both creative phenomena as fundamental to Slovenian cultural heritage in the new cultural-political situation, and how these fit into the construction of national identity as parallel and interwoven creative currents.

The chapter **Folk and Literary** aims to present both phenomena, folk and literary, where the two separate into two independent poetics in their basic relations: harmony, similarity, and opposition, with the most significant statement being that they are two independent and equivalent currents with distinctive characteristics that define their different poetics. At the beginning of their creative processes, both folk songs and literary poetry proceed from the same foundation: a creative inclination and the need to declare it. In their later development (formulation of the contents, mode of expression, etc.), however, they separate into two parallel currents in the dialogical space of folklore, literature and culture. Their distinctive qualities determine their characteristics and their different ways of life. A folk song consists of lyrics and melody, and its context is the social framework in which the folk song is performed. Variation as its fundamental quality lengthens

its life and maintains its continuity through to today. A literary poem, on the other hand, is above all the art of words, and its context (the social conditions, literary styles, philosophical and mental vision of a single author) may or may not influence literary poetry. These understandings are based on various theoretical points of view of several folklorists and literary scholars, from Paternu and Kumer to Dundes, Rosenberg and Fowley.

A folk song in relation to literary poetry unfolds in a three-layered form and reveals three planes of investigation, which are text, texture (melody) and context, whereas a literary poem is above all the art of words, which places the greatest emphasis on sonority. One can conditionally add context as well, although it is outside the poetic work itself. The emphasis of course remains on the definition of folk songs as a phenomenon that can be viewed as independent or as included in the new body of literary poetry. Both folk and literary poetry communicate. The difference between their messages is in the mode of thought as a result of the different worlds about which they sing and speak rather than in the quality of thought.

The chapter **Active and Passive Links Between Folk and Literary** discusses the finding that the folk song has left a strong mark on both Slovenian poetry and prose in every literary-historical period. Modes of passive and active linking are presented diachronically through several poetic examples where links between folk and literary are most distinctive. The process of literary poetry crossing over into folk songs is the content of the third chapter, in which the basic understanding is that, for the acceptance of literary poems into the folk repertoire, the harmonious composition of different elements of content, subject matter and so on, historical moment and the possibility of the folk process of creation and re-creation are important. The folk song much more frequently influences literary poetry than the reverse, and these processes of influence continue throughout every literary-historical period. Borrowing themes from folk songs and later incorporating them into literary poems is more or less intentional throughout every period, while the passage of literary into folk is more or less coincidental. For this to happen, however, all social conditions and at least several literary elements must be close to the folk mode of thought and composition.

With particular changes, a folk song moves from the general to the particular, and from there moves into tradition. A literary poem crossing into tradition, however, goes from the individual and particular to the general. Contemporary poetry goes from the distinct, new and individual across folk songs into tradition and then brings their elements back to innovation. Memory regulates these processes.

The fundamental way folk and literary are linked to one another are through imitation and/or transformation: a) imitation of folk verse in all characteristic elements and internal and external relations of these elements, closely approaching folk poetics in content and form; and b) creative contact with folk verse with the »use« of only a few of the components, and expressive transformation with the addition of new meanings and thought structures.

In Slovenian literature the relations and connections between folk and literary are robust and practically infinite. Folk fundamentally leaves its mark on all time periods but the relations are extraordinarily diverse, from relation 1: folk song → literary poem → folk song, to relation 6: literary poem → popularised song (folk).

Folk has an especially pronounced mark on literary poetry during illustrative periods (the Enlightenment, to some extent romanticism, realism, the Second World War and the initial post-war period), where the link between folk and literary moves in the direction of folk poetics and imitation of all its fundamental characteristics. During illuminative periods of Slovenian literature (late romanticism, modernism, expressionism, and contemporary Slovenian poetry, above all postmodernism) the relations are primarily creative. The four influential pinnacles (Prešeren, Jenko, modernism, contemporary Slovenian poetry) also have this link, where they re-establish the association with the collective national tradition and their own spirit. In the case of borrowed folk motifs, this link can be already marked by distance from other poetics of folk songs, because it allows both positive and negative relations.

In literary-historical periods that link folk with literary, selection is made of those contents or forms that say something to the particular individual artist at that historical moment and are reflections of the reality the artist lives in. Certain themes (with archetypal contents) always repeat themselves, such as love, death, fidelity, and life and its meaning. These are transmitted in the singing of a folk song in a real, living, and pithy way, but are included in a literary poem (through folk motifs) along with the individual characteristics of the author's particular poetic vision and era. The planes whereupon folk and literary no longer stand in aesthetic opposition to one another are all the fundamental relations between folk and literary. These are: sound-word-thought. The context of folk songs is related to the context of literary poems and, likewise, bearers of folk songs to authors of literary poetry. Although in every relation there are clearly defined borders between the two poetics, and the transformations of folk into literary (and the reverse) are powerful and various, analysis shows that there are planes of content and formal motifs, mental and philosophical identification and negation, as well as the plane of experimentation of play with these planes, in which one can observe both poetics as two distinct phenomena that are nonetheless equal and joined. They are both equally important to Slovenian literature and culture.

The special chapter **Popularised Song: From Poet to Folk Singer** is devoted to the analysis of popularised songs. The popularisation of songs is a phenomenon that demonstrates how a literary poem, whose author is known, becomes a folk song. The chapter discusses how literary crosses into folk in a timeline from the eighteenth century to the beginning of the twentieth century in a cross-section of very different artists. Extensive analysis of Jenko's poem »Lenčica« and Gregorčič's poem »Njega ni« does not, however, show transformation and change from literary poetry into folk. The acceptance of literary poems into the folk repertoire requires the harmonious composition of various elements, from content to melodies, rhythms, and so on. The historical moment is a decisive factor in determining which poem may be popularised or is a part of the folk creative and re-creative process. Thus, the poem will be taken up by an individual that will give it his own interpretation and sing it for a group, and from this it moves into the folk repertoire and variations begin to take shape. Popularised songs create the lyrical potential that in the mind of the individual or a group of people, the nation, is imprinted in varying structures of consciousness, moves with thought connections from poetic to poetic and develops its own specific spiritual layer. When literary becomes folk, it therefore moves from one poe-

tic to the other. This movement demonstrates a powerful connection between folk and literary and abolishes sharp divisions between the two poetics.

Folk and Literary in Intertextual Chains is the fourth chapter, in which the theory of intertextuality is used to present the folk song as a model text and the later contemporary deposits (metatexts) in various literary-historical periods as its spiritual foundation. The folk song has often been the content and formal model for poetic works with communal material, which have brought the contents and ideas of the folk song through various time periods to the present day. First, the chapter presents intertextualism in folk songs and establishes that it was already present in previous times even though awareness of it was lacking. All throughout folk poetics one can observe intertextual and intermusical interactions in the history of lyrical and narrative motifs and in many variations, in travelling verses, in melodies that switch from one set of lyrics to another and the always recognizable verse and rhythmic structures that were »borrowed« by individual folk singers. As examples, several types of folk songs, in which travelling verses are exchanged, strophes, motifs and so on are presented as signifiers of intertextuality in folk poetics, which are spontaneous, associative, self-referential, and do not represent a polemical relation to the secondary content of the text. On the other hand, intertextualism between the folk model and the literary one is created when the poet takes certain elements from folk songs with conscious intent. This is demonstrated in four strong intertextual chains (»Lenora«, »Lepa Vida«, »Kralj Matjaž« and »Zeleni Jurij«) and four weak ones (»Pegam in Lambergar«, »Riba Faronika«, »Godec pred peklom« and »Galjot«). Intertextual chains that arose this way produced the most varied new meanings in the dialogical space of culture, through timeless themes, eternal or newly established relevance of motifs and themes, and strong existential, ethical, ethnic and even aesthetic elements. Intertextual chains have shown the relation between folk and literary, in which tradition, thanks to new works, receives (alongside the »old«) a new and previously unknown meaning. From this they then receive the ability – along with the new work – to begin to speak about today's world in a new way.

The Folk Song and Contemporary Slovenian Poetry: Relationships, Influences, Musicality, the fifth chapter, is devoted to the fundamental relations between the two poetics and the most frequent folk influences, with particular emphasis on folk musicality in poetical texts by contemporary artists. It discusses folk songs as one of the most important influences in the contemporary Slovenian poetry of Strniša, Taufer, Makarovič, Zajc, Vincetič, Remic, Jesih, Snoj, Oswald and others, and the accompanying modes of realization of these influences in their poetic organisms. All contemporary Slovenian poets from Zajc to Oswald have used folk song as a basic model for their formal and mental procedure. The relation between folk and literary in contemporary poetry is primarily one-way, because literary allows the borrowing of folk elements. One can observe the current relation between folk and literary in various processes of formation, and in similarities and oppositions of style and content. In this largely one-way communication between folk and literary in contemporary poetry certain linguistic structures or the entire system of folk poetic crosses from folk to literary as empirical transmission, rhythmic imitation and so on, or as a complete transformation and complete integration of the isolated folk elements into the new organism of contemporary poetry. Through various creative methods contemporary poets have channelled their individual approaches into it and from it they have extracted a common core,

which they have creatively joined to their own poetic inventions. Contemporary Slovenian poets have returned to Slovenian folk songs as living creative streams when they tired of the quest for innovation, when they found themselves in the world of empty values and when they could connect their own sensibilities to the messages of folk songs.

The Slovenian Folk Song and its Reflection in the Poetry of Svetlana Makarovič is the title of the sixth chapter. It analytically presents the use of folk elements for a new semantic background of individual poems and the poet's awareness of the original folk meaning of individual motifs, as well as their expressive transformation. The *desetništvo* theme has completely taken over Svetlana Makarovič in its primary and contemporary senses, and her own artistic and life path is saturated with this motif. She has connected with the folk idea in every possible way, through verses, structures, their stylisation of rhythm and system, through the insertion of citations and allusions into her metatext, and by employing an inverted system of meaning. She sought out motifs and themes in the folk tradition, and in the broad folk tradition she found answers to the dark and oppressed dimensions of her soul and being. She overcame her isolation by singing folk songs, from which she took a joyful message. Analysis of her poetic texts reveals a mesh of folk ballads, dance songs, counting chants, spells and prayers. Intertextual procedures allow one to single out folk forms and verses, metric structures, rhythmic citations, rhymes, allusions, and empirical and transformed citations, and discover familiar or new mythological vocabulary from the folk tradition.

The seventh chapter, **Gregor Strniša, Veno Taufer and the Folk Song**, is the apex of the monograph. Its basic premise is that the two authors, despite their use and transformation of the form and content of folk songs each on his own practically diametrically opposed path, are nonetheless frequently connected with each other in spirit through the use of the same motifs from folk songs or other folk elements. The chapter chronologically juxtaposes the works of both authors and uses parallel examples of individual poems to examine the methods, procedures, and motivations for incorporating folk elements into their poetry. Strniša combined rigid archaic form with freedom of movement through motifs and themes from folk songs, while Taufer tackled the deconstruction of folk themes intertextually and through montage, and worked them anew into the characteristic atmosphere of his poems, in which both folk and literary elements each retain their own qualities within the interwoven structure. With diverse methods of working motifs from folk songs into their poetry and with the aid of folk elements, Taufer and Strniša spoke about themselves and the world. The central collections of poetry that are thoroughly based in folk tradition are Taufer's *Pesmarica rabljenih besed* (1975), and many of Strniša's collections, from *Odi-sej* (1963) to *Vesolje* (1983). Strniša completely interwove folk songs throughout his poetic drama *Samorog* (1967). With their motifs and themes, the two poets posed questions about life and existence, but in the stylistic elements of folk songs they found authentic and spontaneous modes of artistic expression. Taufer was especially interested in the creation of variants of folk songs. He combined radical modernism with personal declaration, and by circling around certain motifs (fragments of meaning) from folk songs, he also incorporated the folk song in its own »variability« in the creation of new poems. Strniša, on the other hand, through the use of particular stylistic elements and subject matter of folk songs, created a special cosmogony of the poetic world.

The eighth chapter of the monograph, **The Role of Folk Songs in Jože Snoj's Novel *Fuga v križu***, turns from poetry to prose. While it does not analyse every prose work that touches upon folk songs, it offers as an example one prose work, Jože Snoj's novel *Fuga v križu*, and the poetic, national, aesthetic, ceremonial, and semantic-intentional role of folk songs, which enables the prose work to be brought intact from one genre to another, thereby enriching its world of meaning, ideas, and poetics and preserving the folk song in new semantic systems. Analysis of the specific phenomenon of folk songs in this polyphonically constructed text is framed within certain categories of ideas such as lyricism, parody, the theme of the NOB and the post-war period, and nationalism. This attempt to analyse folk within a different sort of environment – that is, in Jože Snoj's novel – is perhaps directed at a more comprehensive analysis of selections of the most typical prose works that are based on folk models. Within its broader literary range, Snoj's novel distinguishes itself as a work that sought out, absorbed, and artistically digested folk influences, was aware of their significance and value, deconstructed them in parody fashion and then reconstructed them so that they work as a new text against the background of the old. In this we recognize the old text, and groan with dismay at the more terrible new one. The novel would not have been possible without the folk element, and the contemporary artist could not pass up the folk, because it pervades our existence and creativity, revives and is revived, and is not lost as it moves into new poetic realms.

Selected Conclusions: The folk song in contemporary Slovenian poetry and culture is not simply an early stage (or just the material) of literary poetry, because its contents and form are equal bearers of past and present messages (their meanings are often completely the same as those of literary poems), which also transmit their meanings far into the future.

In its powerful and continuing artistic and functional declamation, with its perpetual motion on energetic levels of everydayness and artistry, the folk element permeates all spheres of our lives. We celebrate with folk, with it we rejoice, mourn, sing, and whistle, we listen to it, remember it, forget it and console ourselves with it – if it comes in contact with the literary, it appears before us as a duality within one; both faces have the same appearance, and we always discern them in old and new models and are seduced into their labyrinths. The most far-reaching conclusions of the work are these: from both the developmental and typological viewpoints, there are more points of contact between »folk« and »literary« than previous researchers were able to see and recognize; and both types of creativity are mutually enriched and enlivened.

By juxtaposing and connecting two such different and creative currents, the monograph presents – primarily for experts, but also for the broader public – the exceptional significance that Slovenian folk songs had in the past and the phenomenon of which is recovered by postmodernist means in contemporary Slovenian poetry. The literarization of the folk song is perhaps one of the new ways the folk song lives today, despite the fact that it continues to live on in its original form as well.

F O L K L O R I S T I K A



VALENS VODUŠEK

**ETNOMUZIKOLOŠKI
ČLANKI IN RAZPRAVE**

***Uredila:* MARKO TERSEGLAV – ROBERT VRČON**

Knjiga zajema vse znanstvene objave (razen nekaterih fragmentov in skiciranih člankov) Valensa Voduška (1912–1989) in tako celovito predstavlja njegov prispevek k razvoju slovenske etnomuzikologije. Besedila so urejena po tematskih sklopih: prvi trije se nanašajo na splošno problematiko etnomuzikologije in folkloristike, sledijo razprave o splošnih in specifičnih problemih slovenskega ljudskega pesništva ter slovenski ljudski glasbi in njenih posebnostih v stikih s tujimi kulturami. Knjiga se končuje s kratkimi članki, fragmenti, predgovori in poglavjem z radijskimi oddajami in spominskimi zapisi.

2003, 312 str., 17 x 24 cm, trda vezava, ISBN 961-6358-76-6.



ZRC SAZU, Založba ZRC, Novi trg 2, 1001 Ljubljana, p. p. 306;
tel.: 01/470 64 64; faks.: 01/425 77 94; e-pošta: zalozba@zrc-sazu.si;

www.zrc-sazu.si/zalozba

Avtorica na podlagi temeljitega poznavanja in prikaza mnogih študij folkloristov jasno in na več mestih formulira razlike med folklornim in literarnim sistemom komunikacije (folklorna triada tekst – tekstura – kontekst), o si obenem z uspehom prizadeva pokazati, kako raznavrstne, trajne in mnogotere so bile obojestranske povezave med njima. Vsekakor je bila folklorja za umetno literaturo pomembnejši vir navdiha in kulturnega spomina kakor pa obratno (ne glede na to je odličen avtoričin teoretski in zgodovinski opis ponorodevonja umetnih pesmi in analiza razlogov za to), in to od začetkov leposlovja v razsvetljenstvu 18. stol. naprej. /.../

Monografija interdisciplinarno povezuje folkloristiko in literarno teorijo; je prvi tako obsežen poskus apliciranja medbesedilnosti na problematiko razmerij med ljudskim in umetnim slovstvom, in ne samo pri nas, ampak tudi na tujem.

dr. Marko Juvan

Monografija celostno, z večdisciplinarnega in primerjalnega stališča osvetljuje življenje dveh tipov literarne ustvarjalnosti – ljudske in umetne, ki sta bili doslej pretežno obravnavani ločeno. S tem presega zlasti dajemanje in obravnavanje ljudskega v literarni vedi in stereotipizirano nasprotje ljudskega in umetnega s stališča avtorstva, socialnih opredelitev, funkcijskih in estetskih dometov. /.../

Navsezodnje panuja tudi daljnosežne sklepe: da je tako v razvojnem kakor tipološkem pogledu med t. i. ljudskim in umetnim več stičišč, kakor so jih bili dozdaj raziskovalci zmožni videti in priznati, da se oba tipa ustvarjalnosti vzajemno bogatita in oživljata ter da je postmoderna literarizacija ljudskega (ob nasprotnem fenomenu ponorodelosti) nov način življenja ljudske pesmi.

dr. Ingrid Slavec Gradišnik

ISBN 961-6500-19-8

