

UNIVERZA V NOVI GORICI
FAKULTETA ZA PODIPLOMSKI ŠTUDIJ

**TRANSFORMACIJA LJUDSKEGA
V UMETNIH PROZNIH BESEDILIH
SOCIALNEGA REALIZMA**

MAGISTRSKO DELO

Vladka Tucovič

Mentorica: izr. prof. dr. Marjetka Golež Kaučič

Nova Gorica, 2009

Izjava

Izjavljam, da sem magistrsko delo Transformacija ljudskega v umetnih proznih besedilih socialnega realizma pripravljala samostojno, na podlagi lastnih spoznanj in ob navedenih virih in literaturi.

V Ljubljani, 14. 5. 2009

Vladka Tucovič

Zahvala

Želim si, da bi zdaj, ko je magistrsko delo dokončano, z besedami iz Prešernove Nezakonske matere lahko rekla: »kar sem prestala, pozabljeno je«. Pa ne morem. Vsak stavek, vsaka pesem sta vtisnjena v spomin na čas dolgega in težavnega porajanja tega mojega (nezakonskega) otroka. Naj mu bodo zdaj, ko je končno na svetu, rojenice naklonjene.

Nastanku tega besedila je botrovalo veliko posameznikov, ki sem jim iz vsega srca hvaležna. Najprej svojim staršem, ki so bili moji prvi posredovalci književnosti in ljudskega izročila: mami, ki mi je brala in je moja prva pevka in učiteljica slovenskih ljudskih pesmi, in očetu, ki mi je otroku kupoval prve knjige in vsako pomlad znova izdelal vrbovo ali jelševo piščalko – »pišalo«; nadalje svoji mentorici, doc. dr. Marjetki Golež Kaučič, predstojnici Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU, ker mi je na začetku moje podiplomske študijske poti omogočila vključitev v nastajanje temeljne izdaje slovenske pesemske dediščine, peto knjigo *Slovenskih ljudskih pesmi* (2007), za vso spodbudo, potrpljenje, trud, dobrohotne nasvete, pripombe in komentarje na številnih konzultacijah in za to, da se je veselila mojega dela, verjela vanj in me usmerjala, ko sem že obupovala; nosilec izbranih predmetov na magistrskem študiju: prof. dr. Marku Juvanu, izr. prof. Sergeju Kapusu, doc. dr. Mirjam Milharčič Hladnik, doc. dr. Mojci Ravnik in doc. dr. Petri Svobljšak, ker so me spremljali na poti do študijskega cilja in mi bili vzor; ostalim sodelavcem Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU, dr. Mariji Klobčar, dr. Mojci Kovačič, Marjeti Pisk, Mirku Ramovšu, dr. Urši Šivic, Katarini Šrampf in izr. prof. dr. Marku Terseglavu, ker so z mano iskali odgovore na raziskovalna vprašanja in mi pomagali; in ne na koncu številnim, ki so mi bili v času pisanja v pomoč s podatki, nasveti, tehnično in moralno podporo, prijateljstvom in ljubeznijo: Orsolyii Gállos, izr. prof. dr. Maji Godini Golja, Franciju Justu, Marku Klavori, Karli Kofol, Teji Komel, Vladku Kosmaču, doc. dr. Igorju Krambergerju, dr. Engelbertu Logarju, prof. dr. Otu Lutharju, mag. Mariji Mercina, mag. Irini Makarovi Tominec, Petru Matjašiču, Martini Mejak, Alenu Mesariću, Maši Mikola, mag. Poloni Ozbič, Vanji Peganu, doc. dr. Tanji Petrović, prof. dr. Svaniborju Pettanu, dr. Kaji Širok, dr. Lujzi Tari, prof. dr. Tomu Virku in doc. dr. Barbari Zorman.

Izveček

Transformacija ljudskega v umetnih prozih besedilih socialnega realizma

Predmet raziskave je transformacija slovenske ljudske pesmi v prozi socialnega realizma Miška Kranjca, Ivana Potrča, Antona Ingoliča, Prežihovega Voranca in Cirila Kosmača, in sicer dveh načinov, ki v posameznem besedilu lahko nastopata hkrati: medbesedilno – kot pribesedilna kazalka citatnosti v naslovih in motih (citat ali variacija naslova, moto), na ravni besedilnega sveta (variacija na temo, izposoja oseb, dogodkov in prizorišč) in na ravni jezikovnega izraza (empirični citati in parafraze) in kot t. i. »kontekst v kontekstu« (literarni prostor in čas predstavljata kontekst ljudske pesmi). Načina, na katera ljudsko prehaja v umetno prozno in delno dramsko literarno ustvarjalnost socialnega realizma, sta tvorna, vsebujeta preoblikovalno moč, ki se pokaže v različnih citatnih figurah in prenosu konteksta ljudske pesmi v dogajališče umetnih literarnih besedil. V uvodu so poleg pregleda dosedanjih raziskav predstavljene teze, metodološka izhodišča, tekst, kontekst, tekstura, nosilci in vloga ljudske pesmi ter obdobje socialnega realizma v slovenski književnosti. Jedrni del predstavlja folkloristično-intertekstualna analiza petih avtorskih opusov glede na položaj ljudske pesmi in njeni tipološko-primerjalni dokončni rezultati, ki so še zlasti predstavljeni v razpredelnicah. Sklepnemu poglavju, v katerem so zgoščena spoznanja in sinteze o raznovrstnem medbesedilnem razmerju ljudske pesmi in proze socialnega realizma, sledi seznam virov in literature, razpravo pa zaključuje obširen povzetek v angleščini.

Ključne besede: ljudska pesem, socialni realizem, intertekstualnost, transformiranje, tekst, kontekst, tekstura, citat, moto, aluzija, Miško Kranjec, Ivan Potrč, Anton Ingolič, Prežihov Voranc, Ciril Kosmač.

Abstract

Transformation of folk in literary prose writings of social realism

The subject of the research is the transformation of Slovenian folk song in the prose of social realism by Miško Kranjec, Ivan Potrč, Anton Ingolič, Prežihov Voranc and Ciril Kosmač; namely the two ways that can appear simultaneously in one text: intertextually – as a textual pointer of citations in titles and mottoes (typological attachment, citation or variation of the title, motto) at the verbal level (variations on a theme, borrowing of persons, events and sceneries) and at the linguistic level (empirical quotations and paraphrases) as well as the so-called “context within the context” (literary space and time represent the context of a folk song). The two ways in which folk is transformed into literary prose (and partly drama) literary creativity of social realism are formative, they contain the transformative power, which is manifested in citational figures and the transfer of context of folk songs in the scenery of literary belletristic texts. The introduction shows an overview of the research made so far and introduces theses, methodological starting-points, text, context, texture, carriers and role of folk songs as well as the period of social realism in Slovenian literature. The core part encompasses the folkloric-intertextual analysis of five author's opuses based on the status of folk songs and their typologically-comparative end results, which are represented in detailed tables. The concluding chapter, which comprises cognitions and syntheses on the diverse intertextual relation between folk songs and the prose of social realism, is followed by a list of sources and literature, while the paper ends with an extensive summary in English.

Key words: folk song, social realism, intertextuality, transformation, text, context, texture, citation, motto, allusion, Miško Kranjec, Ivan Potrč, Anton Ingolič, Prežihov Voranc, Ciril Kosmač.

Kazalo vsebine

Izjava	1
Zahvala	3
Izvleček	5
Abstract	6
Kazalo vsebine	7
Seznam razpredelnic	10
Seznam kratic	11
1 Uvod	15
1.1 Uvodna izhodišča	15
1.1.1 Izhodiščne teze	16
1.2 Metodologija in način dela	21
1.3 Ljudska pesem, njen tekst, kontekst, tekstura in nosilci	26
1.3.1 Vloga ljudske pesmi	35
1.4 Socialni realizem v slovenski književnosti	36
2 Ljudska pesem v prozi Miška Kranjca	40
2.1 Novele	40
2.1.1 Smehljaj (<i>Sedem mladih slovenskih pisateljev</i> , 1930)	40
2.1.2 Ko akacije cveto (<i>Modra ptica</i> , 1930/31)	42
2.1.3 Poljana. Prekmurski motiv (<i>Dom in svet</i> , 1931)	44
2.1.4 Pesmi ni več (<i>Dom in svet</i> , 1931)	45
2.1.5 Na valovih Mure (<i>Ljubljanski zvon</i> , 1931)	47
2.1.6 Greh (<i>Ljubljanski zvon</i> , 1931)	48
2.1.7 Večer (<i>Modra ptica</i> , 1931/32)	50
2.1.8 Sreča na vasi (<i>Ljubljanski zvon</i> , 1932)	50
2.1.9 Južni vetrovi (<i>Sodobnost</i> , 1935)	51
2.1.10 Lepa Vida prekmurska (<i>Lepa Vida prekmurska</i> , 1972)	52
2.1.11 Vloga ljudske pesmi v Kranjčevih novelah	54
2.1.11.1 Tekst	54
2.1.11.2 Tekstura	54
2.1.11.3 Kontekst	57
2.1.11.3.1 Prostor in čas	57
2.1.11.3.2 Nosilci ljudske pesmi	57
2.1.11.3.2.1 Otroci	58
2.1.11.3.2.2 Fantje	58
2.1.11.3.2.3 Moški	59
2.1.11.3.2.4 Ženske	60
2.1.11.3.2.5 Godci	60
2.1.11.3.2.6 Poslušalci	61
2.1.12 Sklep	61
2.2 Predvojni romani	63
2.2.1 Življenje (1932)	63
2.2.2 Pesem ceste (1934)	65
2.2.3 Povest o dobrih ljudeh (1940)	67
2.3 Avtobiografski cikel	70
2.3.1 Očetovo petje	70
2.3.2 Odnos do ljudske pesmi	72

2.3.3 Koledovanje	74
2.3.4 Pastirska pesem	74
2.3.5 Bobnanje	75
2.3.6 Petje s sosedo	76
2.3.7 Petje z bratom Lojzom	76
2.3.8 Igranje s Pickovo bando (Veselo gostivanje)	76
2.3.9 Karakterizacija oseb	78
2.3.10 Pastirska pesem	82
2.3.11 Fantovsko petje	83
2.3.12 Vojaška pesem in petje nabornikov	83
2.4 Sklep	84
2.4.1 Tekst	84
2.4.1.1 Madžarsko pesemsko izročilo v Kranjčevi prozi	91
2.4.2 Tekstura in kontekst	92
2.4.2.1 Ljudska glasba v šegah in navadah v Kranjčevi prozi	97
3 Ljudska pesem v prozi in dramatiki Ivana Potrča	99
3.1 Proza	99
3.1.1 <i>Sin</i> (1937)	99
3.1.2 <i>Kočarji in druge povesti</i> (1946)	101
3.1.2.1 <i>Imel sem ljubi dve</i> (1946)	103
3.1.3 <i>Svet na Kajžarju</i> (1948) in <i>Gorice</i> (1951)	104
3.1.4 <i>Na kmetih</i> (1954)	107
3.2 Dramatika	109
3.2.1 Dramska trilogija o Kreflih	109
3.2.1.1 <i>Kreflova kmetija</i> (1947)	109
3.2.1.2 <i>Lacko in Krefli</i> (1949)	111
3.2.1.3 <i>Krefli</i> (1953)	112
3.3 Sklep	113
3.3.1 Tekst	113
3.3.2 Kontekst in tekstura	115
4 Ljudska pesem v prozi Antona Ingoliča	120
4.1 <i>Lukarji</i> (1936)	120
4.2 Pohorski in podpohorski cikel	122
4.2.1 <i>Zebica</i> (1935)	122
4.2.2 <i>Soseska</i> (1939)	123
4.2.3 <i>Matevž Visočnik</i> (1941)	124
4.2.4 <i>Na splavih</i> (1940)	125
4.3 Haloški cikel	128
4.3.1 <i>Tam gori za hramom</i> (1938), <i>Likof</i> (1940) in <i>Žeja</i> (1940–41)	128
4.3.2 <i>Trgatev</i> (1946)	134
4.4 <i>Pot po nasipu</i> (1948)	137
4.5 Sklep	138
4.5.1 Tekst	138
4.5.2 Kontekst in tekstura	140
5 Ljudska pesem v prozi Prežihovega Voranca	143
5.1 Zgodnja kratka proza	143
5.2 Romani	146
5.2.1 <i>Požganica</i> (1939)	146
5.2.2 <i>Doberdob</i> (1940)	147

5.2.3	<i>Jamnica</i> (1945).....	153
5.3	Kratka proza.....	160
5.3.1	<i>Samorastniki</i> (1940).....	160
5.4	Sklep.....	162
5.4.1	Tekst.....	162
5.4.2	Kontekst in tekstura.....	162
6	Ljudska pesem v prozi Cirila Kosmača.....	166
6.1	Novele.....	166
6.1.1	Človek na zemlji (<i>Sodobnost</i> , 1935).....	166
6.1.2	Gosenica (<i>Sodobnost</i> , 1936).....	166
6.1.3	Življenje in delo Venca Poviškaja (<i>Sodobnost</i> , 1937).....	167
6.1.4	Tistega lepega dne (<i>Sodobnost</i> , 1938).....	167
6.1.5	Težka nedelja (<i>Novi svet</i> , 1948).....	168
6.1.6	V žagi (<i>Novi svet</i> , 1950).....	172
6.1.7	Pot v Tolmin (<i>Naša sodobnost</i> , 1953).....	172
6.1.8	Tantadruj (<i>Naša sodobnost</i> , 1959).....	173
6.1.9	Ringaraja (<i>Naši razgledi</i> , 1959).....	175
6.2	Daljša proza.....	176
6.2.1	<i>Prazna ptičnica</i> (1935).....	176
6.2.2	<i>Pomladni dan</i> (1953).....	177
6.2.3	<i>Balada o trobenti in oblaku</i> (1968).....	179
6.3	Sklep.....	184
6.3.1	Tekst.....	184
6.3.2	Kontekst in tekstura.....	189
7	Analiza in primerjava.....	194
7.1	Ljudske pesmi v prozi in dramatiki slovenskega socialnega realizma.....	194
7.1.1	Neljudske in tujejezične pesmi.....	200
7.1.2	Ponarodele pesmi.....	202
7.2	Glasbila in glasbene naprave.....	203
7.2.1	Vloga glasbil in godcev.....	207
7.3	Ples.....	209
7.4	»Narodna pesem« vs. ljudska pesem.....	211
7.5	Ljudska glasba v šegah in navadah.....	212
7.6	Odraž časa in prostora v uporabi ljudskega izročila v prozi socialnega realizma.....	214
7.7	Primerjava proze slovenskega socialnega realizma z Reymontovimi <i>Kmeti</i> in Hamsunovim <i>Blagoslovom zemlje</i> ter <i>Potepuhi</i>	217
8	Sklep.....	221
9	Viri in literatura.....	226
9.1	Viri.....	226
9.1.1	Zbirke ljudskih pesmi, zborovske pesmarice, arhivalije, spletni viri.....	228
9.2	Literatura.....	229
10	Summary.....	235

Seznam razpredelnic

Razpredelnica 1: Sestavine ljudske pesmi v Kranjčevih novelah na ravni teksta, teksture in konteksta.....	54
Razpredelnica 2: Sestavine kronotopa ljudske pesmi v Kranjčevih novelah	57
Razpredelnica 3: Nosilci in poslušalci ljudske pesmi v Kranjčevih novelah	57
Razpredelnica 4: Ljudske pesmi v Kranjčevi prozi.....	86
Razpredelnica 5: Ponovitve nekaterih slovenskih ljudskih pesmi in madžarskih halgatov v Kranjčevi prozi.....	88
Razpredelnica 6: Vrste ljudskih pesmi v Kranjčevi prozi	89
Razpredelnica 7: Nosilci, kraj in čas ter način izvajanja ljudske pesmi (petja, igranja in plesanja) v Kranjčevi daljši prozi	92
Razpredelnica 8: Glasbila in glasbene naprave v Kranjčevi prozi	95
Razpredelnica 9: Ljudske pesmi v Potrčevi prozi in dramatiki	113
Razpredelnica 10: Vrste ljudskih pesmi v Potrčevi prozi in dramatiki	114
Razpredelnica 11: Ponovitve nekaterih ljudskih pesmi v Potrčevi prozi in dramatiki	115
Razpredelnica 12: Nosilci, kraj in čas ter način izvajanja ljudske pesmi (petja, igranja in plesanja) v Potrčevi prozi in dramatiki.....	116
Razpredelnica 13: Glasbila v Potrčevi prozi in dramatiki	117
Razpredelnica 14: Ljudske pesmi v Ingoličevi prozi	138
Razpredelnica 15: Vrste ljudskih pesmi v Ingoličevi prozi.....	139
Razpredelnica 16: Nosilci, kraj in čas ter način izvajanja ljudske pesmi (petja, igranja in plesanja) v Ingoličevi prozi	140
Razpredelnica 17: Glasbila in glasbene naprave v Ingoličevi prozi.....	141
Razpredelnica 18: Ljudske pesmi v prozi Prežihovega Voranca	162
Razpredelnica 19: Vrste pesmi v prozi Prežihovega Voranca.....	162
Razpredelnica 20: Nosilci, kraj in čas ter način izvajanja ljudske pesmi (petja, igranja in plesanja) v prozi Prežihovega Voranca	163
Razpredelnica 21: Glasbila v prozi Prežihovega Voranca.....	164
Razpredelnica 22: Ljudske pesmi v Kosmačevi prozi.....	185
Razpredelnica 23: Vrste ljudskih pesmi v Kosmačevi prozi	185
Razpredelnica 24: Nosilci, kraj in čas ter način izvajanja ljudske pesmi (petja, igranja in plesanja) v Kosmačevi prozi.....	189
Razpredelnica 25: Glasbila v Kosmačevi prozi.....	192
Razpredelnica 26: Število ljudskih pesmi po posameznih opusih.....	194
Razpredelnici 27 a in b: Ljudske pesmi v prozi in dramatiki Miška Kranjca, Ivana Potrča, Antona Ingoliča, Prežihovega Voranca in Cirila Kosmača	198
Razpredelnica 28: Delež ljudskih pesmi po posameznih opusih glede na količino posameznega pesemskega tipa	199
Razpredelnica 29: Pojavitve različnih (ne ponovljenih) ljudskih pesmi po posameznih opusih	199
Razpredelnica 30: Neljudske in tujejezične pesmi v prozi in dramatiki Miška Kranjca, Ivana Potrča, Antona Ingoliča, Prežihovega Voranca in Cirila Kosmača	201
Razpredelnica 31: Ponarodele pesmi v posameznih opusih	202
Razpredelnica 32: Glasbila in glasbene naprave, ki se v posameznih avtorskih opusih ponovijo.....	205
Razpredelnica 33: Vsa glasbila, ki se pojavijo v posameznih avtorskih opusih.....	206
Razpredelnica 34: Ljudski plesi v Kranjčevi prozi.....	209
Razpredelnica 35: Kontekst ljudskih pesmi, plesa in instrumentalne glasbe v šegah in navadah v vseh avtorskih opusih.....	212

Seznam kratic

GNI M – Arhiv zvočnih posnetkov GNI ZRC SAZU

GNI O – Arhiv Odbora za nabiranje slovenskih narodnih pesmi z napevi (OSNP)

SLP – *Slovenske ljudske pesmi* (SLP) I–V (1970–)

Š – *Slovenske narodne pesmi* (SNP) I–IV (1895–1923)

»Igral sem mu; s pesmijo mu več povem kot z besedo. Beseda je nerodna in lepoto zabriše.«

Miško Kranjec: *Ko listje šelesti* (1930), 4.

»V človeku se žalost in veselje nenehno kopičita, sproščata pa najlaže ravno v pesmi.«

Miško Kranjec: *Svetlikanje jutra: povest mlade rasti* (1968), 299.

»Ker vsaka lepa pesem je vredna, da vekomaj živi. Starinske pesmi pa so take: zato so se nam ohranile do današnjega dne.«

Miško Kranjec: *Strici so mi povedali: ljudje, viri, pojasnila* (1974), 225.

»Folklor me zanima zato, ker predstavlja človekovo samopodobo.« /.../ »Folklor kot ogledalo kulture zagotavlja enkratni surov material za vse tiste, ki si želijo boljšega razumevanja samega sebe in drugih.« /.../ »Verjamem, da lahko folkloristi z analiziranjem folklorne odkrijejo splošne vzorce kulture, znanje o teh vzorcih pa lahko pripomore k povečanju ravni ozaveščenosti.«¹

Alan Dundes: *Interpreting Folklore* (1980), viii–x.

¹ Tu in v prihodnjih navedkih D. Ben-Amosa, R. Bendix, K. Beardslee, M. Bošković - Stulli, S. Bronnerja, M. E. Brown, A. Dundesa, L. Honka, K. Pimpla, L. Tari in B. Toelkena, če ni drugače navedeno, iz angleščine in hrvaščine (M. Bošković - Stulli) prevedla V. T.

1 Uvod

1.1 Uvodna izhodišča

Osrednja tema magistrskega dela je analiza transformacije ljudskega pesništva v umetnih proznih (in delno dramskih) besedilih socialnega realizma (med letoma 1930 in 1950). Prenos in preoblikovanje slovenskega ljudskega pesemskega izročila sem opazovala na primeru romanov, kratke proze in dramatike vodilnih predstavnikov pripovedne proze socialnega realizma na Slovenskem, Miška Kranjca (1908–1983), Ivana Potrča (1913–1993), Antona Ingoliča (1907–1992), Prežihovega Voranca (1893–1950) in Cirila Kosmača (1910–1980). Pričakovala sem ugotovitve, v kolikšni meri, na katerih mestih v besedilu in čemu so v umetnih proznih besedilih socialnega realizma navzoče medbesedilne odnosnice iz slovenskih ljudskih pesmi ter kakšna je njihova vloga. Že pregledno primerjalno branje je pokazalo visoko mero citatnosti ljudske pesmi, poglobljena analiza pa je dokazala tudi transformacijo ljudskega v umetnem na ravni duhovne in ne le formalno-citatne povezave, prav tako je poskušala odgovoriti na vprašanje, kakšna je razlika v prisotnosti ljudske pesmi v posameznih opusih.

Čeprav je težišče analize v opusih osrednjih prozaikov jedrnega obdobja socialnega realizma (pred drugo svetovno vojno in po njej), v raziskavi niso izpuščena besedila istih avtorjev, ki so nastala pozneje, vendar še zmeraj izražajo idejo socialnega realizma, tj. upodabljanje življenja t. i. malega človeka, njegovih teženj po izboljšanju družbenih razmer, oz. so zanimiva zaradi transformacije ljudskega (npr. Kranjčeva novela *Lepa Vida prekmurska* iz leta 1972). Magistrsko delo tako poskuša slediti razvojni liniji literarnega obdobja, ki je slovenski književnosti dalo prva tako obsežna prozna besedila, in raziskati visok delež ljudskega (pesništva) v njem. Poskuša dati zaokrožen vzorec pregleda transformacije ljudskega v umetnih proznih besedilih izbranega literarnega obdobja.

Da je ljudsko izročilo nezamenljiv del in vir neljudskega, umetnega literarnega sistema v marsikateri nacionalni književnosti, tako v poeziji kot v prozi in dramatiki, je bilo na primeru evropske književnosti dokazano npr. pri Jamesu Joyceu, ki je v svoja prozna dela (*Ulikses*, *Finneganovo prebujenje*, *Umetnikov mladostni portret*, *Dublinčani*, *Mrtvi*) vključil irske ljudske pesmi (Worthington 1956: 321–339, povzeto po Golež Kaučič 2003a: 230). Med t. i. ustno in pisano književnostjo (Banov Depope 2003: 77–92) obstaja torej odnos, ki je lahko trpen ali tvoren, in to še zdaleč ne le med ljudskim pesništvom in umetno poezijo.

Čeprav so bile do sedaj v največji meri raziskane ravno medbesedilne navezave slovenske ljudske in umetne pesmi (poleg Golež Kaučič 2003a še Terseglav 1979, 1987, 1995), folklorističnemu in literarnovednemu pogledu ni ušlo, da je ljudsko izročilo in z njim ljudska pesem podlaga določenemu proznemu korpusu slovenske književnosti. Tako je Marjetka Golež Kaučič (Golež: 1991b, Golež Kaučič 2003a: 229) v uvodu razprave o vlogi ljudske pesmi v romanu Jožeta Snoja *Fuga v križu* za razmerje med slovensko ljudsko pesmijo in umetno prozo ugotavljala: »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. /.../ V sodobni prozi pa je najzanimivejša prozna obdelava pripovedne pesmi Rošlin in Verjanko.« Kakor je bila avtorica napovedala (Golež Kaučič 2003a: 229), je medbesedilne vezi ljudske pesmi in postmodernistične kratke proze predstavila v razpravi Rošlin in Verjanko: transformacija ljudske balade v sodobna prozna besedila (Golež Kaučič 2004: 93–115), kulturni spomin kot medbesedilno razsežnost pa je pritegnila v obdelavi medbesedilnih odnosnic ljudskih pesmi v Jančarjevem romanu *Katarina, pav in jezuit* (Golež Kaučič 2007). S Cankarjevim medbesedilnim razmerjem do proznega ustnega izročila se je v razpravi Med identifikacijo in negacijo: pripovedkovni intertekst v Cankarjevi povesti *Potepuh Marko in kralj Matjaž* ukvarjal Marko Juvan (1989: 471–487), pomembnega vira medbesedilnega navezovanja na ljudsko slovstvo kot posebnega sklopa medbesedilnih zvez se je v analizi *Zgodb s panjskih končnic* Lojzeta Kovačiča dotaknila Alenka Koron (2006: 159). Kako se je motiv ribe Faronike iz slovenske ljudske pesmi transformiral v romanih *Plebanus Joannes* Ivana Preglja, *Na rožnatem hrbtu faronike* Saše Vuge in v avtorski pravljici Gustava Strniše Riba Feronika, je predstavila Vladka Tucovič (2006: 51–68).

Glede na pravkar našteje obravnave avtorjev, ki jih je v zvezi z medbesedilnostjo med ljudsko pesmijo in prozo v omenjeni razpravi izpostavila Marjetka Golež Kaučič (2003a: 229): Ivana Cankarja, Ivana Preglja, Cirila Kosmača, Draga Jančarja, Lojzeta Kovačiča in Jožeta Snoja, sta z vidika medbesedilne povezave ljudskega pesništva in avtorske proze neraziskana še Kosmačev in Kranjčev opus. Z dodatno razširitvijo na opuse ostalih piscev slovenskega socialnega realizma, Ivana Potrča, Antona Ingoliča in Prežihovega Voranca, poskuša magistrsko delo to vrzel zapolniti.

1.1.1 Izhodiščne teze

Osnovna teza magistrskega dela izhaja iz že dokazane teze, da ljudska pesem ni vplivala v preteklosti in ne vpliva v sodobnosti le na umetno poezijo, temveč tudi na prozna besedila, da torej prehaja iz pesniškega (ljudskega in umetnega) tudi v prozni sistem, in sicer

v vseh literarnozgodovinskih obdobjih (Golež Kaučič 2004: 93). O globokih in raznovrstnih zvezah med slovensko literaturo in folkloro Boris Paternu meni, da so trajne in obstajajo v celotni zgodovini slovenske slovstvene kulture: »P/rav v vseh obdobjih slovenske literature – od razsvetljenstva mimo romantike, realizma in nove romantike pa daleč naprej, tudi v tokovih sodobnega modernizma – obstajajo močna, čeprav raznovrstna dotikališča s folkloro.« (Paternu 1980: 71.) V izhodiščnih literarnozgodovinskih mislih je Paternu pokazal predvsem na raznolikost trpno-tvornega razmerja med slovenskim ljudskim pesništvom in umetno poezijo ter na dva nasprotujoča si procesa: na literarizacijo folklorne in folklorizacijo literature, kar je pozneje v doktorski disertaciji, razpravah in monografiji o razmerju med slovenskim ljudskim pesništvom in poezijo izčrpno raziskala in dokazala Marjetka Golež Kaučič (Golež 1993, Golež Kaučič 2003a).

V magistrskem delu poskušam dokazati, da prihaja do transformacije ljudskega pesništva v umetnih proznih in dramskih besedilih še posebej v obdobju socialnega realizma. V skladu z idejno usmeritvijo socialnega realizma namreč ustvarjalci v literarnih delih tega obdobja in te stilne usmeritve prizorišča svojega dogajanja postavljajo v konkretno slovensko (predvojno) podeželsko okolje. Glede na posebne vrste svetovni nazor realizma, ki od književnosti pričakuje resnično, posnemovalno, mimetično prikazovanje življenja, je literarna ustvarjalnost tega obdobja odraz in prikaz življenja nižjih družbenih slojev. Nosilci ljudske pesmi (pevci, izvajalci, poslušalci) so torej (kolektivne) literarne osebe, prizorišče (kontekst) izvajanja ljudske pesmi pa je dogajališče (čas in prostor) literarnih del.

V pripovedništvu socialnega realizma je namreč v ospredju prikazovanje stvarnosti v kolektivističnem romanu prostora in časa (Kmecl 1998: 124), glavno (množično) literarno osebo predstavlja kmečki kolektiv, sestavljen iz individualiziranih posameznikov (Zadravec 1972a: 198). Ravno nadarjeni posamezniki iz kolektiva so tudi pobudniki nastanka ljudske pesmi, preostali kolektiv je nujni pogoj za njen obstoj, ki ga sestavljata nastajanje in prenašanje variant. Opisovanje »kolektiva«, če je realistično, naj bi torej nujno vsebovalo tudi ljudsko pesem. Zadravec (n. d.: 197) poudarja, da so ravno prvine izročila tiste, ki med drugim povezujejo posameznike v kolektivno literarno osebo: »Določajo jo enake gospodarske, naravne, tudi kulturne in politične razmere in zakonitosti, motivirajo življenje celote. Če je to kmetijska skupnost, jo pisatelj poišče pri vaških opravilih, praznikih, semanjih dneh, folklornih navadah.« (Prav tam.) Folklor vstopa v književnost zato, ker je bistvena sestavina življenjske resničnosti, pravi ameriška folkloristka Mary Ellen Brown (1998: xxxiv). Ljudska pesem postane tako nujni pogoj za verodostojni prikaz življenja kmečkega prebivalstva, literarnemu ustvarjalcu pa element avtentičnosti in posebno sredstvo, s katerim označuje svoje osebe, simbolizira njihova dejanja in njihove usode. S tem v zvezi se še zlasti odpira vprašanje razmerja med literarnim besedilom in dejanskostjo. Zavedati se je namreč

treba, da so obravnavana literarna dela socialnega realizma vendarle fikcijska besedila in ne npr. folkloristična terenska poročila. Fikcijska besedila so po sodobnem teoretiku fikcije, Lubomirju Doleželu, literarna besedila, ki svet v nasprotju z besedili, ki reprezentirajo dejanski svet (novice, poročila, komentarji ipd.), sama ustvarjajo in ga oblikujejo (povzeto po Juvan 2006b: 220). Svetovi iz nefikcijskih besedil so vseskozi podvrženi postopkom preverjanja in spodbijanja, besedilni svetovi fikcijskih besedil pa ostajajo neodvisni, ni jih treba spreminjati ali razveljavljati z novimi teksti. V primeru, ko na literarna besedila gledam kot na posnetek dejanskosti, se mi meja med fikcijskim in nefikcijskim besedilom zabrisuje, izbrana fikcijska besedila socialnega realizma vse bolj razumem kot besedila, ki jih preverjam kot del nefikcijskih besedil, kar vodi k razgraditvi »hierarhične opozicije fikcija – nefikcija« (Prav tam.). Juvan po besedilu nemških avtorjev o modelu razmejevanja med fikcijo in realnostjo (Nickel-Bacon idr. 2000: 289–290) ugotavlja, da »[ž]anri, ki se razpenjajo med stvarnostnim in domišljijским polom leposlovne fikcije, ne dopuščajo, da bi med fikcijo in nefikcijo zarisali ostro mejo; nakazujejo, da je med obema področjema pestro prehodno območje« (Juvan 2006b: 220.). Še več, Juvan (n. d.: 223) zaključí, da je dekonstrukcija opozicije resničnost – fikcija razkrila »navzočnost fiktivnega v resničnem in obratno. Fikcija in resničnost nista ločeni in ontološko enoviti področji, kaj šele, da bi bila resničnost prvotna, fikcija pa njen odraz ali izpeljava.« /.../ Fikcija potemtakem niti s svojo referencialnostjo ni popolnoma ločena od resničnosti in nanjo lahko deluje. /.../ Pisatelji in pisateljice so si zgodbe vendarle izmišljali zato, da bi z njimi kaj pomembnega povedali o dejanskem svetu.« (N. d.: 228.) Enako se strinja Tomo Virk (2009: 21), da »literatura nikakor ni samo fikcija. /.../ Povedano drugače: literatura resda ustvarja samostojen, kvazirealni, fikcijski svet, a ta svet nikakor ni povsem brez povezave z resničnostjo, z realnostjo (prav zagonetna narava tega odnosa je uganka, ki še vedno z vso močjo privlači nove in nove poskuse razlag). Nasprotno: od nekdanj se je literaturo (tako kot tudi umetnost nasploh) razumevalo prav v povezavi z resnico in umetniška dela so tudi dovolj pogosto izkazovala neutajljivo zvezo z resničnostjo.«

Kot v uvodu svoje knjige *In Search of Authenticity: the Formation of Folklore Studies* (1997) poudarja ameriška raziskovalka, Regina Bendix (1997: 7), je ravno folklor dolgo služila kot orodje v iskanju avtentičnosti, ki naj bi zadovoljevala pobeg iz modernosti: »Ideal ljudske skupnosti, čiste in ubranjene pred civilizacijskim zlomom, je bil metafora vsega, kar ni bilo moderno.« Zato je treba pri opazovanju razsežnosti ljudskega v umetni književnosti še posebej paziti na pojav folklorizma, tj. na folkloro, ki nima več svoje funkcije oz. je »iz druge roke, ne več naravno pristna« (Stanonik 2001: 106).

Nosilci ljudske pesmi so (še posebej) v obdobju socialnega realizma pisatelji oz. ustvarjalci umetnih literarnih besedil. Pojav ljudskih pesmi v delih socialnih realistov,

ustvarjalcev, ki so izšli iz prav takega ali podobnega socialnega in geografsko določenega okolja, kakor ga opisujejo v svojih delih, je za raziskovanje zanimiv še zlasti, če predpostavljamo, da so bili ustvarjalci sami vpleteni v kontekst ljudske pesmi oz. so jo v avditivnem spominu imeli iz otroštva ali so prisostvovali izvajanju v času, ko so že ustvarjali, kar z drugimi besedami pomeni, da jim ni bilo treba pogledati npr. v Štrekljevo zbirko *Slovenske narodne pesmi*, da bi pesem uporabili v svoji literaturi, temveč so izhajali iz lastnega doživljanja ljudskega in prežemanja svojega življenja in ustvarjanja z ljudskim. To v razmerje ljudsko-umetno v tem obdobju vnaša še posebno razsežnost, saj so tako pisatelji (enako kot njihove literarne osebe) – neke vrste »nosilci« ljudske pesmi in hkrati njeni zapisovalci, razširjevalci in ohranjevalci. Tudi ameriška folkloristka Mary Ellen Brown pravi, da »'avtorji pogosto posedujejo občutljivost, ki presega sposobnost raziskovalcev neke družbe, ter so tako zmožni jasno odkriti kompleksnost kulture'« (povzeto po Golež Kaučič 2003: 17).

Pisatelji z navajanjem teksture ljudske pesmi izkazujejo svoje zavedanje, da je ljudska pesem sinkretična celota besedila in napeva, da ni zgolj besedilo, črka na papirju, temveč da je celota šele z napevom, ki ljudski pesmi ne nazadnje določa tudi besedilo. V literarnih besedilih izražene okoliščine ljudske pesmi in navajanje njenih nosilcev upoštevajo immanentno dejstvo ljudske pesmi – nerazdružljivost besedila in napeva oz. nujnost petja ali instrumentalnega izvajanja. Literarne osebe pojejo, žvižgajo, igrajo, plešejo. Transformacija ljudskega v umetnih proznih besedilih je poleg ljudskih pesmi tudi transformacija oz. prenos in preoblikovanje godčevstva, pritrkovanja kot neizbrisne sestavine slovenskega glasbenega izročila in šeg ter navad. Ljudska pesem v umetnih besedilih socialnega realizma je zmeraj umeščena v svoj pripadajoči kontekst. Med šegami, ki jih tematizirajo literarna dela, so v ospredju opisi ženitovanjskih šeg, povezanih s petjem in plesom, prav tako vključujejo lik godca in predstavitev godčevstva. Raziskovanje transformacije ljudske pesmi v umetnih proznih besedilih socialnega realizma vključuje tudi povezanost pesmi in plesa in skupni prikaz ljudske glasbe v umetnih proznih besedilih.

Vse to je mogoče opazovati sklicujoč se na pokrajinsko pripadnost avtorjev socialnega realizma, le-ta namreč pogojuje pokrajinski izvor ljudskih pesmi, ki so jih vnesli v svojo literaturo. Glede na regionalni izvor posameznih pisateljev in dogajalni prostor njihovih literarnih besedil: Prekmurje, Štajerska (Pohorje, Dravsko polje, Slovenske gorice in Haloze), Koroška in Primorska, se v izbiri pesmi in v kontekstu oz. šegah, navadah in drugih dogodkih, ki so okvir ljudske pesmi, pojavljajo namreč vsebinsko različne, iz določene pokrajine izvirajoče pesmi, tudi narečno jezikovno obarvane, npr. pivske ali stanovske. Razlika je očitna tudi v gostoti pojavitev ljudske pesmi glede na regionalni izvor (npr. Kranjec vs. Kosmač). Zanimivo bo opazovati, s kakšnim namenom pisatelj vpelje

ljudsko pesem in kako se le-ta ne nazadnje odraža v odnosu do pokrajinske pripadnosti (regionalizem). Je zaradi splošne manjše zastopanosti ljudske pesmi na Primorskem (zaradi gojenja zborovskega petja) kot posledice prepovedovanja slovenskega petja v času fašizma mogoče trditi, da enak vzrok upravičuje tudi manjše število citatov ljudske pesmi v Kosmačevem opusu v primerjavi npr. s štajerskima avtorjema (Potrčem in Ingoličem)?

Zaradi vsega naštetega so umetna prozna in dramska besedila lahko (tudi) vir za folkloristično raziskovanje. Eden pomembnih virov za spoznavanje materialne kulture, šeg, čustvovanja, mišljenja (npr. o idealu ženske in moške lepote), ljudskega prava, odzivanja na zgodovinske dogodke (vojne, nesreče), socialnih razmer na podeželju itd. so že besedila ljudskih pesmi (Kumer 1992: 287), pritegnitev konteksta ljudskih pesmi v literaturo pa ponuja dodaten in drugačen vir za spoznavanje življenja ljudske pesmi in njene vpetosti v družbo. Kakor se je iz literature nekega obdobja moč poučiti o idejno-filozofskem nazoru tistega časa, o socialnih razmerah, o odnosih med ljudmi; literatura tako lahko predstavlja pričevalko nekega časa, se proza socialnega realizma v povezavi z ljudsko pesmijo kaže kot literariziran vir oz. literariziran zapis konteksta in opis nosilcev ljudske pesmi. Ko pisatelj določeno ljudsko pesem umesti v svoje literarno besedilo, na nek način ustvari imitacijo terenskega zapisa – poročilo o kontekstu in teksturi in transkripcijo pesemskega besedila. Njegove odločitve za pesem spoštujejo naravo ljudske pesmi, njeno umeščenost v obredje in delo, hkrati pa so subjektivne in namenske za fiktivno besedilo, avtor sam namreč določa, kdo od njegovih literarnih oseb bo pel ali igral določeno pesem in kje, kdo jo bo poslušal, kaj se bo ob tem dogajalo itd. Pri tem se je pisatelj moral držati družbenih konvencij oz. ljudskih navad (vsi pač niso peli vsega povsod). O podobnem načinu odnosa do književnosti poroča Mary Ellen Brown (1998: xxxv), ko pravi, da raziskovalci folklorne literarne vir uporabljajo kot etnografijo, kot vir informacij o kontekstu. Nedvomno je folklor (sporočena posredno iz pisnega ali neposredno iz ustnega vira) s svojimi žanri, strukturami, stili in okoljem pisateljem in drugim umetnikom na voljo kot bogat kulturni vir (n. d.: xxxvi).

Lahko bi rekli, da pisatelji s tem, ko besedilo in kontekst ljudske pesmi umestijo v svoje literarno besedilo, prikažejo proces tekstualizacije ljudske pesmi, ki jo finski raziskovalec Lauri Honko (1996: 3) deli v več faz; začne se s t. i. mentalnim besedilom v pevčevih mislih, ki ga lahko empirično opazujemo med izvajanjem pesmi, zaključi pa se s kodificiranjem, ko je besedilo zapisano, urejeno in natisnjeno. Raziskovalca pri tem zanima, kako se npr. dinamična, spremenljiva (k variantam nagnjena) pripovedna ljudska pesem, ki je najbolj živa med nastopom, izvajanjem oz. t. i. performansom, uresniči v knjigi.

Je mogoče trditi, da je ljudska pesem označevalka življenja neke plasti prebivalstva oz. ali je tudi zato pritegnjena v literaturo socialnega realizma? Umetna prozna besedila predstavljajo situacijo, ki jo poimenujem t. i. »kontekst v kontekstu«. Književnost socialnega

realizma predstavlja nadvse bogat vir za raziskovanje prikazanega konteksta pesmi (šege in navade, petje ob delu). Raziskovanje navzočnosti ljudskega v umetni književnosti slovenskega socialnega realizma tako ponuja analizo konteksta ljudske pesmi v literarnem kontekstu – literarnem času in prostoru. Prvi, širši kontekst, okvir novega okolja ljudske pesmi, predstavlja samo literarno besedilo, to, da se je pisatelj odločil ljudsko pesem uporabiti v svojem besedilu in čemu je to storil, drugi okvir je dejanski okvir ljudske pesmi, kontekst, katerega opis je v literarnem delu namenil tej ljudski pesmi oz. njenemu citatu (opis »realnega« konteksta pesmi, npr. kot del ženitovanjskih šeg, ob delu, zvečer na vasi, na paši ipd.), kamor sodijo zgodovinske in družbene razmere ter kulturni, politični, socialni položaj nosilcev. Nezanemarljiva je vsebinska povezava izbrane ljudske pesmi (ljubezenska, pivska, vojaška ipd.) z njenim kontekstom; v kakšnem položaju (glede na čas in prostor in druge okoliščine) je torej pisatelj svoji literarni osebi pripisal izvajanje ali poslušanje določene pesmi oz. literarno osebo naredil za nosilca ljudske pesmi.

1.2 Metodologija in način dela

Glede na raznolikost posameznih opusov, ki jih vendarle družijo skupna ideja socialnega realizma (poudarjanje vpetosti človeka v družbo, ki jo je treba izboljševati in s tem pospeševati posameznikov razvoj in napredek) in stilno obdobje (prevladujoče težnje po preprostosti, preglednosti in razumljivosti), se v analizo ponuja primerjanje posameznih opusov med seboj, iskanje podobnosti in različnosti. Primerjalni pristop zahtevajo dela, podobna po svoji formalni strukturi. Tako se v Kranjčevi noveli *Na valovih Mure* in v Kosmačevem romanu *Balada o trobenti in oblaku* kot vodilni motiv ciklično pojavljata verza dveh različnih ljudskih pesmi.

Magistrsko delo je sestavljeno iz teoretičnega in analitičnega dela. V prvem, teoretičnem delu, so predstavljena metodološka izhodišča, teze in na podlagi le-teh pričakovani rezultati, večji del pa zajema folkloristično in literarnovedno teorijo (osnovni pregled folkloristične obravnave ljudske pesmi, še posebej s stališča njenega konteksta; idejno in filozofsko ozadje socialnega realizma in njegove uresničitve), iz česar izhaja analiza drugega dela na primeru proznih opusov izbranih socialnih realistov. V njej je po pregledu prisotnosti/odsotnosti ljudske pesmi v umetnih proznih besedilih narejena primerjava med opusi posameznih avtorjev in tipologija medbesedilnih odnosnic, ki temelji na rezultatih primerjalne analize. Magistrsko delo poskuša z interdisciplinarnim metodološkim pristopom povezati ali preseči svojo »dvojo« naravo, ki izhaja iz večrazsežnostnega raziskovalnega predmeta, iz razmerja literarna veda – folkloristika in ljudsko pesništvo – umetna književnost.

Raziskava temelji na prepoznavanju, analizi in interpretaciji razmerja med ljudskim pesništvo in umetnimi proznimi besedili socialnega realizma, torej na preučevanju interakcije med dvema predmetoma, ki predstavljata »dve veliki področji – folkloro in literaturo«, »povezani, vendar različni« (Brown 1998: xxxi, xxxvii), ki sta »t. i. stični disciplini« (Golež Kaučič 2003a: 15); je poskus prispevka k »razumevanju občudovanja vredne kompleksnosti razmerja med folkloro in literaturo« (Brown 1998: xxvii). Prepoznavanje medbesedilnega navezovanja med ljudsko pesmijo in umetno književnostjo lahko pomaga razumeti procese nastajanja umetniškega besedila in išče odgovor na vprašanje, odkod so pisci jemali snov, motive in teme. Ljudsko in umetno sta dve samostojni in različni poetiki, katerih skladnosti, podobnosti in nasprotnosti, njuna presečišča, povezovanje in razhajanje lahko opazujemo v poeziji, prozi in dramatici (Golež Kaučič 2003a: 21). Le na osnovi spajanja védenja o ljudskem pesemskem izročilu (s posebnim poudarkom na kontekstu – obred, funkcija, šega, kulturna vpetost) z znanjem o literarnih tekstih in njihovi posebni analizi je mogoče relevantno interpretirati folkloro v literaturi (n. d.: 17).

Identifikacija folklore v literarnem delu lahko pomaga prepoznati umetniški proces in vodi do virov kulture, ki jih vsebuje književnost; pogledi na razmerje med folkloro in literaturo pa so treh vrst: 1. folkloro kot pra- oz. izvorna književnost, 2. folkloro v književnosti in 3. folkloro in književnost kot vzporedni umetniški zvrsti (Brown 1998: xxxii). Osrednje težišče tega magistrskega dela je v drugi točki, torej v raziskovanju folkloro kot vira za literaturo oz. načinov, kako je folkloro v literaturi uporabljena, kakšna je njena funkcija v novem okolju (n. d.: xxxvi). Pri tem si je potrebno postavljati vprašanja, kot jih v zvezi s folkloro in literarno vedo predlaga ameriški folklorist Barre Toelken (1996: 391): Kakšno je razmerje med tem, kaj je povedano in kako je povedano? So podobe in simboli povezani z vsebino? Je avtor uporabil folklorne material za poglobitev in razširitev pomena ali zgolj za fasado, za t. i. »lokalno obarvanost«, ki ostaja zgolj na površini?

Da učinkovitega interpretiranja folkloro v literaturi ni brez interdisciplinarnega pristopa, saj so v nasprotnem primeru rezultati lahko nepopolni in zavajajoči, poudarjajo mnogi tuji avtorji, med njimi na več mestih tudi vodilni ameriški folklorist Alan Dundes (1980: vii–xi, 2007: 70–76); prepoznavnost njegovih razprav so bile ravno provokativne interpretacije (Bronner 2007: vii). V članku *The Study of Folklore in Literature and Culture: Identification and Interpretation* (1965) je izpostavil dejstvo, da je folkloro (in njeno triado: tekst, teksturo in kontekst), tj. skupni predmet literarne vede, folkloristike in etnologije oz. kulturne antropologije, nemogoče raziskovati ločeno po njenih ravninah oz. da folkloristi prevečkrat samo identificirajo, ne pa tudi interpretirajo, literarni znanstveniki in antropologi pa interpretirajo brez natančnega poznavanja folkloro (Dundes 2007: 70, 75). Kot

vseobsegajočo je predlagal sodobno folkloristično metodologijo, s pomočjo katere se raziskovalec ne sme zaustaviti pri identifikaciji, ki je le prvi korak, uvod v interpretacijo. Tega vodila se je držal še v poznejših objavah, v katerih je opozarjal na pomen interpretacije in kritiziral izključno folkloristično klasificiranje, ki je brez analize. »Do sedaj je bilo malo interpretacij folklore. Veliko več energije je bilo posvečene vprašanju klasifikacije kot analize. Zbiranje in razvrščanje nista nadomestek za analizo.« (Dundes 1980: vii.) Spraševal se je, zakaj folkloristi ustavijo svoje intelektualno delo s predstavitvijo in identificiranjem podatkov, saj se sam ni zadovoljil s kartografiranjem, zanimalo ga je, zakaj določena šega ali verovanje obstajata v izbrani točki. Menil je, da je razlog za takšno folkloristično obravnavo folklore, ki se izogiba interpretaciji, v dejstvu, da razume besedo »lore« (v besedi folklore), kot bi bila popolnoma ločena od »folk«. Pravlјice, balade, uganke itd. preučujejo kot entitete, ločene od živih človeških bitij. Pri obravnavi npr. povedke ne smemo pozabiti, da jo človek pripoveduje drugemu človeku, da je med njima interakcija. Zavedal se je, da ni lahko najti racionalno za iracionalno, narediti smiselno iz »nesmisla«, vendar je poudarjal, da je ravno to tisto, kar morajo folkloristi početi v resni interpretaciji. Preverjena znanost je npr. zbirati in primerjati posamezne balade. Po drugi strani pa drži, da stopimo, ko se obrnemo k vprašanju »zakaj« (namesto »kaj«), na spolzka tla interpretacije. Interpretacija pa se pogosto nagiba k temu, da je raje subjektivna kot objektivna.

O dovolj globoki meri folklorističnega raziskovanja, ki ne ostaja le pri površinskem prepoznavanju, je pisal tudi ameriški folklorist Bruce Rosenberg, ki je bil mnenja, da je monodisciplinarno znanje nekompetentno oz. da je treba znanstvenemu spoznanju slediti tako daleč, kot nas to spoznanje vodi (povzeto po Golež Kaučič 2003a: 16).

Kot raziskovalni viri magistrskega dela so služile znanstvenokritične objave ljudskega pesništva (*Slovenske narodne pesmi I–IV* (1895–1923) Karla Štreklja (Š), *Slovenske ljudske pesmi I–V* (1970–2007) (SLP), *Slovenske ljudske pesmi Koroške I–V* (1986–1992, 1996–1998), *Oj, ta vojaški boben: slovenske ljudske pesmi o vojaščini in vojskovanju* (1992), *Glasbena folklor Prekmurja* (1957), *Glasbena folklor Prlekije. Pesmi* (1981) Josipa Dravca) itd., različne druge tiskane zbirke ljudskih pesmi in pesmarice, arhivsko gradivo Glasbenonarodopisnega inštituta (Arhiv Odbora za nabiranje slovenskih narodnih pesmi z napevi, Arhiv rokopisnih pesmaric in drugih rokopisnih zapisov), knjižne (tudi znanstvenokritične v *Zbranih delih slovenskih pesnikov in pisateljev*) in revialne leposlovne objave izbranih, zgoraj navedenih pisateljev.

Za opazovanje ljudskega v književnosti, torej selitve elementov ene poetike v drugo, saj gre pri zvezi ljudskega pesništva in umetne književnosti za »medbesedilnost med dvema poetikama« (Golež Kaučič 2003a: 109), sem med drugim uporabila orodja ene najbolj produktivnih humanističnih teorij 20. stoletja, intertekstualne teorije. Pojem intertekstualnost

ali medbesedilnost, ki se je v 60. letih 20. st. izoblikoval v meddisciplinarni interakciji literarne vede, semiotike, lingvistike, psihoanalize, matematike, logike in filozofije, se v največji meri razvil v literarni teoriji, literarni hermenevtiki in teoriji recepcije (med letoma 1966 in 1974 ga je ustvarila, opredelila in v semiotiko uvedla znamenita francoska raziskovalka bolgarskega rodu, Julija Kristeva), je sooblikoval nove poglede na literaturo in njeno specifičnost, na naravo ustvarjanja, na obstoj, smisel, tematiko, zgradbo in zvrstnost besedila, predvsem na vloge avtorja in bralca, svojo razlagalno moč pa dokazal še zunaj literarne vede – tudi v folkloristiki (Juvan 2000: 5, 8, 117–118). Beseda intertekstualnost, ki jo je leta 1969 prva uporabila ravno Julia Kristeva, 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) tekst(-i) oziroma da se vanj vpleta drug tekst ali več drugih tekstov« (n. d.: 11), razmerje med prvotnim tekstom (predlogo) in sekundarnim tekstom (pologo), ki nastane na osnovi njune interakcije: »Tekst je torej produktivnost, kar pomeni: 1. njegov odnos do jezika, v katerem se situira, je redistributiven (destruktivno-konstruktiven) in v skladu s tem je bolj dostopen skozi logične in matematične kategorije kot skozi čisto lingvistične; 2. je permutacija tekstov, inter-tekstualnost: v prostoru nekega teksta se več od drugih tekstov prevzetih izjav križa in nevtralizira. /.../ Semiologija, na katero se sklicujemo in ki obravnava tekst kot produkcijo in/ali kot transformacijo, si bo prizadevala formalizirati prej strukturacijo kot pa strukturo.« (Kristeva 1970: 3.)

Za razumevanje prepletanja ljudskega in umetnega so v nadaljevanju predstavljeni temeljni pojmi, uporabljeni v analizi medbesedilnega razmerja med ljudsko pesmijo in umetnimi proznimi besedili socialnega realizma, povzeti po medbesedilni sistematiki Marka Juvana. Ožje razumevanje intertekstualnosti kot posebne značilnosti literature, posameznih literarnih zvrsti ali književnih del, se je oblikovalo v 70. in 80. letih, ko je posebna intertekstualnost postala razumljena kot opazna, slogo- in pomenotvorna lastnost literarnega besedila. Pri posebni intertekstualnosti, za katero je Juvan vpeljal slovenski izraz citatnost, povezuje avtorje, bralce, kritike in druge udeležence literarne komunikacije bolj ali manj skupen literarnokulturni kanon in družbenozgodovinska izkušnja, kakor tudi seznanjenost z ustaljenimi načini in funkcijami vezav med besedili, denimo s citatom in aluzijo, kar pomeni, da so res vsa besedila intertekstualna, vendar pa so nekatera med njimi v večji meri, ta njihova lastnost ima večjo težo in pomen. Citatna so torej tista besedila, v katerih bralec prepozna, da si je avtor tuje predloge prisvajal ali se nanje skliceval zavestno z namenom, da bo bralec te navezave prepoznal in jih interpretiral kot ubeseditveno strategijo, kar se lahko zgodi, če imata avtor in bralec vsaj delno skupen literarno-kulturni medbesedilni kod. Po modelu Manfreda Pfistra je med širšo in ožjo intertekstualnostjo mogoče razlikovati na

podlagi obrobja in jedra: bolj intertekstualna od drugih so dela, ki svoje predloge ne le uporabljajo, ampak se nanje nanašajo, jih tematizirajo, so do njih selektivna (segajo npr. po predlogah, ki so znane in izrazite), jih vgrajujejo vase celostno in strukturno dosledno, na svojo medbesedilnost sama opozarjajo in jo reflektirajo (Juvan 2000: 54–57, 245–246).²

Poleg predhodnikov je teorijo intertekstualnosti iz evropskih in ostalih teoretskih referenc Julie Kristeve, Rolanda Barthesa, Michaela Riffattera, Gérarda Genetta, Renate Lachmann, Ulricha Broicha, Manfreda Pfistra in drugih v slovensko literarno vedo v 80. in 90. letih najtemeljiteje uvajal, utemeljeval, terminološko utrjeval in sistematiziral Marko Juvan, v slovensko folkloristiko, predvsem na razmerje med ljudskim pesništvom in umetno poezijo (ter prozo), pa aplicirala Marjetka Golež Kaučič.³

Sistematika, ki jo je uvedel Juvan (n. d.: 244–274), temelji na predmetnosti, metodah in ciljih literarne vede. Po Juvanu o uspešnem dojemanju citatnosti odločajo kazalke medbesedilnega navezovanja. Kazalke citatnosti so jezikovni in parajezikovni znaki z indeksalno vrednostjo, ki na konvencionalen način opozarjajo na medbesedilno sestavo literarnega dela, nahajajo se v besedilu, kjer so parajezikovne oz. grafične (pisanje v narekovajih, verzalkah ali kurzivi in ločeno stavljenje vložnih besedilnih enot) ali na njegovem obrobju, to so t. i. pribesedilne kazalke – naslovi, podnaslovi in epigrafi, ki citirajo, parafrazirajo, variirajo, posnemajo ali aluzivno priklicujejo znane naslove in druge sestavine predlog (n. d.: 247–250).

Juvanov model treh postopkov medbesedilnega predstavljanja oziroma navezovanja (opis, prenos in posnetek) in na tej osnovi sistematika citatnih vrst in zvrsti temeljita na podlagi, ki so jo sooblikovali vodilni literarnovedni in semiotični teoretiki 20. st. Medbesedilni opis se manifestira v parafrazi in povzetku besedila in predstavlja tematsko navezovanje na predlogo. V metajezikovnem razmerju do predloge so izražene poimenovalne oznake, komentarji, opisi, razčlemba, povzetki, obnove, interpretacije, ocene ipd. Medbesedilni prenos je največkrat izražen v dobesednem citatu in predstavlja poustvaritev elementov z jezikovne površine (dobesedne ali variirane ponovitve) in iz besedilnega sveta (izposoja oseb, dogodkov, prizorišč). Medbesedilni posnetek nastopa v stilizaciji, navezava pologe na predlogo je vidna na ravni posameznih stilemov ali imitacije celotnega jezikovnega sloga. Intekst ali medbesedilje v besedilu obuja spomin na »že brano«, je artikulirana in navzoča dispozicija za spominsko predlogo, nekakšen vmesni člen med predlogo in pologo.

² Pfistrovo teorijo širše in ožje intertekstualnosti je v raziskovanju krepkih medbesedilnih nizov na razmerje slovenskega ljudskega pesništva in umetne poezije aplicirala Marjetka Golež Kaučič (2003a: 103).

³ Prim. Juvan (1985, 1989, 1990, 1997a, 1999, 2000) in Golež Kaučič (1991b, 1993, 1998, 2003a, 2003b, 2004, 2007).

Juvanova razvrstitev medbesedilnih pojavov po obsegu in strukturi kompleksnosti temelji na razločevanju med sklicevanji (literarnimi referencami, sklici) – citatnimi figurami (opazne in ponovljive oblike sklicev, podobne retoričnim figuram) in izpeljavami (derivacijami) – citatnimi zvrstmi (konvencionalne izpeljave, ki se na predloge sklicujejo eksplicitno). Citatne figure in zvrsti so zasnovane na že zgoraj omenjenih treh postopkih medbesedilnega sklicevanja – na prenosih, posnetkih in opisih, razliko med njimi predstavlja vzpostavljanje medbesedilnosti na besedilni površini (jezikovni izraz literarnega dela) ali na ravni besedilnega sveta (prek elementov v notranji zgradbi – oseb, medosebnih razmerij, motivov, tem, situacij, zgodbenega poteka itn.). Juvanova shema predstavlja tako na ravni prenosa: citatne zvrsti (cento, kontrafraktura, parodija, montaža, travestija, nadaljevanje, dopolnitev, variacija na temo ali motiv) in figure (dobesedni ali pretvorjeni citat, moto, parafraza; topos, izposoja osebe, motiva, dogajalnega prostora, lika, situacije ...), na ravni posnetka: citatne zvrsti (stilizacija žanra ali lit. smeri, burleska, pastiš) in figure (imitacija stilema, stilizacija, motivno-tematska reminiscenca) in na ravni opisa: citatne zvrsti (povzetek, kritika, interpretacija, analiza) in figure (parafraza, opomba ...). Med citatnimi figurami zaradi svoje strukturne nesamostojnosti izstopa aluzija, katere podlaga so lahko vse našteje figure, še zlasti pa citat, topos, izposoja, reminiscenca in arhetip; medbesedilni sklic na ravni prenosa, posnetka ali opisa lahko pri aluziji nastopa kot kazalka.

Pri raziskovanju ljudske pesmi v umetnih proznih besedilih socialnega realizma sem z orodji teorije medbesedilnosti opazovala pretvorbo ljudske pesmi in načine, na katere jo pisatelji uvedejo v svoja avtorska besedila. Ugotavljala sem medbesedilnost ljudske pesmi, ki se v umetnem literarnem besedilu pojavlja:

- kot pribesedilna kazalka citatnosti v naslovih in motih (kot zvrstna navezava, citat ali variacija naslova ali moto),
- na ravni besedilnega sveta kot variacija na temo, izposoja oseb, dogodkov in prizorišč,
- na ravni jezikovnega izraza kot empirični citat in parafraza.

1.3 Ljudska pesem, njen tekst, kontekst, tekstura in nosilci

Ljudska pesem, do 2. svetovne vojne na Slovenskem imenovana narodna pesem,⁴ je besedno-glasbena stvaritev, ki je delo posameznika, vendar živi v skupnosti (Kumer 1992: 286, 288). Kot sinkretični organizem je sestavljena iz dveh delov, besedila in melodije; slednja je njen nepogrešljivi element, saj se ljudska pesem vedno poje, njen komunikacijski kanal je petje, čeprav se lahko širi tudi s prepisovanjem in tiskom (rokopisne in tiskane

⁴ O tem poimenovanju prim. Terseglav (1987: 8, 13–20).

pesmarice, zbirke ljudskih pesmi) ter z zvočnimi nosilci (Golež Kaučič 2003a: 22). Besedilo in melodija sta hkrati samostojni sestavini in ju je mogoče zamenjati, pa vendar ljudska pesem brez melodije, napeva ne obstaja (Kumer 1992: 287). Čeprav je ljudska pesem zapisana ali tiskana, se brez melodije ne širi, ker ji manjka komunikacijski posrednik (Terseglav 1987: 37). Da je bila pesem v slovenski zavesti od nekdaj povezana z glasbo, s petjem, priča dejstvo, da v slovenskem jeziku nimamo dveh razlikovalnih besed za péto (Lied) in nepéto pesem (Gedicht) in da so pesnike nekoč imenovali »pevci« (prim. Prešernovo pesem Pevcu). »Slovenska tradicija in starejša kulturna zgodovina sta zaznamovani z ljudsko, tj. péto pesmijo, saj smo dobili umetno pisano pesništvo veliko kasneje kot drugi narodi.« (N. d.: 121.)

Definicije ljudske pesmi lahko temeljijo na primerjavah z umetno pesmijo oz. na iskanju razlik med njima: osnova ljudske pesmi je petje, najpogostejši način prenosa je ustni, pogoj za njeno življenje je nastanek variant, zanjo sta značilna dvomedialnost (besedilo tvori celoto ljudske pesmi šele skupaj z melodijo) in način jezikovnega izražanja, nastaja ne glede na čas in stil, utemeljuje jo funkcija, podvržena je procesu oblikovanja glede na kolektivne zahteve; teme, vsebine in ideje so enotne in sledijo vzorcu, medtem ko je umetna pesem definirana zgolj z besedo (ne z melodijo), temelji na pisnem prenosniku in estetiki (ne funkciji), je statična (ne nastajajo variante), označuje jo način avtorskega pisanja glede na literarni stil in obdobje, podvržena je individualnim (ne kolektivnim) impulzom, teme, vsebine, ideje, ki jih vsebuje, pa so raznovrstne, izvirne, neponovljene (Golež Kaučič 2003a: 21).

Razvrstitve ljudskih pesmi so različne, npr. po funkciji: svatovske, mrliške, plesne (Kumer 2002: 19–20), ali vsebini: legendarne, ljubezenske, šaljive ipd. (n. d.: 15–26). Ljudsko pesništvo pozna tudi t. i. ponarodelo pesem, tj. pesem, ki ji poznamo avtorja (prim. Golež Kaučič 2003a: 69–97), vendar živi med pevci, le-ti so jo sprejeli, jo prevzeli, po svoje spremenili, da so nastale variante (Kumer 1996: 11). Med ljudsko pesem v širšem pomenu besede uvrščamo tudi ritmizirana besedila otrok (izštevalnice za igre, vpraševalnice, zabavljice, oponašanje) in odraslih (rimani klici, vasovalski verzi, koledniška voščila, šaljive litanije). Del ljudskopesemskega izročila so tudi zvočni pojavi kot npr. vriskanje, posnemanje instrumentalnih glasov, refreni iz nesmiselnih zvokov ipd. (Kumer 1992: 287). Slovensko ljudsko petje je večglasno, navadno v terciah in sekstah (enoglasno petje pod vplivom madžarskega izročila je značilnost nekaterih prekmurskih in porabskih vasi), triglasno pojejo moški (naprej, čez in bas), v preteklosti so izvirno ljudsko peli tudi štiriglasno (n. d.: 288).

O treh enakovrednih ravlinah tako ljudske pesmi kot preostale folklore, tekstu, kontekstu in teksturi, je v enem svojih temeljnih besedil, razpravi *Texture, Text and Context*,

leta 1964 spregovoril že zgoraj omenjeni ameriški antropolog in folklorist Alan Dundes (1980: 22–32). Njegovo delo sodi v krog t. i. ameriške nove folkloristike, ki je tradicionalno raziskovalno težišče s teksta prenesla na teksturo in še posebej kontekst in ki je v desetletjih zatem imela znaten vpliv tudi na evropsko folkloristiko.⁵ Usmeritev raziskovanja folklore stran od vprašanj geneze in porekla motivov in vsebin k vprašanju načina funkcioniranja folklore kot njene temeljne lastnosti sta že leta 1929 nakazala strukturalista Peter Bogatyrev in Roman Jakobson v razpravi Folklor kot posebna oblika ustvarjanja (Bošković Stulli 1978: 9). Pomen folklornega konteksta oz. dejstva, da folklor ni fenomen *sui generis*, temveč obstaja v družbenem kontekstu, ki jo tudi časovno pogojuje, tako da postane komunikacijski proces, je še zlasti v razpravi Toward Definition of Folklore in Context (1971), s katero je vzbudil polemiko še pred natisom, poudarjal ameriški folklorist Dan Ben-Amos (1975: 5, 9). Obstoj folklore je po njegovem mnenju odvisen od njenega družbenega konteksta, ki ga lahko predstavlja geografsko, jezikovno, etnično ali poklicno zamejena skupina ljudi, t. i. majhna skupina, ki pomeni socialno zamejenost folklore kot komunikacijskega procesa. Takšna skupina je lahko družina, skupina ljudi na uličnem vogalu, delavci v tovarni ali na vasi, zato pomeni folklor Ben-Amosu umetniško komunikacijo v majhni skupini ljudi. Le-ti, tako izvajalci kot poslušalci, pripadajo isti referenčni skupini, govorijo isti jezik in delijo enake vrednote, prepričanja in znanja in imajo enak sistem kodiranja za socialno interakcijo (n. d.: 5, 12, 13).

Po mnenju Maje Bošković Stulli (1978: 14) je sodobni koncept folklore, ki so ga zagovarjali ameriški folkloristi, temeljil na pozornosti, usmerjeni na folkloro v procesu performance in izvedbe v družbenem kontekstu, kar je pomenilo preusmeritev od npr. povedke k pripovedovanju oz. od folklornega teksta k načinu njegovega izvajanja, k pripovedovanju oz. izvajanju (npr. petju) kot komunikacijskemu dejanju, performanci. Skrajna posledica ameriške folkloristike je bila trditev, da neka folklorna oblika izven folklornega dogodka sploh ne obstaja.

Dundesov način interpretiranja folklore in določanja njenih žanrov temelji na enakovrednosti vseh treh ravni obstajanja folklore, ki so medsebojno odvisne. Po njegovem mnenju je tekstura jezikovno izražanje, ki npr. v pregovorih obsega rimo in aliteracijo, vključuje še naglas, višino glasu, intonacijo in onomatopoijo. Tekst je posamično pripovedovanje ljudskega slovstva ali petje pesmi, analiza teksta podaja vsebino. Kontekst je družbeni položaj, v katerem se uresničuje folklorni tekst. Družbeni kontekst, npr. sestava občinstva, lahko še posebej vpliva na oblikovanje teksta in teksture, kar dokazuje medsebojno povezanost in medsebojno vplivajnsko moč posameznih ravni. Največ

⁵ O tem prim. še zlasti Bausinger (1987: 44), Bošković-Stulli (1978: 14–18) in Gabbert (1999: 119–128).

raziskovalnega interesa so folkloristi nekoč namenjali tekstu, teksturo so prepuščali jezikoslovcem, medtem ko je bil kontekst kot tretja ravnina analize skoraj popolnoma spregledan in v terenskih zapiskih nezabeležen, čeprav je vsaj tako pomemben kot tekstura. Dundes še posebej opozarja, da konteksta ne gre enačiti s funkcijo, slednja je abstrahirana vsota več kontekstov, hkrati se zavzema za zbiranje oz. zapisovanje in posledično upoštevanje konteksta v analizi, saj so tovrstni podatki vir za odgovor na vprašanje, zakaj je določeno besedilo uporabljeno v določeni situaciji, kontekst (sestava občinstva) pa lahko vpliva tudi na izbiro teksture, npr. na rabo t. i. prepovedanih ali tabuiziranih besed. Poznavanje konteksta lahko torej razloži variantnost teksta in teksture, njegovo nepoznavanje ali ugibanje, ki niti ni zmeraj možno, pa lahko zmanjša vrednost analize. Tako kot identiteta občinstva (npr. spol) je ključnega pomena tudi poznavanje identitete izvajalca. Neizrečeno (tekstura) je v folklornem dogodku velikokrat pomembnejše od povedanega (teksta), besedilo samo pa je za pripadnika druge kulture lahko povsem brez pomena. Avtor zaključuje, da je treba upoštevati vse troje, teksturo, tekst in kontekst, vsaka ravnina je lahko predmet strukturne analize, in s primeri ponazori, kako lahko sprememba konteksta povzroči spremembo teksture, struktura teksture pa strukturo teksta. Od vseh treh je variantnosti podvržen še najmanj ravno tekst. Zaradi pomembnosti vseh treh ravnin za folkloristično analizo in interpretacijo folklore ni dobro, da folkloristi analizo teksture prepuščajo jezikoslovcem, konteksta pa antropologom. Dober folklorist bo pripravljen analizirati vse tri oz. »folkloristi morajo torej upoštevati tekst, teksturo, kontekst, nosilca in morda tudi raziskovalca, pa tudi proces komunikacije in socio-kulturni proces, ki povezuje besedilo s kontekstom« (Golež Kaučič 2001b: 289). Učinkovitost raziskovanja povezanosti vseh treh ravnin se kot posebej uspešna izkaže prav v opazovanju medbesedilnega položaja ljudske pesmi v avtorskih besedilih.

T. i. »premik od teksta h kontekstu« (prim. Bausinger 1987: 44), ki ga je začela ameriška folkloristika, je bil dobro sprejet tudi v Evropi. Tako je finski raziskovalec Lauri Honko (2005: 155) v pregledu stoletnega obstoja finske folkloristike leta 1979 navajal preobrat od raziskovanja ljudskih pripovednih pesmi k obrednim pesmim kot primer težnje, da se vedno več pomena v folklorističnem raziskovanju posveča kontekstu, v katerem folklor živi in deluje: »Če ne bomo vedeli več o kulturnem, socialnem, ekonomskem, ekološkem in individualnem ozadju folklore, ne bomo mogli reči veliko o njeni funkciji, pomenu ali rabi.«

Dundesove osnovne kategorije analize so bile pozneje nekoliko modificirane, npr. tekstura – v ljudski pesmi, ki je sinkretična celota besedila in napeva, predstavlja teksturo pesemska melodija, njen nepogrešljivi del, napev oz. medijski kanal glasbe (Golež Kaučič 2003a: 26). Za Bena-Amosa (1975: 11) v že zgoraj omenjenem članku je tekstura že način

interpretacije, ritmični govor, napev in glasbena spremljava. Maja Bošković Stulli (1978: 16) navaja še spoznanja Hede Jason A *Multimedial Approach to Oral Literature* (1969) o dramtizaciji tekstone z glasom, glasbo, mimiko in gestami.

Dundesovo teorijo analize folklore s tremi elementi in Ben-Amosov koncept folklore kot komunikacijskega procesa je povzeto po Maji Bošković Stulli (1978: 7–40) v slovenski folkloristiki sprejela med drugim Marija Stanonik (2001: 257–261, 293–296). Tekst, tekstura in kontekst sestavljajo t. i. folklorni dogodek, tisto družabno situacijo torej, »pri kateri se odvija pripovedovanje (ali petje) vsebin, katerega rezultat je folklorna pripoved (ali pesem). Pri tem sodelujejo aktivni udeleženci pripovedovalci (ali pevci) ter tisti, ki jim je pripovedovanje (ali petje) namenjeno; slednji spremljajo aktivnosti s poslušanjem in gledanjem ter na potek folklornega dogodka vplivajo na različne načine« (Ivančič Kutin 2005: 15). Tekst je verbalno (besedno) sporočilo, ki ga pripovedovalec posreduje publiki s pripovedovanjem. Tekstura je način, kako je pripoved izvedena. Pri tem so pomembna nebesedna (slogovna) sredstva, ki spremljajo in podpirajo verbalno izraženo besedilo: mimiko obraza, kretnje in kinetiko telesa; je oblikovanje sporočila z glasom, obrazom in telesom, namenjena je očem in ušesom sprejemalcev. Kontekst je seštevček vseh okoliščin, v katerem se odvija pripovedovanje, ter lastnosti in čustvena razpoloženja udeležencev folklornega dogodka, tj. pripovedovalca in poslušalcev. Poslušalstvo ni le pasivni sprejemalec, temveč (z navzočnostjo samo, sestavo, vedenjem, pripombami ...) pomembno vpliva na pripovedovalca in njegovo oblikovanje pripovedi (jezikovnega besedila in nejezikovnih znakov, ki jih pri tem uporablja). Jezikovni kontekst pomeni tako jezik komuniciranja in njegove posebnosti v dani situaciji, družbeni kontekst pomeni kraj in čas ter situacijo pripovedovanja, torej: kako je pripoved napovedana, kako si pripovedovalec zagotovi pravico do govorjenja, kako sprejema, zavrača pripombe poslušalcev ali kako sklene pripoved. S tem je povezan tudi emocijski kontekst, ki je viden po reakcijah drugih udeležencev na pripoved. Pri tem je potrebno opozoriti še na nujnost t. i. institucije sprejemalca. Vsak udeleženec s svojim značajem, vedenjem, lastnostmi, ki so posledica njegovega življenja in dela, vpliva na kontekst kot celoto in s tem tudi na pripoved. Kontekst sestavljajo tudi razmerja med vsemi udeleženci. Tekst, gledan skozi luč konteksta, ob vsaki ponovitvi dobiva drugo interpretacijo, saj je kontekst danost, ki se vsakič spreminja; na izvajalca neposredno vpliva njegovo razpoloženje v času in prostoru folklornega dogodka, sestava poslušalcev in njihov odziv na pripovedovanje (n. d.: 8, 9, 15, 160).

Pri tem je potrebno opozoriti na nezanemarljivo razliko med teksturo in kontekstom folklornih pripovedi in ljudskih pesmi, saj so zgoraj navedene teksturne lastnosti (mimika obraza, kretnje in kinetika telesa) in emotivni kontekst pri izvajanju ljudske pesmi redki oz. jih pri ljudski pesmi ni; Zmaga Kumer (1985: 262) je npr. s tem v zvezi poudarila: »Kljub

dolgoletnim terenskim izkušnjam še nikoli nisem naletela na pevca, ki bi bil s kretnjami, z mimiko ali tudi z glasom pojasnjeval, interpretiral besedilo. Pevci pojejo zmeraj neprizadeto, mnogi med petjem mižijo, vsi pa zmeraj mirujejo, z rokami v naročju ali jih držijo prekrizane, včasih podpirajo glavo.«

Že Dan Ben-Amos (1975: 4) je menil, da je folklor organski fenomen in v tem smislu integralni del kulture, kar pomeni, da vsaka izločitev pravlјice, pesmi ali kipa iz njihovega lokalnega prostora in časa nastanka oz. izvajanja povzroči v njih kvalitativno spremembo. Socialni kontekst, kulturne okoliščine, govorni položaj in osebnostne lastnosti so spremenljivke, ki sprožijo razlike v strukturi teksta in teksture vsake besedne, glasbene ali likovne izvedbe. Izbiro folklornega žanra in način njegove izvedbe namreč pogojuje že sestava občinstva (otroci ali odrasli, ženske ali moški, ustaljena družba ali naključno zbrani ljudje). Zato Ben-Amos (n. d.: 5) zagovarja t. i. »performančno situacijo« – na besedilo izvajalčeve pravlјice ali pesmi lahko namreč v trenutku izvajanja vpliva njegov talent, trenutno razpoloženje in odziv občinstva.

Zaradi sinkretične narave ljudske pesmi (celota besedila in napeva ter vpetost v kontekst z upoštevanjem njene funkcije) je po Honkovem mnenju njeno objavlanje svojevrsten paradoks, saj je folklorni dogodek sestavljen iz množice zunanjih sistemskih znakov (človeški glas, melodija, instrumentalna glasba, ples, izrazno gibanje, mimika, gestikulacija, obleka, ličila) in notranjih pomenskih virov (Honko 2000: 35). Vse to je v terenskem poročilu ali tiskani izdaji potrebno zapisati in opisati; enako v literarnih delih, ko opisuje tekst in teksturo ljudskih pesmi, ravna tudi pisatelj, ki je vsaj delno postavljen v vlogo zapisovalca, ohranjevalca, če že ne tudi raziskovalca ljudske pesmi (odvisno od njegovega poznavanja, natančnosti in zavzetosti pri opisovanju).

Razširitev strukture treh ravnin s četrto komponento obstaja tudi v obravnavi ljudske pesmi. Če tekst ljudske pesmi predstavlja njeno besedilo, tekstura melodijo, kontekst pa je splet vseh zunanjih dejavnikov ob izvedbi, tj. »vedno znova drugačne razmere ob izvajanju pesmi« (Golež Kaučič 2001a: 119), je četrti element v tej strukturi – ustvarjalec (poustvarjalec) (Golež Kaučič 2003a: 24) oz. nosilec (izvajalec) (Golež Kaučič 2001b: 289) – pevec ljudske pesmi. Da nosilec oz. izvajalec ljudske pesmi nekoč ni pritegoval pozornosti raziskovalcev, je deloma krivo takratno prepričanje, da pri »pravi« ljudski pesmi ime ustvarjalca ni znano, da je anonimna, prav tako ni bilo pomembno, kdo pesem poje. V sodobni folkloristiki se pozornost posveča tudi pevcem: »Danes, ko se zavedamo, kako pomembno vlogo imajo ljudski pevci za življenje in podobo ljudske pesmi, si prizadevamo zvedeti ne le ime pevca in glavne podatke, zanima nas tudi kot človek, osebnost, zraven pa še tisti, od kogar se je pesmi naučil.« (Kumer 1975: 115.)

»Nosilci in ohranjevalci ljudske pesmi so posamezniki s pevskim darom in veseljem do petja domačih pesmi, čeprav je na Slovenskem ljudsko petje skupno.« (Kumer 1992: 286.) Kljub temu Zmaga Kumer poudarja, da niso vsi prebivalci določenega kraja dobri pevci; pravi nosilci ljudske pesmi, njeni ohranjevalci, so nadarjeni posamezniki, ki v družbi začenjajo in vodijo petje, drugi pojejo z njimi ali za njimi ali so le poslušalci. Ljudska pesem tudi ni, kakor se je zmotno mislilo v preteklosti, plod kolektivnega avtorja oz. brezosebnega »ljudskega genija«, temveč produkt spontane improvizacije nadarjenega posameznika, ki ne ustvarja z mislijo na natis svoje péte pesmi, tudi za svojo izpoved ne išče izvirnih izraznih sredstev kot umetni pesnik; njegova ljudska pesem zaživi šele in le, če jo – po Bogatirjevu in Jakobsonu (Golež Kaučič 2003a: 23, Terseglav 1987: 39) sprejme kolektiv, jo poje in po svoje spreminja, s čimer nastajajo variante.

Ljudska pesem je del folklore, »nauka ali vesti o narodu«, kot je angleško besedo, ki jo je leta 1846 prvi uporabil arheolog William Thoms (Stanonik 2001: 66), v slovenščino prevedel zbiratelj in raziskovalec slovenske ljudske pesmi, Karel Štrekelj, v svoji znameniti Prošnji za narodno blago, objavljeni v *Ljubljanskem zvonu* leta 1887 (n. d.: 68). Prvi del angleške tvorjenke (folk) je izraz za nosilce ljudske duhovne kulture, njihova opredelitev pa je eno najtežjih vprašanj folkloristike, etnologije, literarne zgodovine in ne nazadnje sociologije (Terseglav 1987: 21). Sprašujemo se namreč, kdo (vse) predstavlja »folk« ali ljudstvo, kdo so ustvarjalci in sprejemalci, občinstvo. Terseglav (n. d.: 10) navaja po *International Dictionary of Regional European Ethnology and Folklore* (1960) pet definicij ljudstva: 1. Ljudstvo je narod; 2. Ljudstvo je nižji sloj (lower stratum, Unterschicht), kamor sodita še pojma vulgus in populus; 3. Ljudstvo je arhaičen segment v sklopu civilizacije, v Evropi identičen s kmetstvom, ki je v strokovni literaturi najbolj problematiziran del ljudstva kot nosilca ljudske kulture; 4. Ljudstvo je temeljni družbeni sloj, nosilec kulture; 5. Ljudstvo je družbena skupina, ki je s skupno tradicijo in z občutkom povezanosti združena na skupni zgodovinski podlagi. Vprašanje »ljudstva« oz. nosilcev ljudske pesmi je še posebej ključnega pomena pri raziskovanju transformacije ljudske pesmi v umetnih prozih besedilih socialnega realizma, saj so nosilci ljudske pesmi preoblikovani v literarne osebe, le-te pa so večinoma podeželskega, kmečkega porekla.

Prevladujoči pomenski odtenki zgornjih definicij v izrazu ljudstvo predpostavljajo torej pripadnike nižjih družbenih slojev, povečini kmetstvo. Že Herder je v 18. st. z izrazom ljudstvo (Volk) za ustvarjalne nosilce tradicije mislil nižje plasti (n. d.: 7), še posebej je ta definicija veljala za raziskovalce folklorja v 19. st., kar v svoji razpravi *Who are the Folk* (1977) povzema Alan Dundes, ki pravi, da je definicija ljudstva temeljila na opoziciji z drugimi populacijskimi skupinami. Ljudstvo je bilo razumljeno kot skupina ljudi, ki so sestavljali nižji sloj, t. i. *vulgus in populo* – v nasprotju z višjim slojem ali elito takratne

družbe (mišljeno za 19. st.). Po eni strani so bili postavljeni v nasprotje s »civilizacijo« – bili so neciviliziran element v civilizirani družbi. Ljudstvo je bilo razumljeno kot »neliterarno v literarni družbi«. Podobno je definirana zveza ljudskega in ruralnega. Ruralno se implicitno primerja z urbanim. Ljudstvo je bilo ruralno, ker so bili njegovi pripadniki v nasprotju z mestnimi prebivalci (Dundes 1980: 2).

Kar je Dundesa še sredi 70. let 20. st. motilo, je bilo dejstvo, da je ljudstvo kot staromodni segment, ki živi na robu civilizacije, bilo, in s tega stališča še zmerom *je* enačeno s konceptom kmetstva. Značilnosti ljudstva, kot so ga pojmovali znanstveniki 19. st., so bile v stilu, da je ljudstvo neliterarno, ruralno in nižji sloj nasproti civiliziranim prebivalcem ali eliti, ki je literarna, urbana in predstavlja višji sloj. S terminom ljudstvo je v 19. st. bil mišljen izključno evropski kmečki sloj, definicija ljudstva kot kmetstva je izključevala urbano prebivalstvo. Nasproti obravnavam nekaterih folkloristov iz 20. st., denimo Američana Normana Fosterja (1953), ki so bile še zmeraj podobne definicijam iz 19. stoletja in so temeljile na opredelitvi ljudstva v opoziciji z zgornjim slojem in urbanimi centri, je Dundes v članku *The Study of Folklore* (1965) predstavil svoj pogled na ljudstvo. Termin folk po njegovem pripada katerikoli skupini ljudi, ki jih družijo najmanj en skupni faktor. Ni pomembno, kaj je povezujoči faktor, lahko je skupni poklic, jezik ali vera, kar je pri tem pomembno, je, da bo skupina, ki je oblikovana iz kakršnegakoli vzroka, imela tradicijo, ki jo bo imenovala za svojo lastno. Skladno s preobratom od teksta h kontekstu se je v sodobni, tudi evropski folkloristiki, spremenil odnos do nosilcev folklorne, do pripadnikov »ljudstva«. Po Honkovem mnenju je bilo abstraktno ljudstvo zamenjano s psihološkim, estetskim in socio-psihološkim konstruiranjem »človeške misli« in sociološke doktrine o »družbenih skupinah«: »Naslednji korak je bila umestitev folklorističnih raziskav v konkretna fizična okolja, skupine in k posameznikom. Zdaj raziskujemo tudi ljudi, ne le njihovo folkloro.« (Honko 2005: 155.)

Da je posameznik lahko član različnih družbenih skupin in nosilec raznolikih vrst folklorne ter da je področje folklorne zelo široko in raznovrstno, je v več svojih razpravah vedno znova ponavljal Alan Dundes (1999: VII–VIII). Rezultati, ki temeljijo na terenskem zbiranju in znanstvenokritičnem izdajanju slovenske ljudskopesemske dediščine, namreč seznanjajo krajevne izvore in zapisa ljudskih pesmi ter poklicne in socialne strukture pevcev v knjigah *Slovenske ljudske pesmi I–V* (prim. Tucovič 2007a in 2007b), do neke mere vendarle potrjujejo trditev 19. st., da so nosilci ljudskega pesništva pripadniki podeželskega prebivalstva. Podobno je s plesnim izročilom, ki je z ljudsko pesmijo neločljivo povezano in za katerega etnokoreolog Mirko Ramovš (1992: 7) ugotavlja: »Če ga imamo samo iz kmečkega življenja, je krivo deloma dejstvo, da je bila do nedavne preteklosti večina slovenskega prebivalstva kmečkega stanu«. Terseglav (1987: 22, 23) potrjuje, da se iz

terenskega dela da ustvariti splošna sociološka podoba nosilcev ljudskega pesništva (med njimi so poleg kmetov še delavci, obrtniki, meščani), z opombo, da je to mogoče le za novejša obdobja, ker v preteklosti podatkov o kontekstu in pevcih niso zbirali. Podobno kot je že Ben-Amos (1975: 12) leta 1971 pisal o t. i. majhnih skupinah in Dundes (1980: 6) o povezavah, ki združujejo posamezne nosilce folklore v skupino, Terseglav pravi, da so nosilci ljudskega pesništva tisti, ki jih združuje podoben okus, pogledi oz. duhovna bližina, ki jim je poetika ljudskega pesništva merodajna in jim je blizu ustna komunikacija, vendar so iz različnih družbenih plasti. Vendar kljub temu dodaja: »Ker pa je ljudsko pesništvo pretežno nešolana in improvizatorična dejavnost oz. ustvarjalnost, so tudi njegovi nosilci v glavnem tiste plasti prebivalstva, ki jim je tradicionalni kulturni kanon potreba in včasih edina oblika kulturnega izživljanja.« (Terseglav 1987: 23.)

Vse to vendarle ne pomeni, da je (bila) ljudska pesem vezana izključno na podeželje in na pripadnike podeželskega prebivalstva. Ključna komponenta pri razmisleku o (ne)podeželskem izvoru in življenju ljudske pesmi je namreč razumevanje kategorije ljudskosti. Terseglav s tem v zvezi navaja trditve švicarskega raziskovalca Richarda Weissa, da se ljudskost kaže v človekovi duhovni držji, ki je sociološka in psihološka: »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 oz. pesništva v različnih družbenih plasteh od kmeta do intelektualca«, in nemškega etnomuzikologa Walterja Wiora, da so v terminu ljudstvo (kakor ga razumejo folkloristi) vključene socialne in psihične plasti človeštva: »Te temeljne plasti po Wiori niso le kmetje, ampak tudi drugi sloji, med katerimi izstopajo nadarjeni posamezniki, ki niso samo nosilci in ohranjevalci, ampak tudi ustvarjalci ljudske poezije. Zato je danes bolj ali manj jasno, da so med avtorji pesmi kmetje, obrtniki, nešolani ljudje, pa tudi izobraženci in priznani umetniki« (n. d.: 18).

Na osnovi teh in lastnih spoznanj o transformaciji in trpno-tvornem sožitju ljudskih pesmi in umetne poezije, torej posledično o stikanjih pripadnikov ljudske in »visoke, elitne« kulture – pesnikov in bralcev, je tudi Marjetka Golež Kaučič (2003a: 25) zapisala: »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.«

1.3.1 Vloga ljudske pesmi

Ljudska pesem ima zmeraj vlogo, funkcijo, lahko je del šege ali spremljevalka vsakdanjih in prazničnih dni (prim. Kumer 1992: 287 in 1975: 19), po čemer se razlikuje od umetne, ravno njena vloga je razločevalni element med ljudskim in umetnim (Golež Kaučič 2003a: 30). Pojavnost ljudske pesmi je odvisna od okoliščin konteksta, ki ga oblikuje življenje ljudi, estetsko funkcijo umetne pesmi pri ljudski zamenjuje družbena; vloga jo določa pomensko in formalno, določata jo funkcionalnost in namenskost. (Prav tam.) Kljub temu bi lahko rekli, da trditve o funkcionalni vpetosti ljudske pesmi v življenje njenih nosilcev veljajo pretežno za preteklost, saj je Zmaga Kumer (1992: 287) v definiciji ljudske pesmi za *Enciklopedijo Slovenije* leta 1992 zapisala, da je bila ljudska pesem sestavni del vsakdanjega in prazničnega življenja na podeželju na Slovenskem do 2. svetovne vojne, le ponekod še dlje. Ljudsko pesem lahko danes opazujemo v različnih oblikah, in sicer še zmeraj kot kontinuirano obliko petja ljudskih pevcev, v interpretativni obliki, prirejani za sodobno občinstvo, v petju na organiziranih srečanjih ljudskih pevcev in godcev in v »literarni obliki« (Golež Kaučič 2001b: 284, 2003a: 183), ko je transformirana v umetni književnosti. Terseglav pravi, da je ljudska pesem še danes močno navzoča v človekovem življenju in da nastaja tudi nova, čeprav z okrnjeno funkcijo (Terseglav 1987: 47), ker se je v sodobnosti pač spremenil način življenja.

V preteklosti je ljudska pesem spremljala pomembne dogodke in obdobja človekovega osebnega življenja, koledarske praznike in druge priložnosti. Zmaga Kumer navaja ritmizirana besedila, ki so začenjala ali spremljala otroške igre, fantovsko večerno petje, petje v sklopu svatovskih šeg, pojoče objokovanje umrlega (narokovanje) in petje med bedenjem pri mrliču, koledovanje in še zlasti petje pri skupnih delih (košnja, žetev, trgatav, ličkanje koruze, česanje perja, luščenje bučnic, preja) in po opravljenem delu (likof) ter petje, ki je bilo sestavni del plesa štajeriša (Kumer 1992: 287, prim. še Kumer 1975: 19–43 in 1996: 25–40).

Vloge ljudske pesmi so lahko različne: pesem je lahko namenjena le razvedrilu in se jo poje kjerkoli in kadarkoli, lahko je sestavni del šeg, s čimer je njeno izvajanje omejeno zgolj na določeno priložnost: »Petje takih pesmi je lahko obveznost, ki jo zapoveduje izročilo, in opustitev bi mogla po verovanju ljudstva priklicati usodne posledice. Pesmim ob šegah, imenovanim tudi obredne, so včasih pripisovali magično moč. Njihovo izvajanje je bilo določeno s pravili in ni bilo dovoljeno (ali se ni spodobilo) peti jih ob drugih priložnostih, v drugačnih okoliščinah.« (Kumer 1996: 13.) Po drugi strani navaja Dundes (1965: 279) primer iz ameriškega izročila, namreč petje delovne pesmi, ki je v svoji prvotni funkciji delavcem pomagala uskladiti njihove gibe, ko jo na poletnem taboru pojejo otroci – oblika je ostala enaka, spremenila se je funkcija. Ker se delovna pesem v slovenskem

pesemskem izročilu ni razvila – med delom se je pelo druge pesmi – nam za podoben primer spremembe funkcije ljudske pesmi iz slovenske ljudskopesemske dediščine lahko služijo nekatere slovenske mrliške pesmi, ki so se prevrstile v pripovedne, s čimer se je spremenila tudi njihova vloga (prim. Kumer 1996: 138–146).

1.4 Socialni realizem v slovenski književnosti

Obdobje od leta 1927 oz. 1930 do 1950 oz. 1960 je v slovenski literarni zgodovini čas socialnega realizma (Kmecl 1998: 124–125), ki je bil zaradi razlikovanja z realizmom 19. st. (Kos 1991: 381) in zaradi političnih razlogov svoje dobe (Pogačnik 1987: 291) imenovan tudi novi realizem, glede na idejni nazor piscev in razpravjalcev o njem pa tudi idealni, idealistični, simbolični, monumentalni ipd. realizem (Zadravec 1972: 49–54, 1987: 13–25). Dvodelno poimenovanje služi postavitvi vsebinske in časovne ločnice med starim, meščanskim realizmom, in novim, ki je kritičen in angažiran za odpravo meščanske družbe in pripravo boljšega življenja v socializmu, tj. drugače organizirani družbi prihodnosti (Kos: 1991: 381). Franc Zadravec (1972: 7) dopušča možnost, da ga razumemo kot filozofski odnos do stvari, kot priznavanje objektivne resničnosti, ali kot slovstveni stil, kot pisateljski način, ki temelji na naravnih oblikah življenja in stvari. V socialnem realizmu so poudarjeni človekova družbenost, socialni moralizem in potreba po nenehnem izboljševanju družbe ter zahteva po podrejanju objektivnemu in konkretnemu ter po preprostosti, razumljivosti in preglednosti izraza; književnost naj bi bralca družbeno ozaveščala in ga celo pripravljala za ustrezno opredeljevanje in delovanje (Kmecl 1998: 124). »Proti tistim, ki so besedno umetnost vzdignili nad konkretne življenjske zveze, so jo realisti želeli kar najbolj trdno uvezati v realne življenjske pretoke. Hoteli so leposlovje, ki bi motivno, problemsko raslo iz mesta in vasi.« (Zadravec 1972a: 69.) Socialni realizem je izšel iz t. i. nove stvarnosti, vmesne stopnje med ekspresionizmom in socialnim realizmom v 20. letih (Kreft 1994: 24), se pred drugo svetovno nadaljeval s protestom zoper krivice v razredni družbi, med drugo svetovno vojno s poudarjanjem narodnoosvobodilnih ciljev, po vojni pa z apologijo nove, brezrazredne družbe socializma, s čimer je začasno prešel v socialistični realizem, in pred prehodom v nov, eksistencialističnofilozofsko utemeljeni subjektivizem modernizma, doživel tematsko prenovitev v posodobljeni kritiki vedno močnejšega državnega birokratizma (Kmecl 1998: 124).

Pridevek socialni izhaja iz težnje, da naj bi se književnost angažirala za uveljavitev socialistično organizirane družbe (Kos 1991: 381), jedro besedne zveze, realizem, pa ima najmanj dva pomena: poleg oznake za zgodovinski slog, prevladujoč v evropskih književnostih od ok. 1830 do 1890, ki programsko zahtevajo »prikazovanje stvarnosti, kakršna je« (Kmecl 1996: 10), zaznamuje še ahistoričen slog, tj. prikazovanje dejstev,

naravnega sveta, razmerij v njem, družbenih stanj in vsakdanjega življenja z bolj ali manj nevtralnimi izrazili, ne glede na čas in umetnostno modo. Blizu mu je pojem mimezis (mimetičnost), tj. ustvarjanje fikcije, ki učinkuje kot resničnost (Prav tam.). Jože Pogačnik realizem v literarnozgodovinski oznaki socialni realizem razume kot spoznavno kategorijo: »Gre za posebne vrste svetovni nazor, ki od književnosti pričakuje resnično prikazovanje življenja in v njem poudarja tiste sestavine, ki vodijo v socializem.« (Pogačnik 1987: 293.) Ena od definicij tistega časa, in sicer Josipa Vidmarja v njegovi razpravi Opazke k naši kritiki (1925), pravi, da je realizem oblikovalni način, ki posnema naravo in človeka v njihovih naravnih vsakdanjih, običajnih oblikah in stanjih (Zadravec 1972a: 78). Že načela realizma 19. st. so bila med drugim: prehajanje iz sentimentalnega in pogosto fantastičnega romantizma v konkretni svet in prikazovanje tega sveta brez olepševanj (še posebej t. i. nižjih plasti) ter socialni angažma, ki je zahteval konkreten odnos do stvarnosti (Kmecl 1996: 123). Načela socialnega realizma so izhajala iz natančnega upoštevanja družbenega konteksta, saj socialnega realista človek kot zgolj vase zaprt psihološki problem ne more zanimati: »Osebno življenje motivirajo tudi socialne razmere. Duševna slika epskega in dramskega junaka, njegov etični red – vse mora dobiti nazorne poteze časa in prostora, zrasti mora iz realne življenjske resničnosti.« (Zadravec 1972a: 112.)

Čeprav se je slovenski socialni realizem razvijal v istem času kot socialistični realizem v Sovjetski zvezi, med njima ni mogoče potegniti enačaja, saj socialni realizem od socialističnega ločuje predvsem zavračanje prikazovanja stvarnosti v luči ideološko zasnovane prihodnosti (Kmecl 1998: 124). Književna dela socialističnega realizma po sovjetskem vzorcu so bila po zmagi komunistične partije v oktobrski revoluciji državotvorna in ideološko koristna, prikazovala so pozitivne strani nove državne ureditve, središčni pozitivni literarni junaki z izjemnimi moralnimi lastnostmi naj bi imeli zasluge za izgraditev nove državne ureditve. Slovenski socialni realizem je kritično do vladajočih meščanskih slojev in s poudarjanjem boja za boljše življenje upodabljal življenje kmetov, delavcev, izobražencev v razmerah Avstro-Ogrske in kraljevine Jugoslavije, ki so brez heroičnih potez in nadpovprečnih moralnih odlik, obremenjeni so s splošnimi človeškimi lastnostmi, pogosto šibki in zmotljivi ter s hibami (Kos 1991: 382).

Socialni realizem je bil po svojem bistvu primernejši za razvoj proze in dramatike, zato o poeziji socialnega realizma skorajda ne moremo govoriti, nasprotno pa je šele v tem obdobju postal res razširjena zvrst slovenske književnosti – roman (družbenozgodovinski, vojni in kmečki (Kos 1987: 299)), poleg ostalih daljših in krajših zvrsti pripovedne proze, ki so združevale najbolj pereča družbena, socialna in življenjska vprašanja kmečkih, polproletarskih in proletarskih slojev predvojne slovenske družbe; snovno, motivno in tematsko so zajemale iz kmečkega življenja, sveta gruntarjev, kajzarjev, kmečkih proletarcev

in sezonskih delavcev (n. d.: 385, 394). Kljub »treznosti« in neolepšanim opisom podeželskega življenja v delih socialnih realistov je še zmerom prihajalo do nekritične idealizacije vasi, npr. v knjigi Josipa Jeraja *Naša vas* (1933), ki so jo demantirale nekatere sociološko-gospodarske študije, npr. znamenita razprava Franja Žgeča o Halozah (1935) in Jožeta Kerenčiča o zemljiških odnosih v jeruzalemskih gorica (1938) (n. d.: 14). Nezanemarljivo je dejstvo, da so v tistem obdobju v slovenščino bili prevedeni nekateri znameniti evropski romani s kmečko snovjo: Reymontovi *Kmetje*, Hamsunov *Blagoslov zemlje*, *Klic divjih gosi* Marte Ostenso, Streuvelov *Hlapec Jan* in Bojerjevi *Izseljenci* (n. d.: 50).

Vsaj v Reymontovih *Kmetih* (1902–1909) in Hamsunovem *Blagoslovu zemlje* (1917) je ljudski pesmi dodeljena nespregledljiva vloga kot nujni sestavini podeželskega življenja, saj se npr. v omembi, opisu in navajanju fantovskega petja pojavlja v opisu vzdušja večera (Reymont 1973a: 43, 91, 92; 1973c: 344, 346, 1973č: 66, 277) in petja ob delu (Reymont 1973a: 19, 132; 1973č: 95, 114, 265, 292), najintenzivneje pa v opisu ženitovanjskih šeg (Reymont 1973a: 208–237, 247–261); v *Blagoslovu zemlje* je sposobnost petja in igranja na ljudsko glasbilo (orglice, harmonika) znak družbenega ugleda, uveljavitve v podeželski soseski in moške privlačnosti (Hamsun 1969: 221, 237), plesanje mazurke in valčka pa znak ženstvenosti kmečke žene (n. d.: 244); v obeh primerih ljudska pesem ne doseže transformacije na ravni besedilnega sveta omenjenih romanov, nastopa zgolj v vlogi ilustracije zunanjih okoliščin literarnih oseb na ravni jezikovenaga izraza.

Med pripovedniki socialnega realizma so po razdelitvi Jožeta Pogačnika (1987: 292) »najprej štirje veliki«: Prežihov Voranc, Miško Kranjec, Ciril Kosmač in Ivan Potrč, ob njih so takšni, ki so z manjšo ustvarjalno močjo sprejemali skupno predpostavko (Tone Seliškar, Ludvik Mrzel, Danilo Lokar, Anton Ingolič, Narte Velikonja), tretja različica so takšni kakor France Bevk, ki se je vsaj s *Kaplanom Martinom Čedermacem* (1938) včlenil v skupni tok, ob njih so še idejni somišljeniki, ki so z diskurzivno (esejistično) sestavino svojih del modernizirali veljavni literarni model (Bratko Kreft, Juš Kozak, Filip Kalan). Osrednja pozornost magistrskega dela je osrediščena na celotne opuse »štirih velikih«, Miška Kranjca, Ivana Potrča, Prežihovega Voranca in Cirila Kosmača, ter Antona Ingoliča. Posebnost slovenskega socialnega realizma je v tem, da so pripovedniki slovensko družbeno življenje pogosto prikazovali v zvezi z nacionalnim vprašanjem – Prežihov Voranc je tematiziral položaj koroških Slovencev, Bevk in Kosmač pa položaj Slovencev pod fašistično Italijo (Kos 1991: 383) – in da je literarni prostor njihove literature glede na njihovo poreklo bil izbran pretežno regionalno: »Posebej velja omeniti zanimanje za folkloro in za sestavine etnične kulture. Iz tega izvira pojav, ki ga običajno imenujemo regionalizem; ugotovljeno je, da se M. Kranjec drži Prekmurja, Potrč vzhodne Štajerske, v to in sosednje okolje posega

Ingolič, tolminski svet obravnava Kosmač, Prežih pa se je omejil na Koroško. Vsak od njih je tematiziral določene lastnosti svoje regije« (Pogačnik 1987: 297). To je še posebej opazno, ko v njihovih besedilih opazujemo regionalne značilnosti ljudskega, kar je eno od osrednjih raziskovalnih vprašanj tega magistrskega dela.

2 Ljudska pesem v prozi Miška Kranjca⁶

2.1 Novele⁷

2.1.1 Smehljaj (*Sedem mladih slovenskih pisateljev*, 1930)

Že s svojim prvim knjižno objavljenim besedilom je Kranjec pokazal na dve sestavini, ki bosta zaznamovali njegov nadaljnji prozni opus, še zlasti ljubezensko novelo: regionalizem v izbiri besedišča in dogajališča ter v hkratni prisotnosti slovenske in madžarske ljudske pesmi.

Prvoosebna pripoved je postavljena v Lendavo, kjer na pripovedovalca, študenta, ki je na obisku doma, naleti njegov mladostni prijatelj in ga povabi domov, v trgatev v Lendavske gorice. Izkaže se, da je njegova zaročenka nekdanje prijateljstvo deklet, česar bodoči mož ni vedel in tudi ne izve, Fema in prvoosebni pripovedovalec pa sta ob snidenju presenečena nad naključjem in zadržana. Otroško naiven in dobrodušen prijatelj tega ne opazi, prišlec napove celo, da ga bo prosil za poročno pričo. Novela se konča z naglim prijateljevim odhodom in dokončnim slovesom od nekdanjega dekleta.

Petje je v besedilu omenjeno na enajstih mestih, od tega sta na dveh mestih citata besedila. Bodoči mož je navdušen nad Femo, občuduje njeno petje, pisatelj je v njegove besede vnesel otroško nedolžno veselje nad poroko in prihodnjim življenjem z njo: »Ona rada poje. Ti ne veš, kako je, če je pesem v hiši.« (Kranjec 1988: 7.) S petjem jo okarakterizira tudi njen oče, ki se ne zaveda, da se bo hči poročila s človekom, ki ga ne ljubi, zaradi česar je žalostna spremenila svoje vedenje: »Včasih je celo rada pela. Ne vem, zadnje

⁶ Miško Kranjec (15. 9. 1908, Velika Polana–8. 6. 1983, Ljubljana) je izšel iz kmečko-proletarske družine; po klasični gimnaziji v Ljubljani se je vpisal na ljubljansko slavistiko, a 1934 študij opustil. Postal je poklicni pisatelj, ukvarjal se je tudi z novinarstvom. Od krščanskega socializma je prešel h komunizmu, 1934–35 je v Lendavi urejal *Ljudsko pravico*. V 30. letih je objavil vrsto novel, povesti in romanov, s katerimi je postal utemeljitelj slovenskega socialnega realizma in eden njegovih najpomembnejših predstavnikov. 1941 je bil med organizatorji NOB v Prekmurju, živel je v ilegali, oktobra 1944 je odšel v partizane. Po 2. svetovni vojni je imel vrsto pomembnejših kulturniških funkcij: bil je v uredništvu *Ljudske pravice*, direktor Cankarjeve založbe, *Ljubljanskega dnevnika*, založbe SKZ, urednik revije *Obzorja*, urednik pri Prešernovi družbi. (*Slovenska književnost* 1996: 232.)

⁷ Med vsemi Kranjčevimi novelami se ljudska pesem še posebej izrazito pojavlja v šestindvajsetih, od katerih jih je dvanajst posebej analiziranih v podpoglavjih, ostale, katerih posebnosti v zvezi z ljudsko pesmijo so izpostavljene v sklepni analizi, so še: Ko listje šelesti (*Slovenec*, 1930), Pesem (Ciganovi zapiski) (*Slovenec*, 1930), Za en večer (*Modra ptica*, 1930/31), Kolonisti (*Žika*, 1930/31), Zgodba o dveh devicah (*Modra ptica*, 1930/31), Logar Matjaž (*Dom in svet*, 1931), Pomlad (*Modra ptica*, 1931/32), Človek na begu (*Dom in svet*, 1932), Kati Kustecova (*Modra ptica*, 1932/33), Mrtvo ognjišče (*Modra ptica*, 1936/37), Beg s kmetov, Martin Žalig na kmetih (*Tri novele*, 1935), Davorin Ivanovič Kolenkov (*Modra ptica*, 1935/36), Grlice (*Sodobnost*, 1938), Pot med blažene (*Sodobnost*, 1939), Nedeljsko popoldne (*Obzorja*, 1940), Ženitev Matije Berdena (*Obzorja*, 1940) in O deklici, ki je odšla v mesto (*Modra ptica*, 1940/41).

čase nikoli ne poje.« (N. d.: 21.) Ob pripovedovalčevem spoznanju, da je zanj izgubljena in da je tega kriv tudi sam, svojo preteklo pasivnost in dejstvo, da je pri bodočih zakoncih odveč, opravičuje z vizijo Feme prihodnje podobe, ki jo v besedilu ponovi celo na treh različnih mestih, zmeraj z njej pripisanim prepevanjem, ki simbolizira ravnovesje, srečo, dobro voljo, sprejemanje življenja z vsemi križi in težavami oz. vdanost v življenje brez njega, ki ga še zmeraj ljubi: »Nosila bo ob jutrih in večerih vodo v klanec, česala otroke in jim krpala, gojila bo rože v oknih bele hišice, in rože bo imela v gredah na podoknih, morda bo celo pela pesmi.« (N. d.: 22.) Petje pisatelj uporabi še v opisu trgatve: »Znad hiše je prihajala pesem razkošna in vesela in smeh jo je ubijal in vriskanje fantov.« (N. d.: 8.)⁸ Hkrati besedilo ljudske pesmi pisatelj pritegne za ilustracijo razpoloženja glavne moške osebe potem, ko spozna, da se bo Fema poročila z drugim: »In pesem me ni razvedrila. Bila je prevesela in preveč prešerna. Komaj da sem v madžarski našel uteho. Nekdo jo je pel onstran, v drugem klancu. '...enkrat le naj zaigram še / iz srca ti spev krasan – , / ah rad bi samo zaigral ti – / še živi stari cigán –.« (N. d.: 14.) Slovenski prevod odlomka madžarske pesmi je ločen od ostalega besedila in se z manjkajočim tretjim verzom ponovi še po slovesu s Femo: »'Grem. Ne vem, čemu sem sploh prišel.' 'Hvala ti,' ozrla se je in na ustnih ji je igral trpek smehljaj, ki ga takrat nisem razumel. 'Enkrat le naj zaigram še / iz srca napev ti krasán – / ----- / še živi stari cigán –.'« (Prav tam.)

Kranjec je citat besedila ljudske pesmi pritegnil že v svojo prvo knjižno objavljeno novelo. Prvoosebni pripovedovalec poroča, da je madžarska, najprej jo zasliši peti nekoga drugega in Kranjec slovenske verze zapiše ločeno od ostalega besedila. Sklepam, da je bila pesem res zapeta v madžarščini (to je v besedilu posebej povedano) oz. da je pesem madžarska, Kranjec pa je verze prevedel, da bi z vsebino ljudske pesmi (ne glede na jezik) dosegel učinek – občutek žalostnega, melanholičnega razpoloženja ob koncu ljubezenske zveze. Samo trije verzi z zamolkom na mestu tretje vrstice se v besedilu citatno ponovijo še, ko pripovedovalec odhaja od svojega nekdanjega dekleta. Jasno je, da takrat pripovedovalec pesmi ni slišal od koga drugega, pač pa, da se mu ob pogledu na Femo in ob njenem slovesu v misli vpleta besedilo pesmi, ki izraža njegovo željo in razpoloženje: rad bi obudil ljubezensko razmerje vsaj še za kratek čas, za slovo, za spomin.

Kot bo storil še v drugih novelah (Na valovih Mure, Greh, Poljana), tudi tu Kranjec besedilo ljudske pesmi ponovi na ključnih mestih, kjer želi dodatno, brez svojih besed ilustrirati, poglobiti, podvojiti poudarek na notranjem svetu, razmišljanju, odločanju literarne osebe. Besedilo ljudske pesmi Kranjec uporabi, da mu ni treba občutij in misli literarne osebe, ki jih izraža tudi ljudska pesem, izraziti z dialogom. Nekdanji Femin fant bi ji lahko izrekel, da jo ima še zmeraj rad ali da obžaluje, da sta se razšla, vendar tega ne stori in Fema

⁸ O petju in vriskanju v trgatvi v Lendavskih gorica in na Goričkem poroča tudi Kuret (1989: 48).

ne more natančno vedeti, kaj je v njegovem srcu. Bralec ima privilegij, da to razbere iz besedila ljudske pesmi, ki ga je pisatelj s tem namenom citiral. Mi vemo, česar Fema ne ve, ker ne more vedeti, da on ob njej misli na vsebino ljubezenske pesmi. Besedilo ljudske pesmi je v tem primeru interpret čustev in dejanj glavnega moškega lika. Zamolk v pesmi oz. manjkajoča vrstica opozarjata na molk, na neizrečeno ljubezensko izjavo, na nekaj, kar je manjkalo temu ljubezenskemu razmerju in česar tudi ni ob slovesu – njegovega globokega in iskrenega ljubezenskega čustva.

2.1.2 Ko akacije cveto (*Modra ptica*, 1930/31)

Ta novela je dodelano in razširjeno besedilo Pesmi (Ciganovih zapiskov) (*Slovenec*, 1930), prvoosebna pripoved mladega godca. Uvaja jo slika vzdušja podeželskega večera, katerega sestavni del je tudi petje; pisatelj opiše najprej zvoke narave (oglašanje murnov in ptic), v katere se meša petje: »Nekje daleč, že proti vasi (tam med onim drevjem je skrita vas) pojeta otroka. S paše ženeta. Fant in dekletce. Pojeta visoko in preveč z razkošjem, dasi dovolj v terce ubrano. No, Bog z otrokoma! Zakaj ne bi pela? Mladost je zato, da se sama sebi raduje. Naši otroci na večer radi pojo. Kakršnokoli pesem. Ali o Mariji, ki je po polju šla in na rokah nesla Jezusa⁹ ali pa ono, ki pravi 'svojega lub'ga čakala, pri oknu bom sedela.'¹⁰ (Kranjec 1930/31a: 193.) Z dobresednim navedkom ljudske ljubezenske poskočnice Komur se dremlje, naj gre spat in parafrazo verza legendarne ljudske pesmi Marija in romarice, ki ji Kranjec večji pomen pripiše sicer v noveli Na valovih Mure, dveh diametralno nasprotnih pesmih (ljubezenska lirski in legendarna pripovedna), želi poudariti, da so otroci peli vse pesmi oz. da so z enakim veseljem peli tako balade kot poskočnice. Vredno se mu zdi opozoriti, da so otroci peli iz veselja, da tip pesmi oz. njeno besedilo pri otroški izbiri pesmi nista imela pomena. Očitno tudi je, da ljubezenskih pesmi otrokom ni bilo prepovedano peti.

Godec, prvoosebni pripovedovalec, pripoveduje s kom, kje in komu igra; da mu nekdo, ki je bil v Ameriki, plačuje za igranje (na čelo mu s slino lepi dolarske bankovce), da nekdo drugi, ki je sam nekoč igral, v roke pobožno jemlje njegovo violino¹¹ in skrivaj malo zaigra. Godec najraje igra sam, zvečer, med cvetočimi akacijami. Kranjec poroča še o

⁹ Legendarna ljudska pripovedna pesem Marija in romarice (SLP II 106). Kratica SLP zaznamuje *Slovenske ljudske pesmi* (I–V), prvo temeljno znanstvenokritično izdajo slovenskih ljudskih pesmi (1970–) po Štrekljevih *Slovenskih narodnih pesmih* (1895–1923).

¹⁰ Ljubezenska lirski pesem Komur se dremlje, naj gre spat/A (Š 1759–1760). Oznaka Š zaznamuje prvo celovito znanstvenokritično izdajo slovenskih ljudskih pesmi, *Slovenske narodne pesmi* (1895–1923), ki jo je uredil Karel Štrekelj.

¹¹ Gosli (violina) so bile standardno glasbilo prekmurskega godčevskega sestava: »Niti harmonika ni mogla gosli docela izriniti, saj sodijo marsikje k domači godbi, v prekmurski bandi so vodilne /.../ Gosli na Slovenskem niso nikoli solistično glasbilo, marveč se oglašajo zmeraj le skupaj z drugimi.« (Kumer 1983: 78, 79.) Podatke o posameznih glasbilih navajam pri vsaki prvi pojavitvi le-tega glasbila v posamičnem besedilu ali avtorskem opusu, pri nadaljnjih ponovitvah jih ne ponavljam.

nedeljskem popoldnevu v gostilni, o kontekstu in teksturi pesmi: »Potem ves popoldan igram. Kar pač hočejo ljudje. Fantje in dekleta imajo radi vesele. Torej vesele igram. Tovariši igrajo za mano. Loki gredo mehanično po strunah, cingale¹² se kako lovijo, vendar ne zaostajajo. Bas¹³ pomalem za kontrama¹⁴ išče in ljudje plešejo. Ljudje so veseli in za uro, za dve so že pijani. Žvenketajo z drobižem in ga mečejo po cingolah. 'Igraj, cigan!' No, jaz igram. Še reči mi ni treba. Proti večeru se razhajajo. Na noč se vračajo. Ne vsi. Pojejo in plešejo.« (Prav tam.)

Osrednji zaplet novele, neuspeli poskus ljubezenske zveze, je v drugem delu, ko se pojavi črnolasa učiteljica Ida, ki godca zmeraj prosi, da ji zaigra samo eno določeno pesem: »'Zdaj pa še ono – 'Katero, prosim?' 'Pot med akacijami.'« (Prav tam.) Učiteljica se je v godca zaljubila, on pa si njene in svoje naklonjenosti ne upa priznati, ne odgovarja ji na pisma in tudi njene pesmi ne igra več, vse dokler ga ona ne poišče med akacijami, ga zaprosi, naj njene pesmi tudi za naprej nič več ne igra, in mu razodene, da je tisti, ki ga ljubi ona, noče ljubiti, in da se bo poročila z drugim. Kmalu potem ga njen fant zaprosi, da bi ji nekega majskega večera zaigral podoknico; Kranjec namesto opisa igranja oz. melodije navede besedilo pesmi, ki jo godec igra na violino: »Nebo zvezdno, daleč nekje pesem fantov; pesem žab pri mlaki; to vse ima svojo melodijo. In vmes moja pesem: Pot med akacijami – – vsa s cvetjem posuta – – kadar grem vdilj – – mi pride v spomin misel na daljnjo zgodbo – – poletni večer je bil – – med vejami je slavec pel – – popotnik me sreča in povpraša, če poznam najlepše dekle in mi veli: 'Pod oknom ji obstoj, cigan – – in ji igraj – le tiho, da ne bi kdo drugi prisluškoval.'« (Prav tam.)

Osrednje mesto je v noveli posvečeno prav tej podoknici, ki jo godec zaigra na violino. Igra pesem, ki jo je Ida rada poslušala in jo imenovala Pot med akacijami. Gre za svetovno znani madžarski halgato Akácós út (Pot med akacijami).¹⁵ Kranjec med igranje

¹² Cingale so prekmurski in porabski narečni izraz za cimbele (še cimbole, cimbele na klačnike, cingule na nogáče, cingule, velike cingule), strunsko glasbilo, ki se je razvilo iz opreklja: »Nastale so v Budimpešti v 19. stol. iz opreklja, s tem da so mu dodali štiri noge in pedale. Tako izpopolnjen in povečan nagycimbalon ali pedálcimbalon je postal sestavni del ciganskih godb po Madžarskem in se udomačil v sosednjih deželah, kolikor so se zgledovale po njih.« (Kumer 1983: 74.)

¹³ Iz navedka Kranjčevega besedila ni razvidno, za katerega izmed basovskih glasbil gre: »Za basovsko glasbilo imajo današnji godci od strunskih glasbil kontrabas, berdo ali violončelo, namesto prejšnjega malega basa na tri strune, ki ga je še videti na starejših fotografijah izpred prve svetovne vojne.« (Kumer 1983: 80.)

¹⁴ »Kontra« je prekmurski narečni izraz za violo. »Redno je viola v prekmurskih bandah, ker so sestavljene po zgledu ciganskih muzik na sosednjem Madžarskem. Violi pravijo kontra gosle ali samo kontra, ker igra kontra s prim tj. z goslimi, ki imajo vodilno melodijo. Goslač je kot primaš hkrati vodja bande. Violistu pravijo kontraš, tako je način igranja oz. vloga glasbila v godčevski skupini dala ime glasbilu in godcu.« (Kumer 1983: 79.)

¹⁵ Besedilo je napisal Tibor Kalmár (<http://zeneszoveg.hu/lyrics>, dostopno 8. 3. 2008), v dobesednem prevodu hungaristke in prevajalke Orsolyie Gállos, ki se ji za pomoč pri iskanju vira in za prevod v slovenščino pristrčno zahvaljujem, se glasi: »Pot med akacijami, če grem po tebi, / mi pride na misel star, lep roman. / Bil je poletni večer, / slavček je pel na drevesu, / in tod je kolovratil cigan. //

vplete besedilo pripovedne ljubezenske pesmi, ki ga ne loči od preostalega novelskega besedila; vpiše ga kot godčev monolog. V tem monologu, ki opisuje godca, kako gre po poti med cvetočimi akacijami in se spominja ljubezenske zgodbe, je pravzaprav del vsebine novele: prošnja Idinega zaročenca, da bi ji godec zaigral podoknico. Novela vsebuje navedek besedila ljudske pesmi, vsebina ljudske pesmi je hkrati vsebina novele; ljubezenska tema in motiv podoknice iz ljudske pesmi sta transformirana v noveli. Kranjec je uporabil medbesedilne figure variacijo na temo in izposoj oseb, dogodkov in prizorišč.

V besedilo svoje novele je medbesedilno vpletel prvino sosednje, madžarske glasbene tradicije. Halgato je namreč »zvrst madžarske vokalno-instrumentalne umetne skladbe v počasnem ritmu, ki vsebuje elemente ljudske glasbe, iz katere se je v 19. stoletju tudi razvila, in je namenjena poslušanju. Halgate, ki so predstavljali enega najpomembnejših segmentov glasbe, namenjene zabavi, na prelomu 19. in 20. st. še zlasti med plemstvom, pozneje pa tudi pri meščanstvu, so skladali madžarski skladatelji, izvajali pa pretežno (vendar ne izključno) romski glasbeniki. Kmetstvo se je s to glasbo srečalo večinoma šele po prvi svetovni vojni.«¹⁶ Halgato kot počasna, svobodno ritmizirana skladba, namenjena izključno poslušanju, predstavlja skupaj s plesnim čardašem glavnino romske madžarske glasbe vse do poznega 20. stoletja (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 2001: 864). Predpostavljam, da so halgati, ki so se razširjali v romskih in drugih (podeželskih) godčevskih sestavih, doživeli proces ponarodevanja – godci so jih pogosto izvajali, poslušalci pa naročali in poslušali, ne da bi poznali avtorje besedila in napeva.

2.1.3 Poljana. Prekmurski motiv (*Dom in svet*, 1931)

Novela Poljana. Prekmurski motiv je tematsko podobna Smehljaju, tudi tu se prvoosebni pripovedovalec vrača domov in se spotoma ustavi pri prijateljevi družini. Janči, s katerim sta najprej skupaj študirala, pa je le-ta zaradi bolezni moral prekiniti študij, pestuje otroka, s Kristino, otrokovo materjo se namerava poročiti, čeprav ve, da zaradi bolezni ne bo dolgo živel. Zaveda se, da otrok ni njegov in da ga je Kristina prevarala z drugim. Kljub temu otroka prizna za svojega in skrbi zanj. Sprijaznjen z življenjem poskuša Janči užiti vsak

Ogovoril sem ga: dobro, da sem te našel, / ali veš, kje stanuje najlepše dekle? / Tam doli, onkraj drevoreda akacij, / še danes zvečer se prikradi pred njeno hišo! // Pri njenem oknu se ustavi, cigan! / Igraj tako, da bo zajokalo lepo dekle, / naj bo tako kot solzna ljubezenska izpoved. / Vendar potihno, da ne bo slišal nihče drug. // Nočna ptica spreleti mesto, / kmalu bo polnoč, jaz kar hodim po ulici, luna sije na moje bele lase, / povsod domuje hladna, pusta tišina. // Dekle je že zdavnaj ta pesmica. // Ti le zapoj, smej se, smej se, / moja je solza, za mene ni drugega veselja, / ne boj se, da bo pesmica ranila moje srce / morda ta pesem še zveni v njenih ušesih ... / O, moj Bog! Kako je zbežala preteklost, / meni je ostala samo pesem / ti samo zapoj, smej se. // Ti samo zapoj, smej se, / moja je solza, za mene ni druge radosti, / ne boj se, da bo pesmica ranila moje srce, / živi samo za poljub, pozabi name.«

¹⁶ Za informacije o halgatu (po e-pošti, 23. 9. 2008) se prijazno zahvaljujem etnomuzikologinji Lujzi Tari iz madžarske Akademije znanosti in umetnosti v Budimpešti, za posredovanje stika pa slovenskemu etnomuzikologu Svaniborju Pettanu.

dan, opaziti vse lepo v naravi, spominjati se otroštva, kamor sodi tudi molitev in nabožna ljudska pesem, ki jo pisatelj zapiše ločeno od preostalega besedila: »To je lepa, tiha pesem. Kadar molim, se vedno nečesa lepega spomnim, na mladost, na življenje, ki ga nikdar živel ne bom. Zdi se mi tedaj, da hodim po ravnini z romarji v mrki jesenski dan, s pesmijo na ustnih: 'Hodmo spat, Boga zovat, / na božo pot, kde je Bog, kde je Marija sineka zibala.'¹⁷ (Kranjec 1931c: 114.) Janči je sprijaznjen z življenjem, moli, da se pogloblja vase in razmišlja, pred večerno molitvijo prijatelju opiše svoje življenje kot romanje. Verza te ljudske molitvice (omemba Marije, ki ziblje Jezuščka) odslikujeta Jančijevo poslanstvo: skrbi za nezakonskega otroka svojega dekleta. Verza »Hodmo spat, Boga zovat« sta citirana, ko se Janči in njegov prijatelj odpravljata spat in se Janči pripravlja na molitev pred spanjem.

Janči se zaveda, da je mladost minila, poskuša živeti še teh nekaj let, ki jih ima, čeprav prijatelju, s katerim ležita zvečer na senu, prizna, da je prizadet zaradi Kristinine prevare, njegove občutke pisatelj podkrepi s citatom ljudske pesmi: »In na drugi strani so peli na vasi dečki. Samo rahel vzdih je zvenel prek poljane. Eden kamen me teži, / gor na srci mi leži. / Al' nositi ga ne morem, / preložiti ga ne smem.¹⁸ 'Fantje pojó,' je dejal skoro sam zase.« (N. d.: 115.) Besedilo ljudske pesmi razlaga Jančijeve misli; Janči je zaradi dekletove nezvestobe prizadet (Eden kamen me teži / gor na srci mi leži), vendar bo sprejel odgovornost (preložiti ga ne smem), ki je biološki oče otroka ni bil sposoben. Verzi se v besedilu ponovijo še, ko se pripovedovalec na Jančijevo prošnjo odpravlja vasovat k Jančijevi sestri, ki je vanj zaljubljena, pri čemer spet (kot v Smehljaju) umanjka en verz (»gor na srci mi leži«). Zdi se, da Kranjec s tem, ko verza tokrat ne zapiše, poudari njegovo sporočilnost: Jančijeva sestra je nesrečno zaljubljena, tudi njej leži na srcu kamen.

Konec novele se dogaja po več letih od prejšnje vrnitve. Pripovedovalec sreča Jančijevega očeta, nekdanjega grofovega konjarja in madžarskega vojaka, huzarja. Janči in njegova sestra sta mrtva, za Kristininega otroka skrbita Jančijeva starša. S pripovedovalcem se žalostna v gostilni napijeta, igrajo jima cigani: »In nato sva pela po cesti: 'Még vagyunk a honvédi huszárok –' / (Še smo honvédski husarji –)« (N. d.: 119).

2.1.4 Pesmi ni več (*Dom in svet*, 1931)

Novela pripoveduje o starejšem kmetu Marku in mladi ženski Matildi brez doma in staršev, ki je odrasla pri njem, zdaj pa mu gospodinji. Do konflikta pride neke jesenske noči, ko Marku po spoznanju, da je Matilda noseča s fantom iz sosesčine, s katerim se namerava poročiti, ne uspe poskus posilstva, Matilda pa pobegne. Vse to skesanega Marka spravi v obup. Zave se, da je storil strašno, nepopravljivo napako, s čimer je povzročil Matildin

¹⁷ Ljudska molitvica Pojdimo spat, s svetim križem prebivát (Š 6635).

¹⁸ Ljubezenska poskočnica Oženil se bom (Š 4612).

odhod, česar si je najmanj želel. Zjutraj spozna, da v hiši nikoli več ne bo slišal prepoznavnega Matildinega petja (od tod naslov novele).

Kranjec v zasnovi besedila prikaže spokojen začetek jesenskega večera s samotnim vriskom na vasi (Kranjec 1972a: 395–396). Matilda kuha večerjo, Marko se iz hleva žvižgajoč odpravlja v hišo in se spominja, kako sta se bila pogovarjala, preden se je Matilda spremenila: »Kako pa žvižgate, Marko? Katera pesem pa naj bi to bila?' Marko je ljubil pesem zaradi Matilde in je žvižgal, ker je vedel, da ga bo morala nekaj vprašati. 'Katera pesem?' je rekel in po navadi zardel. 'Saj si jo ti malo prej pela.' 'Te pa že nisem pela, Marko!' je rekla Matilda in se široko zasmejala.« (N. d.: 411.) Iz opisa Matildinega petja razpoznamo kontekst ljudske pesmi, kako se je prenašala in ohranjala (Matilda se jo naučila od drugih, znala je zapeti tudi stare pesmi, pela je med delom v kuhinji). Marko je opazil, da Matilda ne poje več kot prej, vendar si tega ne zna razložiti, podobno kot Femin oče v noveli Smehljaj čuti, da manjka nekaj posebnega, nenadomestljivega. Kranjec spremenjenost, zaskrbljenost oz. nesproščenost pri ženski opiše enako kot v Smehljaju – Fema in Matilda prenehata peti: »Matilda ni več pela in se ni več smejala. Komaj da se je včasih še nasmehnila. In če je Marko žvižgal, pa še tako nedoločno ali narobe, ga ni vprašala, katero pesem žvižga.« (N. d.: 397.)

Marko, zadržan in čustveno zavrt kmet, je za Matildo očetovsko skrbel; ko je bila še otrok, jo je ujčkal in ji prepeval. Potem ko Matildo opazi kot žensko, se zaljubi v njeno petje, znak njene mladosti, vedrine in lepote. Ko jo dokončno izgubi, pogreša ravno njeno petje: »Nikogar več ne bo, ki bi se smejal, nikogar več ne bo, ki bi zapel, nikogar več ne bo, ki bi včasih zaklical: 'Marko, kako pa vendar žvižgate! Katera pesem pa je to?' 'Katera? Saj si jo ti vendar prej pela ...' 'Te že ne, Marko!' bi se začudila. Malo kasneje bo zato sama pela isto pesem, a vse drugače, kakor jo je on žvižgal. Pa bo nazadnje rekla: 'Bi se jo že lahko naučili. Ne morem poslušati, če kdo napak poje, to me samo moti. Bolje, če sploh ne poje!' 'Ko bi si le mogel zapomniti. Pa zato ti poj!' In Matilda bi pela. Zjutraj, ko se zbudi, opoldne, zvečer v kuhinji, povsod, vedno. In kadar bi ne pela, bi se zasmejala, veselo, široko. Zdaj pa ni več pesmi, zato ker ni več Matilde.« (N. d.: 415.)

Zvečer, preden pride do razkritja, jima vaščani pomagajo ribati repo, v hišo pridejo tudi fantje, pri čemer Kranjec še posebej, ne brez razloga, omeni njihovo petje, znak mladosti in svobode: »Fantje so se usuli v hišo s pesmijo. /.../ S fanti se je na cesti vzdignila pesem, na trati je nekdo zavriskal.« (N. d.: 405, 407.)

Petje v tej Kranjčevi noveli je nosilec posebnega pomena: pojejo fantje, kar je njihova pravica, saj so mladi; lepo in pravilno poje Matilda, mlado, privlačno in zdravo dekle. Ostareli, čustveno zavrti Marko poje narobe in z žvižganjem ne zna posneti melodije, kot tudi ni sposoben pristno čutiti. Matilda ga opominja, da poje narobe, uči ga, on se še

zmeraj moti, ne uspe mu, ne razume, da mu mlada Matilda in njeno petje nista namenjena, da je zabredel v nekaj, čemur ni kos. Naslednje jutro spozna zmoto, sram ga je in boli ga, da bo s svojim madežem in brez nje moral živeti naprej.

2.1.5 Na valovih Mure (*Ljubljanski zvon*, 1931)

Dogajanje novele, ki jo Zadavec (1963: 129) prišteva »med estetsko in vsebinsko najbolj dragocene tekste Kranjčeve krajše proze in med umetniško najbolj kvalitetne novele slovenskega novega realizma«, je postavljeno v mlin ob reki Muri nekega poletnega večera, ko mlademu mlinarju Naciju njegovo dekle Katica pove, da je noseča, on pa se ustraši in zmeden zbeži, zaradi česar Katica, misleč, da jo je zavrnil, še iste noči stori samomor – utopi se v Muri. Nacijev mlajši brat, umsko prizadeti Vanek, ta večer igra na tamburico¹⁹ samo eno pesem: »Ta pesem je tako enolična kakor ropotanje mlinskih kamnov, kakor šumenje vode; samo da še povečava in poenoličuje to enakomernost. Kakor jo igra, jo sproti tudi pozablja. Kadar pride Naci, ga boječe pokliče. 'Nati –!' 'Kaj bi –?' Naci dobro ve, kaj hoče brat, vendar ga vpraša. Glas mu je sicer osoren, pa je le v njem nekaj kakor bolečina. Vanek pokaže na tamburico. 'Pozabil si! Tako!' In mu zapoje: 'Marija je po polji šla, / na rokaj nesla Jezusa –'²⁰ 'S temle prstom začni! Tu, da, tako – ' Bebasti nato spet igra in je srečen. Tako vdano in srečno se ozre po bratu. Potem igra kar naprej, vedno isto pesem, enolično in vendar polno življenja« (Kranjec 1978a: 14–15).

Dobesedni citat ljudske pripovedne legendarne pesmi Marija in romarice uporabi Kranjec v dveh ali enem verzu, označenem z narekovaji in prostorsko ločenem od ostalega besedila (citat je na sredi knjižne strani). Zapiše ga na štirih mestih, glede na dogajanje oz. notranji monolog glavne moške literarne osebe. Ljudska pesem pripoveduje o Mariji, ki po poti prosi tri dekleta romarke, da bi ji pomagale nesti Jezusa, vendar jo prvo dekle zavrne, češ da ima svileno obleko, drugo ima tri fante, šele tretja se kljub svoji uborni in umazani obleki usmili Marije in Jezusa. Zato samo ona opolnoči ni pogubljena, temveč mirno spi z Jezusom v naročju. Osnovna misel te legendarne pesmi naj bi bila moralna vzvišenost skromnega in dobrotnega uboštva nad bahavim in trdosrčnim bogastvom, snovno enako legendo naj bi poznali tudi Irci (Kumer 1981: 289).

¹⁹ »*Tambura* ali po naše *tamburica* je brenkalo vzhodnjaškega izvora in so jo v 14. in 15. stol. prinesli na Balkan Turki. /.../ Iz Bosne se je ob selitvi Šokcev in Bunjevcev na sever prenesla v Slavonijo in Bačko ter v 18. in 19. stol. postala najznačilnejše ljudsko glasbilo Slavonije in Vojvodine. Pozneje se je razširila še po sosednjih deželah. /.../ Iz teh in podobnih poročil lahko razberemo, da so tamburaški zbori in uvedba tamburic v godčevske sestave novejši pojav, ponekod le kratkotrajen, v novejšem času zlasti kot folklorizem. Še najbolj sta se uveljavili bugarija in berda, ker prva nadomešča kitaro, druga pa kontrabas, čeprav kot brenkalo nima enakega zvočnega učinka.« (Kumer 1983: 83, 85.)

²⁰ Legendarna ljudska pesem Marija in romarice (SLP II 106).

Kranjec je citat te ljudske pesmi uporabil, da bi z njo podkrepil oz. ilustriral dogajanje v noveli. V zgoraj navedenem odlomku se citat prvič pojavi na začetku novele, ko še ne vemo za temeljni zaplet, Katičino nosečnost. Jezušček v Marijinih rokah je namig na Nacijevega in Katičinega otroka, kakršen je tudi ubogi Vanek, božji otrok, do katerega je starejši brat usmiljen. Za otroka in ne za zrelo žensko, ki je zanosila njunega otroka, ima Naci tudi osemnajstletno Katico. Drugič se citat pojavi, ko se Naci zmeden vrne od Katice in zasliši Vanekovo pesem kot opomin. Dokončno se svojega napačnega ravnanja zave, ko se vrne domov potem, ko je že izvedel, da se je Katica utopila; podoba Marije iz ljudske pesmi, ki gre po polju, se transformira v privid Katice, ki mu v mlin prinaša kosilo z njunim otrokom v naročju. Če je Katica Marija iz pesmi, je Naci kot tisti dve dekleti, ki sta Marijo in njenega otroka zavrnila. Le da njemu namesto umrle Katice in njunega otroka na skrbi ostaja brat Vanek, ki je tudi kot otrok.

Citat ljudske pesmi je Kranjec v noveli postavil na ključna mesta: najprej v zasnovo, potem dvakrat, ko se Naci pretresen vrača v mlin, in na koncu, ob zaključnem spoznanju. S citatom, ki je obenem kazalka zgodbene aluzije (opozarja na vzporednost besedilnih svetov predloge in novele), je posredno nakazal temo in razplet novele.

2.1.6 Greh (*Ljubljanski zvon*, 1931)

Podobno kot v noveli *Pesmi* ni več je tudi v tem besedilu tematizirana problematična erotična zveza med partnerjema iz različnih generacij. Glavna oseba je osamljen, nesamozavesten in plašljiv šestnajstletni pastir Tašek, ki služi pri Amerikanki, mladi Korenovi vdovi. Le-ta ga zalezuje in zapeljuje, on pa se ji vznemirjen umika, saj je nedolžno zaljubljen v mlado in prijazno déklo Veroniko, ki ves dan poje. Potem ko ga Korenova neke nedelje, ko Veronike ni, dokončno zapelje, Tašek v duševni stiski obupa pod težo krivde in stori samomor.

Tašek je občutljiv, zadržan, vase zaprt in bogaboječ, še zmeraj je napol otrok, z zavestjo svoje revščine se umika pred drugimi ljudmi v samoto, kjer igra na piščal²¹ vse pesmi, ki jih pozna, in misli na dom, na sestro ter umrlega očeta, ki mu je iz bezga napravil piščal.²² »Doma ni igral, ker se ni spodobilo, ko je bilo dovolj dela. Na paši pa je bila pesem svobodna. Ko je odvezal krave in prišel na cesto, je zaigral. Veronika ga je poslušala. Lepo

²¹ O lubnatih piščalkah je Zmaga Kumer (1983: 107) zapisala: »Po načinu kako so narejene – z luknjicami ali brez njih, z zamaškom itd. – pripadajo piščalke več tipom, toda po imenih med njimi skoraj ni razlike, saj je vsem skupno, da se delajo spomladi iz lubja ali votlih rastlinskih stebel. Splošno slovensko ime zanje je *piščalka*. Piščalka iz lubja je tako izrazito spomladansko glasbilo, da ji Rožani v Šentjanžu pravijo tudi *maj(k)ava* (= *majnikova*) *piškav*. Takrat je namreč drevje muževno in le iz takega je mogoče omajiti piščalko.«

²² Glede na to, da je bila piščal iz bezgovega lesa, misli Kranjec verjetno na stranščico, prečno flavto (Kumer 1983: 104). Druge vrste piščal je lubnata, v Prekmurju najpogosteje vrbova.

igra,' jo je ujela Amerikanka. 'Lepo,' je zardela Veronika in se obrnila, da ji Korenova ne bi videla v obraz. Tudi ženske po hišah so ga poslušale. 'Amerikankin žene,' so dognale. 'Ta otrok vedno igra –' 'In kako –! Vse zna –' Na paši ni prenehala pesem. Spomladi se je mešala s ptičjim petjem, v jesen pa trpko zamirala nad praznim poljem. Kakor bi se pletle sanje in bi pele –, kot da bi kdo blodil med njivami in bi venomer spraševal in iskal isto stvar. 'Malo smo zaspali, / ka je Jezuš mimo šeo – / pa ge 'mo ga iskali?' Gozd ji je nerazločno odmeval, polje pa je molčalo. Zato si je sam odgovarjal: '...pri mali dečici –'²³ Tašek je ljubil to pesem, ker ga je spominjala doma. Ko so ob dolgih dnevih sedeli sami in ni bilo očeta in matere, je Matilda vedno začela to pesem in so jo vsi štirje peli.« (Kranjec 1931a: 786.)

Kranjec odlomka te pesmi ni izbral naključno. Tašek je namreč v letih, ko ni več otrok, in to ga bega, zato ponavlja to pesem, da se slepi in tolaži in verjame, da še zmeraj ni odrasel, kot da je še zmeraj doma pri starejši sestri Matildi. Le-ta mu je namreč na njegova vprašanja, ki mu jih je porodila pesem o Jezusu in otrocih, potrpežljivo odgovarjala, da Jezus ljubi nedolžne otroke, tistih, ki grešijo, pa ne. Zato se Tašek v svoji preproščini neizmerno boji greha in si želi, da bi bil vedno dober in bi bil tako deležen Jezusovega obiska in njegove milosti. Kranjec besedilo te ljudske pesmi v besedilo novele vplete ciklično na mestih, ko je Tašek v stiski, tudi tiste usodne nedelje, preden je odgnal na pašo; odgovor v pesemskem besedilu ga tolaži, da je še zmerom vse v redu, besedilo pesmi mu nadomešča tolažbo drugega človeka.

Dan potem je Tašek strt, komaj čaka, da bo lahko šel past, kjer bo sam, pa še misel na to mu Amerikanka pokvari. Tašek v obupu sklene, da bo pobegnil, da nihče ne bo vedel, da je grešil, zopet si zaigra in odgovor v pesmi ga sprva potolaži, potem pa obtoži in obsodi. Iz besedila pesmi namreč spozna, da on ni več otrok, ker je grešil, zato Jezusa ne bo k njemu in bo pogubljen. Ponoči med poskusom, da bi se obesil, pade in si zlomi tilnik.

Dobesedni navedek nabožne napitnice *Vino smo pili, Jezusa zamudili* (Š 5904–5910) se v noveli ciklično pojavi na treh mestih. Izrecno je rečeno, da je pesem Tašek na piščal igral, v noveli pa je na mestih, kjer Tašek igra, navedeno besedilo ljudske pesmi brez opisa napeva oz. izvajanja, razen, da ga vaščanke hvalijo, da igra lepo. Pesem ga spominja na dom, na brate in sestre, na otroštvo, zato jo igra najraje, ker mu pomeni tolažbo. Najprej je v noveli omenjena v opisu Taškove paše, potem se še dvakrat ponovi v trenutkih, ko je Tašek v stiski. Ker je sam in osamljen, pesem pa je sestavljena iz vprašanja in odgovora, se zdi, kot da bi se, ko igra to pesem, s kom pogovarjal. Čeprav se s pesmijo tolaži, postane besedilo delni povod za njegovo smrt, saj mu odgovor potrjuje, da Jezus obiskuje otroke, Tašek pa misli, da zaradi greha ni več otrok. Kranjec pesemskemu besedilu podeli usodni pomen – pesem, na katero je navezan Tašek, mu pokaže pot v smrt.

²³ Nabožna zdravica *Vino smo pili, Jezusa zamudili* (Š 5904–5910).

2.1.7 Večer (*Modra ptica*, 1931/32)

Besedilo Večer je impresija podeželskega jesenskega večera brez osrednjega dogodka; je nizanje slik, kot bi sledili poti filmske kamere: ob plotu se srečujejo gospodarji in se pomenkujejo, dekline in fant si skrivaj namigneta za vasovanje, ob cesti se igrajo otroci, v sobi leži bolna deklica, ki je, ko je bila zdrava, materi prepevala.

Kranjčeve vaške podobe ne more biti brez opisa zvočnega ozadja, ljudsko petje se meša z zvokom klavirja: »Med to pripovedovanje udarja sem od šole glas klavirja, ki je ob večerih nekam določnejši, dasi ne preveč ubran. Organist poje z visokim glasom ob brenkanju, nekoliko zavlečeno in skoraj sentimentalno. /.../ Od Bukovja sem prihaja vse drugačna pesem. Pesem dveh mladih src, polnih razkošja in prešernosti. Dva fanta pojeta, ne več otroka in še ne dorasla. Tako nekje vmes, pri petnajstih letih. Pasla sta v gozdu, zdaj pa se vračata, zato ker bo jutri nedelja. Tudi pojeta morda zato, ker je svet poln veselih slutenj in lepih pričakovanj. /.../ Pojeta z visokim glasom, celo malo prisiljeno, v razvlečenih tercah, z glasom, ki ni več otroški in še ne dovolj fantovski, še način petja je isti.« (Kranjec 1931/32: 3.)

Kranjec ne zapiše besedila obeh pesmi, zanimata ga le melodija in način petja, torej tekstura. S pesmijo pevca označi: organist je sentimentalni, (še) nezrela fantovska pesem iz vsega grla je zdrav in obetajoč napev dveh fantovskih src. Proti koncu impresije spet sledi opis zvočne podobe vasi, iztek večera. V misli, da bi pesem »rada nekaj povedala, še več kot beseda« (n. d.: 4), je izraženo Kranjčevo vodilo; da namreč pesem sprejema kot celoto besedila in napeva oz., da pri pesmi sliši tudi melodijo, sporočila ne vsebuje le besedilo, pač pa tudi melodija oz. celota besedila in napeva.

2.1.8 Sreča na vasi (*Ljubljanski zvon*, 1932)

Protagonist te novele je mlad občinski tajnik, ženskar, razpet med svojo kmečko ženo in mladimi učiteljicami na podeželski šoli. Dokler je bil še samski, je »sedel on za stari, malce razglašeni klavir, udarjal na tipke in pel z visokim tenorjem 'Luna sije'.«²⁴ (Kranjec 1972b: 356.) Njegova bodoča žena sumi, da jo vara, zato ga obišče, mu gospodinji, med delom poje in ga poskuša prikleniti nase. Za določen čas ji uspe, da on ne misli na druge, takrat sta srečna, zato prepevata: »Popoldne pa je ona sedela pri šivalnem stroju in se ukvarjala z ročnim delom, medtem ko je on sedel za klavir in zaigral kakšno znano pesem, da sta jo potem skupaj pela v tercah.« (N. d.: 361.) Življenje na podeželju je dolgočasno, učitelji se zabavajo po svoje, v svojih sobah pijejo in pojejo. V tajnika se zaljubi učiteljica Ančka, ki zato v šoli pri odprtem oknu poje. Potem ko žena doseže, da z Ančko prekineta,

²⁴ Ponarodela Prešernova pesem Pod oknom (prim. Prešeren 1952: 4, Prek 1980: 109), ki jo je uglasbil Jurij Fleišman (Golež Kaučič 2003: 48).

sta zakonca vsaj začasno srečna. Odras njune ponovne sreče je njuno petje: »Popoldne je sedel za klavir in igral čustvene madžarske pesmi, o koči ob Donavi, o jeseni. Potem sta pela dvoglasno in pesem je odmevala na cesto, med kmečke hiše, in pravila ljudem o sreči, ki se je vrnila k tajnikovim. In če je Ančka slišala pesem, je lahko vedela, da je odrinjena od te sreče, od sreče, ki je pri njej ni.« (N. d.: 379.)

Tajnikovo varanje žene je ciklično, od nje se oddaljuje, spet drugič se z njo zbližuje. Obdobja zблиžanja Kranjec izpostavi z ženinim ali njunim skupnim petjem; ko je zaljubljena, poje tudi Ančka. Zdi se, da Kranjec z vpeljavo pesmi prikaže duševno stanje svojih likov. Ko je stabilno, ko se zdi, da je v ravnovesju, takrat Kranjec uvede pesem.

Za kontekst ljudske pesmi nezanemarljivo dejstvo je, da tajnik, pripadnik višjega podeželskega sloja, igra na klavir, na neljudsko glasbilo, in da igra ponarodelo, Prešernovo pesem, oz. da petje spremlja z glasbilom, kar za ljudsko petje ni običajno (Šivic 2007).

2.1.9 Južni vetrovi (*Sodobnost*, 1935)

Glavna oseba, Matija Berden, je t. i. kupinar – prekupčevalec s perutnino, jajci ipd.²⁵ Kranjec v tej noveli pokaže, kakšen je bil položaj ljudske pesmi v mestu, tudi tam so dékle, povečini kmečka dekleta, pele pri delu. Ko namreč Matija postopa okoli meščanske hiše, skozi odprto okno sliši déklino petje, iz gostilne pa moško: »Nekdo je ta večer celo pel, kar se ni pogosto dogajalo, zlasti ob takem času. Kmetje so peli ob popoldnevih, kadar je bil v mestu sejem. Ljudje iz te ulice pa so peli šele kasno zvečer.« (N. d.: 239.)

Kranjec pri opisu kupinarstva ne pozabi omeniti kupinarskega klica oz. t. i. »jodlanja« (n. d.: 250), s kričanjem so kupinarji namreč oznanjali svoj prihod v vas, da so jih gospodinje slišale in prinesle, kar so imele naprodaj. Omemba kupinarskega klica v novelah Južni vetrovi in Ženitev Matije Berdena je Kranjčeva regionalna izvirnost. Kranjec ga imenuje »jodlanje« in ga natančneje ne opiše, kupinarji v njegovih besedilih so namreč zgolj »nekaj jodlali« in »z zavijajočim glasom, nekakšnim jodlanjem« klicali gospodinje. Matija je »veselo jodlal«, Gitka je »slabo zajodlala, posnemajoč kupinarje«. V arhivu GNI je ohranjen magnetofonski zapis (GNI M 24.172) kupinarjevega klica iz Žižkov (neposredne okolice Kranjčeve Velike Polane): »Lobe, loub, loub, majka, piščence lovte, lovte, loub, loub!« Zmaga Kumer (1975: 345) je ob objavi prepisa posnetka zapisala: »Kupinarji so nosili na hrbtu püto, kamor so spravljali nakupljeno perutnino. Bili so večinoma iz Renkovec in

²⁵ »Kupinarstvo je ena izmed mnogih panog ljudske trgovine v Prekmurju, kjer gre za kupovanje perutnine, jajc, perja po vaseh in nadaljnjo prodajo velikim trgovcem. Kot široko razvejana oblika ljudske trgovine je povezovalo vasi z velikimi mesti (Dunajem, Budimpešto), na drugi strani pa cele pokrajine, kot recimo Prekmurje v Sloveniji in Medžimurje na Hrvaškem. Kupinarji, *pütarji*, so hodili peš z lesenim zabojem na hrbtu, kasneje s kolesi, kjer so imeli obešene lesene zaboje, *klonje*, ali z vozovi in konji in pobirali po vaseh blago. /.../ /K/o je kupinar zakričal, so ženske rekly, da gre *kopunar*.« (Pšajd 2006: 259, 261.)

Turnišča, prodajali pa so v Čakovec in Ljutomer. Klicati so se učili skrivaj in so znali približno vsi enako. Prva leta po zadnji vojni so prenehali.« Isti kupinarski klic je s spremno razlago objavljen tudi na zgoščenki Odmev prvih zapisov: »Vsakdanjost je bila na podeželju polna ustaljenih rekel in klicev, še bolj pa so bili takšni klici potrebni za obveščanje o prihodu posebnih obiskovalcev, predvsem prodajalcev. *Kupinárji*, preprodajalci, ki so v Pomurju po kmetih kupovali perjad in jajca, so svoj prihod naznanjali s posebnimi klici; v njih je čutiti zametke menjave glasovnih registrov, podobne jodlanju. Tega klicanja so se kupinarji učili skrivaj.« (Klobčar 2004: neoštevilčene strani.)

2.1.10 Lepa Vida prekmurska (*Lepa Vida prekmurska*, 1972)

Novela *Lepa Vida prekmurska* je pripoved o mladem revnem dekletu, še ne osemnajstletni Smodiševi Vidi, ki se poroči z ostarelim vdovcem Vlajem. Po poroki se zaplete z mladim sosedom Vančem, s katerim spočne dva otroka. Mož najprej ne ve, da otroka nista njegova, še preden pa izve, Vida pod težo krivde, da je varala moža, ki jo ima očetovsko rad, prepusti otroka svoji materi, za njo, pozneje pa tudi za Vančem, se izgubi vsaka sled. Za moto besedila Kranjec uporabi empirični citat, kitico ljudske pesmi, ki je v poševnem tisku in ločena od ostalega besedila postavljena na začetek novele: »*Lepa Vida próso plela, / jako rano pred zorjami. / Lepa Vida plela próso, / stepeno je najšla roso. 'Da bi, bog daj, mojo bilo, / kaj nicoj je tod hodilo, / kaj nicoj je tod hodilo, / kaj nicoj je tod hodilo, / rano roso je strosilo!*«²⁶ (Kranjec 1977a: 5.) V prvem odstavku Kranjec nadaljevanje pesmi parafrazira: tretje jutro je Vida našla kačo (začaranega kraljeviča) z devetimi repi in ključi, ki odpirajo devet gradov; z udarcem treh šib odreši kraljeviča in se z njim poroči (n. d.: 5).

V drugem odstavku spoznamo mlado Vido kot lepotico, ki na Vlajevi njivi (še neporočena) res pleje proso, mimo pa pride gospodar, ki se zagleda v njeno lepoto in ji ponudi zakon, vendar ga ona najprej zavrne z utemeljitvijo, da čaka na kraljiča iz pesmi: »'Mati so mi otroku vedno prepevali pesem od lepe Vide.²⁷ Ko je plela proso bogatemu kmetu Vlaju,²⁸ je k njej prišla kača, jo prosila, naj gre pred grad, si odreže tri šibe tri leta stare, udari z njimi po kači, ki se nato spremenijo v kraljiča,²⁹ ker je bil prej začaran. Vida nato s ključi, ki jih je imela kača na devetih repih, odpre devet gradov, lahko si nabere zlata

²⁶ Pravljična pripovedna pesem Dekle reši v kačo ukletega kraljiča (SLP I 27).

²⁷ Konstrukcija »pesem od lepe Vide« je verjetno povzeta po naslovu Prešernove prepesnitve te ljudske pesmi, čeprav lahko *pesem o/od* pojmuje kot čisto navadno in pogosto rabo.

²⁸ Ne v Vrazovem ne v poznejših zapisih ni omenjen kmet Vlaj, to je Kranjčev avtorski dodatek.

²⁹ Motiv tepeža iz ljudske pesmi vsebuje tudi Kranjčevo besedilo: preden Vida zapusti Vlajevo kmetijo, ji pot prekriža Vanč, ki ga pretepe z bičevim toporiščem (Kranjec 1977a: 48–49). Tudi njena sestra Matilda ga, da bi se ubranila pred njim, skoraj do smrti pretepe z okleščkom (n. d.: 66–68).

in srebra po volji, nazadnje pa si jo kraljič vzame za ženo. 'No? Zakaj se ne bi kaj takega ponovilo?' se je smejala. 'Lepa sem, pravijo, in proso plevem.'« (N. d.: 9.)

Kranjec v noveli *Lepa Vida prekmurska* že v naslovu in motu uporabi dve prehodni pribesedilni kazalki citatnosti na način prenosa, in sicer variacijo naslova (*Lepa Vida prekmurska*), pri čemer z zamenjanim besednim redom prilastka in odnosnice pritegne še imitacijo ljudskega stila, in citat iz predloge brez navedbe vira, saj na začetku besedila v poševnem tisku zapiše osem verzov pripovedne pravljичne ljudske pesmi *Dekle reši v kačo ukletega kraljiča* (SLP I 27).³⁰

Pesem o dekletu, ki pleje proso in sreča kačo, ni prekmurska varianta družinske balade *Zvijačna ugrabitev mlade matere* (SLP V 244), bolj znane pod naslovom *Lepa Vida*, temveč pravljичna ljudska pesem *Dekle reši v kačo ukletega kraljeviča* (SLP I 27). Novela se torej bolj kot s pravljичno balado (od nje ostane le uvodni prizor s pletjem prosa), iz katere v motu navede dobesedni citat, motivno ujema z družinsko balado o *Lepi Vidi* (poroka s starim možem, odhod od doma) oz. je združitev vsebine dveh različnih pesemskih tipov.

Medbesedilno referiranje se najprej in v večji meri naslanja na pravljичno ljudsko pesem *Dekle reši v kačo ujetega kraljiča*, saj dekletu v njej med pletjem prosa najde kačo z devetimi repi, iz katere se po udarcih s šibami prelevi lep in bogat mladenič. Štrekelj je oba Vrazova zapisa »Od meje prekmurske« in »Iz Cerovca« (Š 76 in 77) verjetno zaradi prvega verza uvrstil k B-variantam tipa *Lepe Vide* oz. t. i. ugrabljene žene, čeprav razen imena dekleta pesem nima ničesar skupnega s t. i. »pravo« oz. bolj znano pesmijo o *Lepi Vidi*, je celo njeno vsebinsko nasprotje: dekletu iz pravljичne balade dobi mladega in bogatega moža, v družinski baladi pa je poročena s starim in bolnim moškim. Z obdelavo lepovidinskega motiva se je Kranjec vpisal v obsežen medbesedilni niz slovenske književnosti (Pogačnik 1988: 161–168, Golež Kaučič 2003: 115–125), medbesedilne navezave v njegovem besedilu nastopajo na način prenosa in posnetka (pribesedilni elementi), med citatne figure lahko

³⁰ O tematiki te novele in izboru citata ljudske pesmi zanjo je Kranjec večkrat pripovedoval Francu Zadravcu (1988: 50): »Prekmursko varianto motiva ljudske balade, v kateri Vida pleje proso in opazi, da je nekdo z njega stresel roso pa si tega nekoga močno zaželi, je Kranjec večkrat omenjal kot specifično izhodišče za novelo. Ob več srečanjih me je vprašal, če poznam ta motivni odtenek in ga priznaval kot za Prekmurje najbolj stvarnega; tamkajšnje *lepe Vide*, njenega velikega hrepenenja namreč ni mogoče razumeti bolj dialektično, kot ga ponuja ta odtenek: mlada delavka sanjari o 'sreči', o 'kraljeviču', ki ga ni nikjer, pa mora vzeti starega bogatina. Kranjec je odtenek motiva razumel socialno, iz njega mu je govorila usoda kmetskoproletarskega dekleta sploh, nič manj pa ga je razumeval biološko, kot nujno razglasje med mladim dekletom in starim moškim pa tudi kot pojav vsakega zakona, ki je sklenjen kot racionalna kupčija brez emocionalnega soglasja. Z dvema esejističnima odsekoma v noveli je opozoril, da je njegova literatura polna variacij tega motiva, da raziskuje njegove razsežnosti in tipiko že od zgodnjih pisateljskih let, da mu za podobami številnih ženskih epskih likov išče tudi skupni družbeni imenovalec, kakor mu ves čas priznava tudi iracionalno nepreglednost in moč človeške narave. /.../ Zgodba *Vide Smodišce* se med vsemi zgodbami naštetih in nenaštetih ženskih likov še najbolj ujema z motivom ljudske balade: mlada, revna kmetica se poroči z bogatim, a starim kmetom.«

štejemo izposojajo osebe in motiva, celotno besedilo je variacija na temo oz. motiv lepe Vide v obeh ljudskih pesmih.

2.1.11 Vloga ljudske pesmi v Kranjčevih novelah

Pojavitve ljudske pesmi v Kranjčevih novelah je mogoče razvrstiti med elemente na ravni teksta, konteksta in teksture. Na ravni teksta gre za citirana ali parafrazirana besedila ljudskih pesmi, na ravni teksture za opise napevov ljudskih pesmi oz. za načine petja in na ravni konteksta za množico vseh ostalih elementov (literarni prostor in čas kot prostor in čas izvajanja ljudske pesmi, literarne osebe kot nosilci ljudske pesmi itd.).

Razpredelnica 1: Sestavine ljudske pesmi v Kranjčevih novelah na ravni teksta, teksture in konteksta

TEKST	citirana/parafrazirana besedila ljudskih pesmi (Smehljaj, Ko akacije cveto, Poljana. Prekmurski motiv, Na valovih Mure, Greh, Človek na begu, Lepa Vida prekmurska)
TEKSTURA	opis napeva/načina izvajanja ljudske pesmi (dvoglasno, v tercah, lepo, kričavo, odbijajoče, deklamatorsko, po starem načinu, mogočno, dobro, tiho, otožno)
KONTEKST	<ul style="list-style-type: none"> • kronotop - kje: pri delu (v hiši, v hlevu), na paši, v gostilni, na trati sredi vsi, v sobi, na vozu na poti domov, v zaporu - kdej: zjutraj, zvečer, spomladi • literarne osebe kot nosilci ljudske pesmi (moški, ženske, otroci, dekleta, fantje, godci)

2.1.11.1 Tekst

V obravnavanih besedilih Kranjčeve kratke proze (od 1930 do 1974) se v devetih novelah pojavi štirinajst ljudskih pesmi in rimani klic, od tega jih je enajst dobesedno navedenih, tri so parafrazirane. Razen angleške (v noveli Človek na begu), hrvaške in treh madžarskih pesmi (v prevodu) so ostale pesmi slovenske.

2.1.11.2 Tekstura

Kranjec ljudsko pesem razume kot celoto besedila in napeva, vendar mu pisni medij literature ne omogoča posredovanja napeva, razen v nekaterih opisih melodije in navedbah načina petja. Po Zdravčevem mnenju (1963: 212) je Kranjčev človek prav v pesmi najbliže sebi, Kranjec ga v petju opisuje na najbolj elementarni ravni: »Muzika in pesem je čutni in zato totalnejši izrazni medij človeka kot beseda, ki je uklenjena v stavek in bolj omejena na miselno, pojmovno abstraktno substanco.« Svoj odnos do péte pesmi, do napeva, je Kranjec izrazil v besedah prvoosebnega pripovedovalca, godca v noveli Ko listje šelesti: »/S/ pesmijo mu več povem kot z besedo. Beseda je nerodna in lepoto zabriše« (Kranjec 1930: 4), iz česar lahko povzamemo, zakaj se je tolikokrat odločil za medbesedilno uporabo ljudske pesmi. Péto pesem uporablja kot slogovni element, s katerim lirizira pripoved, jo zastranjuje in upočasnjuje. Njegovi opisi pokrajine poleg vidne podobe skoraj zmeraj vsebujejo še zvočni

opis – ob izredno pogostem **ptičjem petju** sta stalna tovrstna elementa še **pastirska in fantovska pesem** (npr. v novelah *Za en večer*, *Beg s kmetov*, *Ni se zgodil čudež*, *Martin Žalig na kmetih* in *Pesmi ni več*).

Kranjec je, zavedajoč se sinkretičnosti ljudske pesmi (besedila in napeva), v noveli na valovih Mure ob besedilu pesmi, ki ga Vaneku enkrat zapoje Naci, da bi ga spomnil melodije, ki jo le-ta brenka na tamburico, predstavil tudi nosilce in kontekst ljudske pesmi (mlinar zvečer v mlinu zapoje bratu, brat pesmi ne poje, pač pa njeno melodijo igra na za Prekmurje značilno, sicer novejše ljudsko glasbilo (Kumer 1983: 83–85), poslušajo tisti, ki so v mlin prišli mlet). Opis teksture pesmi (enolična) in načina njenega izvajanja (»Potem igra kar naprej, vedno isto pesem, **enolično in polno življenja**«,³¹ »Slišal je, kako je Vanek **udarjal** ob tamburico, **trudno a vendar z nekim nagonom**«, »Pa pesem se ne sme končati. V brezkončnost mora zveneti zato, ker je tako **enolična** in ker je v njej vendar nekaj **skrivnostnega**«) namiguje na Nacijevo razmišljanje, odločitve in sklepe: enoličnega zakonskega življenja se je, vaje ljubimkanja in bežnih zvez, prestrašil, hkrati mu prihaja v zavest, da je Katica vendarle polna življenja, da je otrok, ki ga nosi, nekaj skrivnostnega, da je očetovstvo vendar nekaj logičnega, nekaj, kar utruja in zavezuje, a spada k življenju, je človekovo poslanstvo. Zato je izvajanje pesmi, v kateri je prisoten moralni imperativ, pisatelj namenil Vaneku, ki je zaradi prizadetosti sam še napol otrok, da z njo Nacija nehote opominja in opozarja.

Ker pisni medij ne omogoča neposrednega sporočanja melodije, je le-ta zato posredovana posredno, z opisom. V *Smehljaju* npr. je pesem v vinogradu »razkošna in vesela«, za pripovedovalčevo razboleno dušo celo »prevesela in preveč prešerna«. Fant in dekletce v noveli *Ko akacije cveto* pojeta »visoko in preveč razkošno, dasi dovolj v terce ubrano«. Še posebej natančen je v isti noveli opis zvočne ubranosti glasbil godčevskega sestava: »Loki gredo mehanično po strunah, cingale se kako lovijo, vendar ne zaostajajo. Bas pomalem za kontrama išče in ljudje plešejo.« *Jančiju v Poljani* je sanjarjenje »lepa, tiha pesem«, *logarju Matjažu* v istoimenski noveli se zdi, da njegov sinček na paši »poje z visokim glasom«, medtem ko on žvižga »potihem pesem« in brunda predse.

Žvižganje izključno moških literarnih likov Kranjec omenja večkrat. Mlinarski vajenec v noveli *Na valovih Mure* žvižga med nasipavanjem zrnja, z žvižganjem izrazi svoje veselje, ko mu mlinar dovoli, da lahko gre vasovat. Jožko v noveli *Pomlad* prepozna brata prav po starem načinu žvižganja, tudi mladi Vanči bo, ko se bo vrnil na kmetijo, žvižgal. Tinek v noveli *Za en večer* žvižga srečen in brezskrben. Vanč, ki v *Lepi Vidi* prekmurski osvaja mlado sosedovo ženo, si predrzno žvižga zmeraj, ko ne govori. Žvižga tudi Marko v

³¹ Tu in v vseh prihodnjih navedkih v celotnem magistrskem delu krepko poudarila V. T.

noveli Pesmi ni več, in sicer žvižga narobe, tudi zato, da bi slišal Matildino petje, saj ga popravlja tako, da pravilno zapoje. Žvižganje v Večeru je del večerne impresije.

Pesem, ki jo igra Vanek v noveli Na valovih Mure, je enolična, Vanek udarja ob tamburico »trudno, a vendar z nekim zagonom«, Tašek v Grehu igra »lepo«, organist v Večeru »nekoliko zavlečeno in skoraj sentimentalno«. Dva, še mlada fanta, ki se vračata s paše, dvoglasno pojeta »z visokim glasom, celo malo prisiljeno, v razvlečenih tercah, z glasom, ki ni več otroški in še ne dovolj fantovski, še način petja je isti.« Pastir v Pomladi je »kričavo pel«. Vogrinc v Človeku na begu plačuje vsakemu, ki je »lepo pel«, nasprotno je njegova pesem »nekam hrapava in trda. Nikake mehkode ni bilo v njej. Bolj pripovedoval je ko pel.« Njegov glas sicer »ni bil grd«, vendar »ni znal oblikovati tistih značilnosti, ki so potrebne za pesem«. Zato pa je Zagorčev glas »močan in širok« in »dovolj jasen«, »ponekod malce sirov, a vendar čist, zvočen in globok«, »mogočen, kakor bi pritiskal na pedale pri orglah«, poje mogočno, a dovolj dobro za svoj neizšolani glas«. Nasprotno občinski tajnik v Sreči na vasi poje »z visokim tenorjem«, skupaj z ženo pa »v tercah«. Njegova ljubica Ančka poskuša peti pri odprtem oknu »sicer nikakor ne izvrstno, vendar pa tako, kakor rada pojo kmečka dekleta«. Ko se pobota z ženo, spet pojeta »dvoglasno«.

Pastirji, ki jih poslušala Lizi Salaj v noveli Beg s kmetov, so »piskali divje melodije na vrbove piščali.« Kmečko dekle na dvorišču v noveli Martin Žalig na kmetih je med delom pelo »s svojim kmečkim, malce okorelim, kričavim glasom«.

Gruljenje grlic je Kranjcu »drobna, enolična pesem, bolj otožna kakor vesela« in »večno ista«, »preprosta, nekam otožna, pa vendar lepa«. Baričina pesem ji je podobna: »preprosta, ne preživahna«. Mankičin glas v noveli O deklici, ki je odšla v mesto, je prav sirensko svojevrsten: »dokler si ga poslušal od daleč, je bil čudovit. In vsakdo, ki ga je slišal, si je rekel: moram videti bitje, ki tako lepo poje. Toda, ko je oni, ki je hotel videti Mankico zaradi njenega glasu, prihajal bliže, njen glas ni bil več tako čudovit, nasprotno, nekaj kričavega je bilo v njem, prav odbijajočega.« Vidina mati v Lepi Vidi prekmurski svoji bolni hčerki zapoje »lepo, pobožno in tudi s čudovito prepričljivostjo«.

Nespregljivo v Kranjčevi prozi je fantovsko **vriskanje**. Že v Smehljaju je omenjeno vriskanje v vinogradu. Vanč v Lepi Vidi prekmurski je »zaukal tako silno, da je zazvenelo steklo v oknih«, Pintaričev, ki se vrača od dekleta v tuji vasi in je ogoljufal tamkajšnje fante, bo po mnenju logarja Matjaža v istoimenski noveli »zaukal, da jim pove, da jih je ukanil«. Ko so se fantje v Markovi hiši v noveli Pesmi ni več poslovili, je Marko prisluhnil za njimi in zaslišal, da je »na trati nekdo zavriskal«, na začetku večera »je nekdo zavriskal, skoraj še otroško«.

Literarni liki v novelah igrajo na različna **glasbila**: godec (in slepi Lizin sinček) v noveli Beg s kmetov, Pesem (Ciganovi zapiski), Ko listje šelesti in Ko akacije cveto na

violino (ostali godci na **cimbale** in **bas**), Vanek v noveli na valovih Mure na **tamburico**, organist v Večeru in občinski tajnik v Sreči na vasi na **klavir**, Tašek v Grehu na **piščal**, ostali pastirji (v novelah Logar Matjaž, Beg s kmetov, Grlice) tudi na piščal ali **stranščico** (prečno flavto). Literarne osebe, ki igrajo, so godci, le-ti igrajo na violino, cimbale in bas, pogosto tudi otroci, ki igrajo na tamburico, piščal ali stranščico, in organist in občinski tajnik, ki igrata na neljudsko glasbilo, na klavir.

Zvezi melodije ljudske pesmi in **ptičjega petja** je posebna pozornost namenjena v novelah Za en večer, Greh, Grlice in Mrtvo ognjišče.

2.1.11.3 Kontekst

2.1.11.3.1 Prostor in čas

Ljudska pesem je postavljena v kronotop posamezne novele. Literarne osebe kot nosilci ljudske pesmi le-to izvajajo v določenem prostoru in času, ki sta hkrati novelški dogajalni čas in prostor.

Razpredelnica 2: Sestavine kronotopa ljudske pesmi v Kranjčevih novelah

ČAS	PROSTOR	
	podeželje	mesto, predmestje
zjutraj	notranji	zunanji
popoldne		
zvečer	soba, kuhinja, hlev, gumno; gostilna, kavarna, mlin;	pod oknom, dvorišče, cesta; vrt; pašnik, travnik, njiva in gozd; vas, trata sredi vasi; vinograd;
v nedeljo		
spomladi		
na paši		
pri delu		
vračajoč se domov		

2.1.11.3.2 Nosilci ljudske pesmi

Literarne osebe Kranjčevih novel so hkrati nosilci ljudskih pesmi; pojejo jih, igrajo in žvižgajo. Razvrstiti jih je mogoče po spolu in starosti, poklicu in socialni pripadnosti (kmetje, študentje, izobraženci).

Razpredelnica 3: Nosilci in poslušalci ljudske pesmi v Kranjčevih novelah

spol in starost	moški, ženske, otroci, fantje, dekleta
poklic	kmetje, godci (cigani), organist, občinski tajnik, učiteljica
socialna pripadnost	kmetje, študentje, izobraženci

2.1.11.3.2.1 Otroci

V novelah se največkrat pojavi petje in igranje otrok, pač zaradi pastirske pesmi, ki pogosto dobi vlogo označevalca splošnega vzdušja, razpoloženja, občutja podeželske pokrajine in letnega časa – npr. pomladi (v novelah *Ko akacije cveto*, *Večer*, *Nedeljsko popoldne*, *Beg s kmetov*). Visoko intonirano pesem pastirjev skupaj s fantovskim petjem in vriskanjem, petjem ptic, reganjem žab ipd. Kranjec rad ponavlja, zato taki opisi postanejo stalna mesta njegove proze, ki jih je Zdravec poimenoval »zvočne formule« (Zdravec 1963: 109).

V drugih novelah so pastirji tudi literarne osebe, npr. logarjev sin Miškec v *Logarju Matjažu*, ki pase in visoko poje ali igra na stranščico, *Tašek v Grehu*, ki igra na piščal, otroka *Barica* in *Tinek* v *Mrtvem ognjišču*, ko ženeta na pašo in pojeta, otroci na sosednjih vrtovih med igranjem v *Pomladi*, *Mankica* iz novele *O deklici*, ki je odšla v mesto, ki najraje pase, ker tam lahko poje, in mala *Vida* iz *Lepe Vide prekmurske*, ki je na paši prepevala pesem o *Lepi Vidi*, ki se jo je naučila od mame. Vendar otroci niso zgolj nosilci pastirske pesmi: prizadeti *Vanek* v noveli *Na valovih Mure* v mlinu igra na tamburico, otroci na *Taškovem domu* v *Grehu* so peli, ko so bili sami doma, v noveli *Večer* je materi pela hči, dokler je še bila zdrava, mladina v noveli *Davorin Ivanovič Kolenkov ob nedeljah* rajši poje po vasi in tako kljubuje učitelju, ki bi jo rad dodatno izobraževal, doma, v hiši, poje tudi mala *Barica*, ki sta jo k sebi vzela stara *Gederjeva* v *Grlicah*.

2.1.11.3.2.2 Fantje

Funkcijo nazornejšega prikaza večernega vzdušja ima fantovska pesem; v teh primerih nosilci ljudske pesmi niso tudi literarne osebe, pač pa je omemba njihove pesmi ali vriskanja zgolj poseben slogovni element, s katerim želi avtor čim bolj avtentično (tudi z zvočne plati) prikazati večerni čas na podeželju. Tako je npr. v noveli *Za en večer*: »Na dolenjem koncu vasi nekdo poje in sem prihaja samo kot odmev« ali v noveli *Ko akacije cveto*: »In na drugi strani so peli na vasi dečki.« Fantovska pesem in vriskanje sta bila vsakodnevna, pogosta in navadna zvoka vasi, zato npr. Kranjec na začetku novele *Pesmi ni več*, že v tretji povedi, ko še nič ne vemo, kaj hudega se bo zgodilo, zapiše: »Nekje daleč je nekdo zavriskal, skoraj še otroško, in nato je zalajal pes.« Kranjec želi z navedbo fantovskega vriska na eni strani pokazati, da se je začel čisto običajen večer; ker omeni, da je bil vrisk še skoraj otroški, s tem namiguje, da je tudi odraščajoča *Matilda* za *Marka* še zmeraj skoraj otrok, čeprav bo prav tega večera zvedel, da je že noseča. Vtis spokoja in ravnovesja v *Martinu Žaligu* želi v noveli *Martin Žalig na kmetih* doseči Kranjec prav z omembo fantovskega petja. Dejstvo, da fantovske pesmi ni moglo biti, ko so bili fantje na vojni, je izpostavljeno v noveli *Beg s kmetov*. Pritegnitev besedila fantovske pesmi v *Poljani* evocira

Jančijevo življenjsko situacijo: teži ga Kristinina nezvestoba, vendar je vseeno prevzel skrb za njenega otroka, kamna iz pesmi, svojega bremena, torej ni preložil.

Z umanjkanjem fantovske pesmi v noveli Mrtvo ognjišče, ko Barica še ni dedinja, in pojavitvijo fantovske pesmi, ko se že ve, da bo Barica bogata nevesta, Kranjec pokaže na način izkazovanja priznavanja določenega socialnega statusa na vasi s petjem podoknic. Tudi vriskanje Pintaričevega v Logarju Matjažu ima podobno funkcijo: domačim fantom s tem pokaže, da je vasoval pri njihovem dekletu, čeprav je iz druge vasi. Fantovska pesem za Mankico v noveli Pot med blažene je erotično vabilo, ki jo med molitvijo vznemiri, enak pomen za Vido je Vančevo petje, ukanje in žvižganje v Lepi Vidi prekmurski. Ne k neposredno fantovskemu petju, čeprav je tudi erotično snubljenje, sodi igranje podoknic, ki jih igra godec v novelah Pesem, Ko listje šelesti in Ko akacije cveto, naročujejo (in plačujejo) pa fantje teh deklet.

Čisto nekaj posebnega je kupinarsko »jodlanje« mladega Berdena v Južnih vetrovih in Ženitvi Matije Berdena. Čeprav ni primer običajnega fantovskega petja, je v njem, glede na to, da je vabilni klic ženskam in dekletom, prav tako prisoten erotični element. Osamljen primer vojaške pesmi v Kranjčevi novelistiki je madžarska vojaška pesem o huzarjih, ki jo poje oz. jo je pel v mladosti Jožko bači v Poljani. Ker jim plačuje pijačo, Vogrincu v Človeku na begu v gostilni pojejo tudi študentje.

2.1.11.3.2.3 Moški

Ko v Kranjčevih novelah pojejo odrasli moški, so največkrat pijani. S prvoosebni pripovedovalcem se v gostilni napije Jožko bači v Poljani, skupaj pojeta madžarsko vojaško pesem. Tudi Ivan v Pomladi, ki se ob nedeljah pojoč vrača od vdov v Medžimurju in poje po poti in po vasi, je pijan. Ko se ena od teh vdov poskuša ugnezditi v njegovem domu, mu najprej skuha dobro večerjo, potem pa pijeta in pojeta. Zagorec v noveli Človek na begu mora biti dovolj pijan, da začne peti, poje tudi skupaj z Vogrincem.

Tragična literarna lika, starejša moška, Marko iz novele Pesmi ni več in Vogrinc iz novele Človek na begu, nista dobra pevca (Marko ne zna pravilno zažvižgati melodije, Vogrinc nima lepega glasu in je preveč deklamatorski), česar se zavedata, a kljub temu obožujeta petje drugih (Marko Matildino, Vogrinc Zagorčevo).

Pripadnika izobraženskega sloja na vasi, organist v Poljani in občinski tajnik v Sreči na vasi, igrata na klavir in ob njem pojeta (organist z visokim glasom, nekoliko zavlečeno in skoraj sentimentalno, tajnik z visokim tenorjem); njuna pesem se sliši po vasi in delno, tako kot fantovska, sooblikuje zvočno podobo vasi, čeprav klavir ni ljudsko glasbilo. Prav s tem pokaže Kranjec na njuno izvzetost iz vaškega življenja.

2.1.11.3.2.4 Ženske

Skupinskega dekliškega petja v obravnavanih Kranjčevih novelah ni; v Zgodbi o dveh devicah so dekleta, vračajoč se domov s sezonskega dela, na vozu »pela s fanti« in »fantje in dekleta pojo«, v noveli Kati Kustecova na enaki poti »mlajši rod poje.« V Smehljaju ni natančno zapisano, kdo je pel, v trgatvi so bili tako moški kot ženske; v Logarju Matjažu so pojoč prihajali na delo težaki (dnevni delavci), verjetno moški in ženske, v Poti med blažene so v gostilni prepevali »ljudje«, verjetno moški.

V ostalih novelah od žensk največkrat pojejo mlada dekleta, in sicer ne v skupini, temveč posamično: Fema v Smehljaju, Matilda v noveli Pesmi ni več, dekla Veronika v Grehu, gostilničarjeva hči v Človeku na begu, učiteljica Ančka v Sreči na vasi, dekla v Južnih vetrovih, učiteljica Adela v Davorinu Ivanoviču Kolenkovem, Martina hči Barica v Mrtvem ognjišču, osemnajstletno dekle v noveli Martin Žalig na kmetih, Mankica v noveli O deklici, ki je odšla v mesto in Vida v Lepi Vidi prekmurski. Petje starejših žensk je omenjeno samo v Mrtvem ognjišču (Tonijeva mati in Tonijeva žena Marta, ki je še zmeraj mlada) in v Lepi Vidi prekmurski (Vidina mati zapoje svoji bolni hčeri pesem o lepi Vidi; pa še tam je dodano, da je Vidina mati rada in lepo pela, ko je bila mlada).

Ker je mladost literarne osebe pogoj za pojavitev ženskega oz. dekliškega petja v Kranjčevih novelah, je ženskemu v večini primerov dodeljena posebna vloga – erotičnost. Marko v noveli Pesmi ni več mlado in prikupno Matildo enači z njenim petjem, Tašku v Grehu je dekla Veronika všeč, ker je mlada, lepa in ves dan poje, učitelja Martina v noveli Davorin Ivanovič Kolenkov privlači petje mlade učiteljice Adele, Mankičinemu sirenskemu petju se v noveli O deklici, ki je odšla v mesto, ne more upreti mladi zemljemerec.

Ko ženska literarna oseba v Kranjčevih novelah poje, je ali zaljubljena (Fema, Ančka, Adela, Marta) ali njeno petje predstavlja začetno ravnovesje, še ne konfliktnost oz. ponovno ravnovesje v domu, družini ipd. (Mankica, Vida, Matilda, Barica). Prenehanje ženskega petja je napoved spremembe, stanje ali približevanje težkega dogodka: Fema preneha peti, ko sprevidi, da se bo morala poročiti z drugim; Matilda ne poje več, odkar je noseča in se boji razkritja; Marta ne zapoje več po otrokovi smrti in odtujitvi od moža.

2.1.11.3.2.5 Godci

V novelah Pesem, Ko listje šelesti in Ko akacije cveto je glavni protagonist godec, za katerega ne vemo, ali je poklicni ali ne; o drugih godcih iz svojega sestava pripoveduje, da so kmetje. Tisti, ki jim igra, ga imenujejo »**cigan**«, tudi sam sebe poimenuje z oznako cigan in »**muzikant**«, ne izvemo pa, ali je res pripadnik Romov ali ne. V ostalih novelah so godci imenovani kar »**cigani**« (Za en večer, Poljana, Pot med blažene, Sorodniki, sosedje, rojaki in cigani ... in domovina) ali »**ciganski godci**« (Beg s kmetov), njihovi sestavi pa

»ciganska muzika« (Poljana) in »banda« (Sorodniki, sosedje, rojaki in cigani ... in domovina).

2.1.11.3.2.6 Poslušalci

Literarne osebe v Kranjčevih novelah niso le izvajalci, pač pa tudi poslušalci ljudske pesmi, med njimi od moških izstopata Vogrinc v Človeku na begu in Marko v Pesmi ni več, kakor tudi učitelj Martin v Davorinu Ivanoviču Kolenkovem in stari in mladi Čizmazija v Mrtvem ognjišču. V noveli Ko akacije cveto za pesem Pot med akacijami, da bi jo poslušala, zmeraj znova prosi učiteljica Ida, nekdanji godec pobožno posluša, ker ne more več igrati, ostali plačujejo, ukazujejo in grozijo, če godec ne bi igral.

Spodbuda za vpeljavo ljudske pesmi v novelsko besedilo pride večinoma zmeraj prek literarne osebe, ki pesem sliši, povod je torej sinkretična celota ljudske pesmi oz. njen napev. Naci posluša bratovo igranje pesmi Marija in romarice, prvoosebni pripovedovalec v Smehljaju zasliši nekoga peti madžarsko pesem, Janči v Poljani posluša fantovsko pesem, Tašek v Grehu igra pesem, katere besedilo mu odgovarja na vprašanja, godec v noveli Ko akacije cveto igra pesem, ki jo posluša učiteljica Ida, njeno besedilo je središče novele itd.

2.1.12 Sklep

S kakšnim namenom je Kranjec v svojo kratko prozo medbesedilno vpletal ljudsko pesem, kakšno funkcijo ji je podelil in kako se je le-ta skupaj s pogostostjo in raznolikostjo medbesedilnih odnosnic spreminjala od začetka do konca njegovega opusa? Da ljudska pesem v Kranjčevi prozi nikakor ni folklorno, temveč psihološko sredstvo oz. logični vrh razpoloženja, je ugotavljal že Zadavec (1963: 105.) Kranjec ljudske pesmi ne vpelje zgolj zaradi ponazoritve folklornega konteksta, iz vsebine ljudske pesmi, katere besedilo tudi navaja, črpa teme in motive svojih novel. Na začetku Kranjčeve pisateljske poti je novela Smehljaj, kjer nastopa ljudska pesem s ponovljenim citatom fragmenta besedila, opisom teksture (razkošno, prešerno petje) in konteksta (navada petja med trgatvijo). Sledijo ji tri besedila (Pesem, Ko listje šelesti, Ko akacije cveto), v katerih je bolj poudarjena tekstura ljudske pesmi, saj »/p/esem, ki je vključena v zgradbo scene kot 'song' – peta ali igrana pesem, ne pa kot recitativ, vsebuje seveda še svojo posebno estetsko vrednost.« (Zadavec 1963: 106.)

V novelah Za en večer, Kolonisti, Zgodba o dveh devicah se ljudska pesem prične pojavljati z opisom teksture in konteksta (vzdušje večera s fantovskim petjem, fantovska pesem, ki spominja na dom). Te novele so napoved, da bo pesem postala v noveli manj v ospredju, kar bo pozneje značilnost pretežnega dela Kranjčeve kratke proze. Opravljena

analiza dopolnjuje Zdravčeve ugotovitve (1963: 104), da vstopa ljudska pesem v Kranjčevo prozo še zlasti v njegovi začetni, t. i. izrazitejši lirski fazi do leta 1932.

V novelah Poljana, Pesmi ni več, Na valovih Mure, Greh, Večer, Človek na begu in v sklepni noveli Lepa Vida prekmurska, s katero je ustvarjalni obod preoblikovanja ljudske pesmi v novelah in v celotnem Kranjčevem opusu sklenjen, nastopa preoblikovanje ljudske pesmi na ravni besedilnega sveta in jezikovnega izraza. Vse ostale novele vsebujejo ljudsko pesem predvsem na ravni konteksta (kronotop, nosilci in poslušalci), manj na ravni teksture (napev oz. način izvedbe ljudske pesmi). Pesemske medbesedilne odnosnice v Kranjčevi novelistiki so samo besedila ljudskih pesmi (slovenskih, madžarskih, hrvaške), ne pa tudi umetnih pesmi. Da je ljudski pesmi Kranjec v svoji prozi podelil posebno vlogo, to je ugotavljal še zlasti Zdravec: »Že po tem, kako umeva njeno vlogo, je jasno, da ljudska pesem, ta edina prvina duhovne kulture, ki se močno uveljavi v njegovi prozi, ne vstopa v njegovo novelo po metodah tradicionalne vaške povesti, ki sistematično vključuje v svoj svet duhovno-folklorne prvine. Ljudske pesmi Kranjec ne uporablja za naivno-realistično dekorativnost ali dokumentacijo ljudskega karakterja oziroma duhovnosti tiste sredine, iz katere je vzeta, z njo ne folklorizira svoje proze, ampak ustvarja izrazite psihološke situacije in estetske učinke.« (Zdravec 1963: 104.)

Besedilo ljudske pesmi v Smehljaju odraža neizrečeno hotenje prvoosebnega pripovedovalca, v Poljani je odsev Jančijevega življenja, v Na valovih Mure napoveduje tragični dogodek in opominja, v Grehu je delni vzrok Taškove smrti, v Lepi Vidi prekmurski je novelski zaplet aluzija ljudske pesmi. Novele Pesem, Ko listje šelesti in Ko akacije cveto povezuje melodična plat ljudske pesmi, napev.

Ljudska pesem Kranjcu služi za psihološko, značajsko označitev oseb. Razbrzdano erotično obnašanje Korenovega Vanča je podkrepljeno z njegovim glasnim in močnim vriskanjem, nedolžna skromnost Gederjeve Barice pa z njenim, grličjemu podobnim petjem. V povezavi z mladostjo, lepoto, zdravjem in smehom mlade ženske je petje erotični simbol (Matilda, Marta, Adela, Veronika). Žensko petje je tudi erotično vabilo (Mankica, Vida, Adela) in znamenje partnerske usklajenosti ter družinskega ravnovesja (Matilda, Marta), njegovo umanjkanje pa nasprotje (Fema, Matilda, Marta). Ljudska pesem je enačena z domom (Pesmi ni več, Kolonisti, Mrtvo ognjišče) in zdravjem (Večer), pomeni mladost (fantovska pesem), srečo, svobodo in otroštvo (pastirska pesem). Pesem vzpodbudi spomin na preteklost (Kolonisti, Pot do zločina, Martin Žalig na kmetih).

Z izbiro originalnega, pokrajinskega besedišča v odlomkih besedil ljudskih pesmi (»Marija je po **polji** šla, / na **rokaj** nesla **Jezuša**; »pa **ge mo** ga iskali? / Pri mali **dečici**.«) Kranjec nakazuje še druge regionalne prvine: pojavnost romskih godčevskih sestavov (cigani, ciganska muzika, banda) in ljudskih pesmi madžarskega izvora (Smehljaj, Ko

akacije cveto, Poljana). Še posebej dragoceni so opisi konteksta izvajanja ljudskih pesmi (naročevanje, plačevanje pesmi za ples – drobiž žvenketa med strunami cimbal, dolarske bankovce s slino lepijo na čela godcev – in ukazovanje godcem) in doseganje učinka glasbe: melanholija, zasanjanost, evforičnost, nasilnost poslušalcev. Po Zadravčevem mnenju je pesem za Kranjca »izbruh, vzdih, čustvo – torej emocionalna, čustvena resnica. Zatorej ni slučajno, če se nekatere njegove osebe opijanjajo s cigansko glasbo, kakor ni slučajno, da vpleta lirske ljudske pesmi v prozni tekst in večkrat opisuje muzikante in glasbila. Vsi glasbeni motivi Kranjčeve zgodnje vaške proze izvirajo iz te zelo razvite lirske komponente njegove osebnosti.« (Zadavec 1963: 84.)

S stališča konteksta ljudske pesmi so dragoceni opisi izvajanja, širjenja in izginjanja ljudskih pesmi: kvantarske pesmi so peli pijani pevci, Vidina mati je pesem o lepi Vidi slišala na Štajerskem, Matilda je v hišo prinašala zmeraj nove pesmi, nekatere pripovedne pesmi so pevci pozabljali in jih niso več znali peti, prekmurski izseljenci so iz tujine prinašali angleške pesmi in jih peli v Prekmurju (Človek na begu).

2.2 Predvojni romani³²

2.2.1 Življenje (1932)

Osrednjo pozornost in s tem središčno vlogo ljudske pesmi je Kranjec v romanu namenil liku Lacija, ki se je z violino osem let klatil po svetu, to jesen pa je začutil željo, da bi se vrnil domov, se ustalil in kmetoval. Za štefanovo se v njem spet prebudi prejšnji človek – godec. Očisti violino, pregleda trobento³³ in skliče druge godce, nekdanje znance: »Štefanje je, skoraj pri vsaki hiši imajo god. Tu pa tam te povabijo notri, da malo posediš. Zaigraš pesem o svetem Štefanu,³⁴ nazadnje pa še kaj drugega, poskočnega. Poskočno zdaj že smeš igrati, ker je božič minil.«³⁵ (Kranjec 1972c: 77.) Zadavec (1963: 168) pravi, da predstavlja Laci »lirsko in muzikalno varianto Kranjčevega človeka. Vanj so se deloma prelili duševni elementi cigana, skitalca in muzikanta iz novele Ko akacije cveto. Kot 'večni popotnik' in muzikant se identificira z lirikom v madžarski ljudski pesmi, s pesnikom, ki je

³² Med devetimi Kranjčevimi romani, ki so izšli pred vojno, je ljudska pesem močneje zastopana v nekaterih, ki so posebej predstavljeni v naslednjih podpoglavjih, s kontekstom in teksturo pa je navzoča tudi v preostalih romanih: *Težaki* (1932), *Predmestje* (1933), *Os življenja* (1935), *Zalesje se prebuja* (1936), *Prostor na soncu* (1937) in *Kapitanovi* (1938).

³³ Trobenta naj bi v slovenske godčevske skupine prešla iz vaških godb na pihala, ki so jih v 19. stoletju začeli ustanavljati v okrilju gasilskih in drugih društev, da so igrale na veselicah (Kumer 1983: 122).

³⁴ Kranjec misli mogoče na katero izmed ljudskih pripovednih pesmi o sv. Štefanu: Sveti Štefan (Š 632–635) ali Sveti Štefan žrtva (Š 636).

³⁵ Koledovanje na štefanovo je bilo znano le na Štajerskem in v Prekmurju, kjer so navsezgodaj zjutraj koledovali t. i. polážiči (Kumer 1995: 267).

bolan in pričakuje smrti, izenačuje se s ciganom in igra v ciganski godbi.« Osnovni pesemski motiv, ki v besedilu spremlja Lacija, je namreč madžarski halgato o spominčicah – poglavji, ki sta posvečeni njegovemu notranjemu konfliktu, se imenujeta Njegova pesem in Spominčice, spominčice; ko po osmih letih ponovno vzame v roke trobento, dvomi, ali bo še igral pesem o spominčicah'« (n. d.: 78); dobesedni navedek besedila te madžarske pesmi se v romanu pojavi na šestih mestih.

Najprej na štefanovo, ko si v prazni sobi pripravlja glasbili, razmišlja o svojem življenju, ciljih in željah: »– Spominčice – spominčice, sinje rože so / vzcetele ob potoku na pomlad. / – Pa jaz sem bolan, moje srce je žalostno / in morda kmalu, kmalu bom umrl. Za čas je prenehal, kot bi hotel dojeti smisel pesmi, kot bi hotel obuditi spomine na preteklost, na razkošno mladost, ko je igral kot devetnajstleten fant isto pesem ljudem in dekletom. /... Bil je mlad in je igral – igral in ljubil. – /.../ – Pa kaj zato, če bom umrl! – In vendar venec mi iz rož spletite in mi na grob / ga položite – venec iz spominčic protilešnjih. Nato je ponovil zadnji del. Ko je končal, se je roka pobesila, oči so zrle po ravnini in je dejal oživljeno: 'Še ni konec pesmi. Še bomo igrali, še bo vstalo življenje. Še ni umrl stari cigan!' –«³⁶ Pesem si Laci ponovno zaigra po poti, ko se z godci vrača z neke poroke; Kranjec je citata ljudske pesmi, ki se po zapisu ne ujemata popolnoma s prejšnjim, prvim zapisom, kompozicijsko postavil na konec poglavja Njegova pesem: »Vzel je trobento in igral trpko. Cigan mu je od daleč sekundiral v tercah. – Spominčice, – spominčice – sinje rože / so vzcetele ob potoku na pomlad. Daleč zadaj je hodil flavtist, nekoliko pijan, kašljajoč bolno, poslušal pesem onih dveh in brundal besedilo. /.../ Nato je slišal še konec pesmi onih dveh, s hitrejšim in odločnejšim ritmom, kot bi hotela reči: Saj je vseeno; kakor je, je prav, celo najbolje: – Pa kaj zato, če bom umrl –! Vendar na / grob mi venec položite, iz rož spominčic ga / spletite, da bodo cvetele, kadar pride spet / pomlad.«

Z motivom pesmi, ki spremlja določeno osebo oz. jo le-ta igra in tako z njenim besedilom ali njenim ponavljanjem sporoča o sebi, Kranjec ponovno uporabi slogovno prvino, kjer pesem izenačuje z izbrano osebo: Vanek v Na valovih Mure in Tašek v Grehu igrata zmerom isto pesem, Kovač v *Težakih* zmeraj isto pesem poje. Tako tudi Laci, ko je v besedilu predstavljen s pesmijo, igra zmerom Spominčice. Samo v zadnjem poglavju, ko se

³⁶ Gre za madžarski halgato Kék nefelejcs, za katerega je besedilo napisal Antal Kazaliczky (<http://zenesoveg.hu/lyrics>, dostopno 8. 3. 2008), v slovenskem prevodu hungaristke in prevajalke Orsolyie Gállos, ki se ji tudi v tem primeru zahvaljujem za pomoč pri iskanju vira in za dobesedni prevod v slovenščino, se glasi: »Modre spominčice, modre spominčice / cvetijo, cvetijo na bregu jezera. / Bolan sem, srce me boli, / ne bom dolgo, ne bom dolgo živel. / Vendar zato, vendar zato, če bom umrl, / venec na moj grob, na moj grob / spletite iz spominčic. // Modre spominčice, modre spominčice, / zvestobe, zvestobe cvet. / Koliko plavolask, koliko rjavolask, / je mene varalo zaman. / Če bom umrl, na moj grob položite spominčice, / naj one povedo, nisem jaz, temveč one so varale mene. // Modre spominčice, modre spominčice / cvetijo, cvetijo na bregu jezera. // Vežem pušeljc, vežem pušeljc / iz njih draga, mila mati. / Ker te ljubim, kot ti ljubiš te ljubke rožice.«

Laci zlomi pod težo odločitve med domom in godčevstvom, preda violino ciganu, se tako simbolno odreče godčevstvu in za igranje Spominčic zaprosi drugega godca.

2.2.2 *Pesem ceste (1934)*

Manko, duševno bolno beračico s kupom otrok, ljudje na pustnem plesu pomilujejo ali se iz nje norčujejo, tudi tako, da jo moški vabijo plesat, da bi se ji posmehovali: »Skakala sta po hiši in ljudje so se smejali. Ali potlej je taista Manka hotela pokazati, da je bila v mestu in zna plesati. Rekla je onemu plesavcu, naj še gre. In zdaj ga je ona vodila, moral je tako plesati, kot je ona hotela. Kaj naj plešeta? 'Tajč?' Ne, ta ples je preveč divji in ga plešejo kmetje, kadar so že dobre volje in tekmujejo med seboj.³⁷ Tudi mazurke³⁸ ne bosta, temveč lepi 'dunari volcar', ali kot je ona rekla: valcer.³⁹ Tedaj ni nihče plesal, vsi so samo gledali. Občudovali so jo: ni skakala kot druge ženske, držala se je dostojanstveno. Celo godci so kimali. Nato si je položila na glavo litrsko steklenico in tako plesala. Ljudje so pridrževali sapo: da, to je bila ena tistih starih plesavk. Bogme, steklenica se niti zamajala ni na glavi, stala je trdno kakor na mizi. Ko so prenehali z godbo, je nekdo zaploskal. Bil je v mestu in je vedel, kaj se spodobi. Ona pa se je samo smejala.«⁴⁰ (N. d.: 225.) Kranjec v tem silovitem opisu pokaže, kakšno vlogo v socialnem pomenu je imel ples. Manko ostali plesalci občudujejo, moški jo odslej s spoštovanjem vabijo plesat, ženske pa so nanjo ljubosumne in ji zavidajo.

Njena najstarejša nezakonska hči Evica čez nekaj let tudi pleše, prvič na skromni svatbi materinega nesojenega moža Taša, ki se je že prileten poročil z neko goljufovko; Evica pri plesu spozna enega svojih prihodnjih fantov, neuglednost mladoporočencev je razvidna iz

³⁷ Ramovš (1980: 190) o plesu »ta potrkani tajč« piše: »Ples je na Slovenskem zelo znan, saj je bil od vseh slovenskih plesov največkrat uporabljen v zborovskih ali orkestralnih priredbah kot Potrkan ples. Razširjen je predvsem po Gorenjskem in Dolenjskem. Ime plesa kaže na izvor, saj so ga Slovenci čutili kot tujega in mu zato tudi dali tako ime (tajč = Deutsche).« »Divjost« plesa, ki ga omenja Manka, izhaja verjetno iz plesne figure – udarjanja z nogo ob tla.

³⁸ »Poljska mazurka se je v poenostavljeni obliki razširila po celotni osrednji in zahodni Evropi ter postala priljubljena enako v mestu kot kasneje na deželi. /.../ Plesali so jo povsod na Slovenskem, razen v Reziji in Beli krajini. Večinoma jo poznajo kot mrzulin ali marzulin (Gorenjsko, Dolenjsko, Notranjsko, Primorsko), v Prekmurju in na vzhodnem Štajerskem kot mazulin ali muzolin /.../ Podvrsta mazurke je bila varšavljanica (Varsovienn), ki so jo k nam prinesli kot maršaljanko, in so njene današnje variante prekmurska šamarjanka in vzhodnoštajerski maršeljanica ali mašerjanka. V druge pokrajine se niso širile, koreografsko pa so si med seboj dokaj različne.« (Ramovš 1980: 30). »Tudi mrzulin se je razvil iz mazurkine podvrste varšavljanke. Razširjen je bil po Gorenjskem, Dolenjskem, Notranjskem, v Zgornji Soški dolini ter v Prekmurju, Porabju in Prlekiji. V Prekmurju in Porabju je oblikovno enak variantam na Gorenjskem ali pa se meša s sorodno šamarjanko, v nekaterih primerih so vidni vplivi zibenšrita.« (Ramovš 1996: 98.)

³⁹ Očitno gre za dunajski valček. »Tako kot polka je tudi valček že od 1. svetovne vojne dalje na Slovenskem osrednji ples podeželskih zabav. Prekmurje in Porabje v tem nista izjema. Pri nekaterih dvodelnih plesih je bil valček drugi živahnejši del, le redko pa se je pojavljal valček kot peto-instrumentalni ples, ko so pari najprej v obhodu po krogu peli in nato zaplesali.« (Ramovš 1996: 268.)

⁴⁰ O nevestinem plesu s polnim kozarcem na glavi, ki se ni smel razliti, poroča Ramovš (1980: 58).

slabega godca: »Majhen obed so napravili, prišel je celo neki goslač in se potil pri sotišu⁴¹ in pri volcarju bolj kot plesavci.« (N. d.: 286.)

Potem ko Evičin bodoči mož pade v prvi svetovni vojni, Evica na budimpeštanskih ulicah pusti njunega otroka in postane prostitutka. Ko se ponovno noseča vrne, na cesti sreča svojo mater s še tremi mlajšimi otroki – Evičinimi brati in sestrami. Pesem, ki jo na materino spodbudo dvoglasno zapojejo otroci, namiguje na Evičino malomarnost do njenega prvega otroka: »Peli so sicer nekoliko kričavo, a vendar jasno. O ovčarju, ki je pasel čredo. Pa je prišlo k njemu majhno dete in mu reklo, da je on njegov ujec. A kako bi bilo to mogoče, saj ima eno samo sestro pa še ta je danes pri poroki. Potlej je pa otrok šel z njim v hišo, kjer so bili zbrani gostje. In tedaj spregovori otrok in vošči dober večer vsem gostovancem, razen svoji materi. Vstane pa starešina in vpraša, katera je njegova mati. Otrok: Tista, ki ima lep bel venec. Spogledajo se in čudijo. In glejte, tedaj se vzdigne petelin iz sklede in zapoje: Tri otroke je rodila, enega je vrgla v vodo, drugega je pokopala, tretjega pa je vtaknila v staro votlo vrbo, kjer so ga božje živali hranile in vzgojile, in zdaj je tu.«⁴² (N. d.: 337.)

Evico pesem spomni, da je tudi ona zavrgla svojega prvega otroka. Mati, ki ne ve za Evičino dejanje, se s tremi klati po svetu in nobenega nikomur ne želi prepustiti, čeprav jo drugi prosijo zanje, Evica tega bremena ni zmogla: »'To pesem,' je rekla mati, 'rada poslušam. Skoraj vsak dan mi jo zapojejo. Vidiš, kakšna mati je bila to? No, potlej je dobila svoje plačilo; mrtva se je zgrudila.' /.../ Kakor nalašč njej so peli otroci pesem o ovčarju. Zdaj ne bo pozabila te pesmi. Vedno ji bo ostala v spominu in ne bo mogla ubežati misli, da je napravila nekaj, česar ji niti mati ne bi odpustila.« (N. d. 1972c: 237.)

Motiv nezakonske matere v družinski baladi o nevesti detomorilki, »ki zavrže ali umori svoje dete in je za to kaznovana, pozna ljudsko pesništvo skoraj vseh evropskih narodov«, v slovenskem izročilu so ohranjeni štirje različni tipi, med njimi tudi ta varianta,

⁴¹ »Tako kot vzhodnoštajerski tudi prekmurski sotiš izhaja iz zahodnoevropskega Schottischa in ga s plesom s ploskanjem in potrkanjem ob tla povezuje le ime. Sotiš je v Prekmurju še danes živ ples, zato tudi ne preseneča veliko število variant, zlasti na Goričkem.« (Ramovš 1996: 119.) »Ples, pri katerem v prvem delu plesalci udarjajo z nogo ob tla in ploskajo vsak zase ali ob dlani drug drugemu, je v večini slovenskih pokrajin znan kot šotiš, sotiš /.../ Ime šotiš je izposojeno od popolnoma drugačnega tujega plesa (nem. Schottisch, franc. Ecossaise), ki je oblikovno enak naši polki in so se njegove slovenske variante ohranile po zbranih podatkih le na vzhodnem Štajerskem in v Prekmurju.« (Ramovš 1980: 30.) Med priljubljene parne plese mlajšega izvora uvršča Ramovš šamarjanko in sotiš, poleg valča in polke: »Slednja dva sta še vedno osrednja plesa podeželskega repertoarja na plesnih zabavah, priložnostno pa še zapešejo tudi sotiš in šamarjanko.« (Ramovš 2004: 133.)

⁴² Družinska pripovedna ljudska pesem Nevesta detomorilka (SLP V 286). Med 188 variantami te balade v SLP V pastir pase ovce v 80 zapisih (samo v 9 zapisih so omenjene koze, v 99 pa krave ali živina), tudi v vseh variantah iz Prekmurja (SLP V 286/46, 47, 52, 53, 54, 60, 61, 62, 63, 71, 105, 113, 175). S Kranjčevo parafrazo se vsebinsko najbolj ujemajo variante iz Lipe, Bogojine in Beltincev (SLP V 286/60–63). »Na Slovenskem obstaja o detomorilki več baladnih tipov z večjim ali manjšim številom variant. Tisti o nevesti-detomorilki (navadno z začetkom »En pastirček ovce pase«) je še danes med najbolj živimi ljudskimi pesmimi pri nas in skoraj ni območja, kjer bi te pesmi ne peli.« (Kumer 1990: 403.)

kjer »nezakonska mati premišljeno stori zločin zato, da bi se mogla omožiti kot deviška nevesta. Ko se na dan poroke nenadoma pojavi njeno zadnje dete, ki se je bilo rešilo, in ji vpričo svatov očita detomorilstvo, se ne spokori kakor Voznica, ampak kliče nadnaravne sile za pričo in dokaz svoje nedolžnosti. Prav s tem pa povzroči svojo pogubo.« (Kumer 1963: 7.)

2.2.3 *Povest o dobrih ljudeh* (1940)

Eno najbolj znanih Kranjčevih besedil, *Povest o dobrih ljudeh*, pripoveduje o osamljenem ostarelem zakonskem paru Koštrčevih, ki živita odmaknjena od vasi, skoraj že v močvirju. Vsako leto pri njiju zimo preživi družina sezonskega delavca Ivana Korena z ženo Marto in s slepo odraščajočo hčerjo Katico, ki je iz prvega Martinega zakona in čudovito lepo poje. Pri Koštrčevih se pojavi tudi njun vnuk, razbojnik Peter Koštrca, ki ga občasno lovijo žandarji. Marta se zaljubi vanj, zapusti moža in otroka in se ga odpravi iskat, medtem ko je on pravzaprav pri Koštrčevih, vendar popolnoma spremenjen – v lik popotnika Petra, v katerega se zaljubi Katica in nazadnje, potem ko ga s pesmijo prikliče in obvesti o prihodu žandarjev, nesrečno utone v močvirju.

Pojavitve ljudske pesmi se povezujejo s petjem slepega dekleta, 14-letne Katice: »Samo kadar je zapela, je nekaj vznemirljivega vzvalovilo po sobi in odmevalo po vsej hiši. Nekaj trpkega je ležalo v njeni pesmi in njen glas se je čudovito prilegal otožni vsebini in otožnemu napevu.« (Kranjec 1978c: 30.) Ravno Katičino petje, glasba kot nosilec nezlaganosti in lepote, predstavlja po mnenju Irene Novak Popov, ki je *Povest o dobrih ljudeh* uvrstila med lirizirane romane, poudarjeno plast liričnosti: »Ganljivo in predano petje slepe deklice Katice ni le ljudsko poenostavljeno brezinteresno estetsko doživetje, saj njen čudoviti glas v vseh poslušalcih sproža dobroto, premaguje zlobo, prestopa mejo med življenjem in smrtjo, povezuje človeško in božansko. Katica je v ozkem družinsko-družbenem svetu katalizator resnice, sprave in ljubezni. Njeno petje združuje generacije, udomačuje tujce in jih zadržuje na varnem otoku.« (Novak Popov 2003: 383.)

Ob nešteti omembah konteksta (pela je Koštrčevima v kmečki sobi, na dvorišču, pri organistu, na organistovem pogrebu itd.) in teksture njenega petja brez citiranega besedila in naslovov pesmi, tako da ne moremo vedeti, ali poje ljudske pesmi ali ne in katere pesmi poje (npr. Kranjec 1978c: 9, 18, 25–30, 39, 46, 51, 55, 57–59, 61, 63, 69, 70, 73, 75, 78, 81, 137, 138, 147–148, 218, 224, 229–230, 235, 255, 263–264), so s parafrazo besedila oz. s prvim verzom navedene samo tri ljudske pesmi. Prva pesem je omenjena v prvem razdelku *Povest o slepi deklici*, ko Katica prvič zapoje pri organistu in ko stari Koštrca predlaga, katero

pesem naj zapoje. Kranjec v narekovaje postavi prvi verz pesmi, vsebine pesmi ne citira, niti besedila ne parafrazira: »'Zapoj vendar tisto 'Plavala je galeja'.« (N. d.: 59.)⁴³

Druga pesem se pojavi v razdelku Povest o mladi ženi, ko Katica sluti, da bo njena mama Marta zapustila moža in brez nje šla iskat Petra Koštrco, zato Kranjec vpelje parafrazo ljudske balade o zapuščenem otroku v dveh delih; vsebino prvega dela Katica nekega jutra parafrazira Petru: »'To je pesem o materi, ki je zavrгла svoje otroke. Pa se je eden rešil in zrasel v gozdu. Ko se je mati poročila, pride ta otrok na poroko in pove vsem, da je ta, ki ima belo obleko in venec na glavi, njegova mati.'« (N. d.: 218–219).⁴⁴ Drugi del parafraze vsebuje Katičino petje tisto jutro, ko Marta odide: »In nekaj takega je razodevala ta pesem, pesem o otroku, ki sreča pastirja na paši in mu pove, da sta si v rodu, da mu je pastir ujec. Pastir se čudi, češ kako bi bilo mogoče, ko ima samo eno sestro, ki je prav ta dan pri poroki in nosi bel poročni venec. Zvečer žene pastir domov, otrok gre z njim, pastir v hlev, otrok v sobo. V sobi so gostje, ki svatujejo. Otrok stopi mednje in želi vsem dober večer razen svoji materi. Tedaj povprašajo otroka, katera je njegova mati. In tedaj se razodene veliko, doslej skrito življenje, življenje, ki je hodilo svoja pota in povzročilo toliko zlega; ta nevesta je mati, ki je rodila več otrok in jih zavrгла, izpostavila; dva sta umrla, samo ta, ki stoji pred njimi, se je rešil.« (N. d.: 235).

Tretjo pesem pisatelj s citatom prvega verza in brez navedbe vsebine vpelje v Povesti o pomladi, ko je Katica že zaljubljena v Petra, on pa jo zaprosi, da mu poje: »'Zapoj tisto: Sva sejala ljuba draga, bajžulek.'«⁴⁵ (N. d.: 279, 313.)⁴⁶

Obe pesmi, o bajžulku in galeji, se ponovita še na koncu Povesti o pomladi, ko Katica poskuša s pesmijo priklicati Petra, da bi ga opozorila na nevarnost pred žandarji. Kranjec ljudske pesmi v *Povest o dobrih ljudeh* pritegne zaradi njihove vsebine, ki korespondira z vsebino njegovega romana. Pesem o galeji aludira na zapor, ki grozi razbojniku Petru, pesem o zavrženem otroku kaže na Katičino slutnjo, da jo bo mati zapustila, pesem o bajžulku pa namiguje na skrito ljubezensko vez med Katico in Petrom in na njegovo ponudbo, da bi skupaj odšla v svet. Štrekljeve variante pesmi o bažuljku vsebujejo namreč povabilo fantu/dekletu, da bi šla nekam daleč stran gledat, ali se je

⁴³ Ljubezenska pesem Okovan junak na galeji (Š 869).

⁴⁴ Navedena pesem je iz pripovednega tipa družinske balade Nevesta detomorilka (SLP V 286) oz. Nevesta pogubljena, dete vzveličano (Š 171–181). V SLP V je objavljenih kar 188 variant tega pesemskega tipa, največ med vsemi družinskimi baladami v SLP. Dravec (1957: 280) je ponatisnil tudi varianto, objavljeno v Kleklovem Kalendarju leta 1930, ki se s Kranjčevo parafrazo še bolj ujema, vsebuje namreč tudi del o poroki otrokove matere v četrti in peti kitici, ne vsebuje pa soočenja matere in otroka in materinega pogubljenja (npr. SLP V 286/1, 2, 4, 12) ter čudežnega petelinovega petja spričo materine zatajitve otroka (npr. SLP V 286/15, 20), znane iz nekaterih drugih variant.

⁴⁵ Bajžulek je prekmursko narečno poimenovanje za dišavnico baziliko.

⁴⁶ Svatovska ljudska pesem Posejal sem bažuljek (Š 5310–5316).

posejana bazilika že razcvetela (Š 5310–5312), dve med njimi pa vsebujeta tudi element skrivanja ljubezenske zveze (Š 5310–5311).

Vsebina ljudske pesmi pisatelju tako služi za prefinjeno napovedovanje in potrjevanje siceršnjega romanesknega dogajanja. Kranjec pri tem računa na občinstvo, ki bo »te navezave zmožno prepoznati« (Juvan 2000: 246), saj razen vsebine pesmi o zapuščenem otroku besedila obeh drugih ključnih pesmi ne parafrazira in je od bralčeve medbesedilne kompetence in njegove splošne razgledanosti odvisno, kako razplasteno bo razumel pomen pritegnitve ljudske pesmi in s tem celotni besedilni smisel. Kranjčevi (vsaj podeželski) sodobniki so obe pesmi gotovo poznali in jim pisateljeva uporaba ljudske pesmi niti ni nujno pomenila posebne medbesedilne navezave, temveč so jo razumeli kot obvezni element podeželskega literarnega kraja in časa. Recepcija Kranjčevega besedila se tako glede na zgodovinski čas, strukturo in ne nazadnje izobrazbo bralstva vsekakor spreminja tudi s stališča poznavanja ljudske pesmi.

Kranjec v besedilo vplete še druge elemente ljudske glasbe; čas, ko nastopi pomlad, npr., ilustrira ne samo s prihodom lastovk in štorkelej, ter z regljanjem žab in cvetenjem breskev, temveč med drugim z zvokom prvih lubnatih piščalk, ki jih je moč izdelati, ko je drevje muževno (Kumer 1983: 107), to je spomladi. Opis zvočne slike, ki Petra spodbudi k misli na otroštvo in minulost, Kranjec dopolni z zvokom pastirskega glasbila, stranščice, vrste prečne flavte.

Hkrati Kranjec ubesedi eno najznačilnejših misli pevcev ljudske pesmi, da je namreč pesem, ki jo pejejo, stara, čeprav to v vseh primerih ne drži: »Sedla bo k mamici in bo rekla. 'Oče, daj da zapojem tisto staro lepo pesem ...!« (N. d.: 75.) Zmaga Kumer pravi, kako »/p/evci radi poudarjajo, da je neka pesem zelo stara, kakor da bi ji zlasti to ali samo to dajala pravo vrednost. Starost je relativen pojem« (Kumer 1996: 12).

Prav tako Kranjec potrjuje še en del konteksta ljudske glasbe, kaj je namreč v preteklosti sodilo k znanim ljudskim glasbilom in kaj ne, ta odnos se kaže v pripovedi personalnega pripovedovalca. Ko se Korenovi jeseni vrnejo, stari Koštrca vidi, da nosi Martin mož poleg osebne prtljage »še **čez pleča neko muziko**« (n. d.: 39). Koštrčeva v sosednji sobi slišita, da so »zazvene strune na tistem godalu, ki ga je **Katica imenovala kitaro**. Polni ubrani zvoki so se razlegali po hiši, prsti so iskali otožno pesem. Ko so jo našli, se je oglasila še Katica. Zapela je.« (N. d.: 39.) Očitno je, da Koštrčeva kitare ne poznata. Zmaga Kumer (1983: 83) potrjuje, da je »v virih izpričana na Slovenskem v podeželskih godčevskih skupinah šele izza 19. stol. Spremljevalni inštrument pevcev, navadno posameznikov, postaja bolj po zadnji vojni, največ med mladino, zlasti v mestnem okolju«. Tudi prikazuje Kranjec s tem, ko opiše, da je Koren Katico spremljal s kitaro oz., da je Katica pela in hkrati brenkala na kitaro, že način novejšega načina ljudskega petja, tj.

spremljanja pesmi s kakšnim glasbilom, saj je »ljudska glasba na Slovenskem /.../ v tradicionalnem pomenu načeloma samo vokalna ali samo inštrumentalna, namenjena plesu. Podatki o spremljanju s harmoniko so redki /.../ /v/ današnjem času je vedno pogostejše spremljanje petja z inštrumentom, predvsem s harmoniko, pa tudi tamburicami in priložnostnimi glasbili.« (Šivic 2007: 33.)

2.3 Avtobiografski cikel⁴⁷

V avtobiografskih delih na več mestih eksplicitno spregovori o svojem odnosu do ljudske glasbe, o tem, kako jo je spoznaval, se jo učil in jo izvajal (poslušanje očetove pesmi, petje s sosedo Ano, igranje in petje na paši, petje kolednic z otroki, igranje v zavodu, kjer se je sam naučil igrati violino, igranje v Pickovi bandi itd.), po drugi strani nam svoje rezmerje do ljudske pesmi zastrto pokaže, ko jo omenja v pripovedih o določenih ljudeh in dogodkih (vojaški nabor s petjem novincev, bratova svatba in svatba, na kateri igra s Pickovo bando), saj to pomeni, da jo je opazil, jo uzavestil in mu je predstavljala nepogrešljiv element otroštva na vasi in vaškega utripa in načina življenja. Oba načina poročanja o ljudski pesmi lahko vsaj delno predstavljata folkloristični vir, saj avtobiografičnost literature implicira resničnost zapisanega.

2.3.1 Očetovo petje

V *Mladosti* se Kranjec prav ob spominu na preživljanje zimskih dnevov v tesni sobi spominja očeta, ki je bratu Lojzu in njemu risal podobe na šolsko tablico, pripovedoval zgodbe ali pel, zlasti pripovedne pesmi, nekaj med njimi jih Kranjec parafrazira: »Očetove pesmi so ravno tako pripovedne, zgodbarske, dolge, po navadi nabožne: o Jezusoven življenju, njegovem mučenju, njegovi smrti, o tesarjih, ki zanj tešejo križ in ki naj bi bil čim lažji, kovači naj kujejo čim tanjše žeblje, da ne bi tako bolelo.⁴⁸ Vse to pomeša z zgodbo o zavrženem otroku, ki pride k svoji materi – ta ga je bila zavrgla – ko se ravno ženi, in še neke krvave pesmi. Vse nazadnje pomeša z vojvodinskim kolom Marko skače po zeleni trati.⁴⁹ Zapoje še ono o Ani, Ančiki, ki sta prišla k njej dva črnošolca.⁵⁰ Od ljubezenskih pa ima rad tisto o galeji, ki plava po morju in ono, ki fant in dekle gresta sadit bajžulek.« (Kranjec 1977b: 75.) Svatovsko pesem Posejal sem bajžulek (Š 5310–5316) in pripovedno

⁴⁷ Kranjec je avtobiografske elemente vpletel v več svojih del, med njimi v nekaj revijalno objavljenih (in pozneje ponatisnjenih) literarnih reportaž – Obisk pri Dominkovih (1933), Molk (1936), Divje race (1936), Vrnil sem se (1937), Soočenje (1954) –, najbolj pa v knjigah *Imel sem jih rad: povesti o ljudeh* (1953), *Mladost v močvirju* (1962), *Svetlikanje jutra: povest mlade rasti* (1968) in *Strici so mi povedali: ljudje, viri in pojasnila* (1974).

⁴⁸ Pripovedna ljudska pesem Jezus brez žlahte (Š 6417–6430).

⁴⁹ Eno najbolj znanih slovenskih ljudskih pesmi je Štrekelj uvrstil med svatovske (Š 5443) brez posebnega naslova, in sicer v razdelek Ko vodijo nevesto na ženinov dom.

⁵⁰ Pripovedna ljudska pesem Študenta in kelnarica (Š 392–396, Dravec 1957: 282).

pesem Okovan junak na galeji (Š 869) je Kranjec medbesedilno uporabil v *Povesti o dobrih ljudeh* (Kranjec 1978c: 59, 279), z omenjanjem teh pesmi v avtobiografskem ciklu pokaže, da je pesmi jemal iz svojega avditivnega spomina, podlaga za poznejšo literarizacijo je bil stik z ljudsko pesmijo prek očetovega petja v otroštvu.

Ob spominu na očetovo petje razmišlja o načinu prenašanja ljudske pesmi (razširjali jih sezonski delavci) in o področjih izvora (pesem Marko skače naj bi bila iz Vojvodine, o galeji na morju iz Dalmacije, mnogo drugih pa štajerskih). Da se ljudske pesmi v Prekmurje razširjajo s Štajerskega, je omenil že v noveli Lepa Vida prekmurska in v *Stricih*.

O vsebini ljudskih pesmi in teksturi, melodiji in načinu očetovega petja ter njegovega sodelovanja pri kolednikih se je spominjal še v *Svetlikanju*: »Zimska jutra – svetili smo le redko – nam je pri topli peči, ko je mati že zakurila, napolnil s pripovedmi dolgih, strašnih povesti o razbojnikih ali pa s pesmimi dolgih zgodb o Kristusovem trpljenju, Marijinih romanjih ali pa z narodnimi pripovednimi pesmimi. Pel je 'na mladó', kakor smo rekli pri nas, če je kdo pel tenor.⁵¹ Za novo leto in za tri kralje je dolga leta z isto izbrano družbo hodil prepevat koledne pesmi.⁵² Trdili so, da lepo poje. Pel je – imel je prikupen, mehak, zelo visok glas, ki se mu je rahlo tresel, česar drugi niso zmogli. In ravno zato se nam je zdelo, kadar je prepeval žalostne zgodbe o Kristusovem trpljenju, da je v vsem še mnogo več žalosti.« (Kranjec 1968: 140.)

Ob spominu na to, kakšne predstave v domišljiji je poslušanje ljudskih pesmi vzbujalo v otroku Kranjcu, je pisatelj iz spomina potegnil tudi verza ljudske pesmi. Ravno očetovo petje je bilo med drugim prvi Kranjčev stik z (ljudsko) ustvarjalnostjo, v otroku Kranjcu so ljudske pesmi, ki jih je slišal od očeta in pozneje prebral objavljene v Kleklovem koledarju, vzbujale željo po posnemanju. Otrok je z očetom prek njegovega petja vzpostavil občudujoč in spoštljiv odnos. Pesem brata in Miška povezuje z očetom, zaupata mu in cenita njegovo pozornost, da jima želi peti, na njiju prenesti svoje znanje in tako pokazati, da ju ima rad. Kranjec se zaveda, da jima je oče, ko jima je pel, posvečal svoj čas, ki ga drugi očetje niso, npr. sosed židovski trgovec, ki se skoraj ni zmenil za svojo hčer. Ob očetovem petju se je otrokom sproščala domišljija. Medtem ko je oče Miškeca pastirčka poslušal na paši, kako igra na stranščico pesmi, ki jih je slišal peti od njega, se je otrok počutil sprejetega, vez med sinom in očetom je krepilo izvajanje ljudske pesmi.

⁵¹ O tem poimenovanju v zvezi z večglasnim petjem pričujeta tudi Dravec (1957: XLIV): »Za posamezne glasove so udomačeni posebni nazivi. Ako pojejo dvoglasno, pravijo za prvi glas (gornji), da poje 'na mladou', za drugi glas (spodnji) pa 'na starou'; ako pa pojo troglasno, tedaj imenujejo prvi glas 'na mladou', drugi 'srednji glas', tretji pa 'na starou'« in Zmaga Kumer (1975: 101).

⁵² O novoletnem in trikraljevskem koledovanju prim. Kumer (1995: 11, 65) in Kuret (1989b: 437, 482).

2.3.2 Odnos do ljudske pesmi

Kranjec razmišlja o kontekstu ljudske pesmi, njenem razmerju do umetne pesmi v njegovem otroštvu in odnosu šole in cerkve do ljudske pesmi: župniki in kaplani so vsiljevali rimane cerkvene pesmi z nabožno vsebino, ki so jih verniki v cerkvi hrupno prepevali. Kranjec ima glasno ljudsko petje za izraz davnine, za arhaično in primarno, tudi ljudska pesem z nerimanim besedilom nasproti rimani umetni nabožni pesmi je zanj znamenje davnine, prabitnega v človeku. Ugotavlja, da besedilo ljudske pesmi ni rimano in da ni potrebno, da bi bilo rimano. Ob šolskem učenju madžarske himne se v Kranjcu prebudi zavest o razlikovanju ljudske pesmi od cerkvenih oz. marijanskih: »Poznamo narodne pesmi, ki jih ob večerih pojejo fantje po vasi in ki jih za njimi pojemo še mi, čeprav s površnim, že ponarejenim besedilom.⁵³ Pojemo nabožne pesmi, Mariji na čast, ljubezen in pobožnost se mešata.« (Kranjec 1977b: 257.) Kranjec otrok se je učil madžarsko himno, katere melodija se mu je mešala z zvoki vasi in z melodijami novih in starih vojaških slovenskih in madžarskih ljudskih pesmi, ki so se jih otroci mimogrede naučili, ko so jih slišali peti vojake: »'jemljem žalostno slobou, ka me noude (ali pa: nede) več domou',⁵⁴ /.../ 'megály, megály te kutya Szerbia'.«⁵⁵ (Prav tam.)

V *Stricih* poroča o svojem sprejemanju ljudske pesmi v otroštvu in zgodnji mladosti, o svojem odnosu do nje, o čustveni navezanosti na dom, ki mu ga je v Ljubljani predstavljala ravno pesem: »Muzika me že spremlja od otroških let – pastir sem igral večer za večerom, jutro za jutrom na paši, za spremembo prepeval, ne vem zakaj: zato ker so pele ptice? Toda ptice pojo samo spomladi, dokler ne vzgoje svojega rodu, potem onemijo. S sabo v zavod v Ljubljani sem ponesel vse narodne pesmi, ki sem jih kdaj slišal – vsaka mi je takoj ostala v ušesih, v duši, sama od sebe se mi je obnavljala. Zajedlo se mi je v dušo tudi vse, kar sem slišal muzike na gostivanjih in na veselicah v dveh gostilnah. Vse te viže sem ponesel s seboj v Ljubljano, obnavljal vse na tamburico, kasneje na gosli, ko sem se dokopal do njih; nosil sem tako rekoč vse to naše močvirje s seboj v duši.« (Kranjec 1974b: 250.)

Ko se v *Stricih* malo pred smrtjo strica Števana sreča še z ostalimi Picki v Števanovi delavnici, se spominja svojega prvega srečevanja z igranjem, z godčevstvom, ki ga je v dijaških letih pritegovalo enako kot pisanje in slikanje: »V tej sobi mi je nekoč še otroku, ko

⁵³ S »ponarejenim« besedilom misli očitno na lastnost ljudskega petja, da pevci ustvarjajo besedilne variante. V *Mladosti* je opisal, kako za mater napake ali spremembe v besedilu niso bile pomembne in so peli t. i. »pohabljene besede«: »Teh starih pa nas uči naša mati, ki včasih kakšno stvar kar zmotovili, če jo že vprašamo, ko se učimo, kako se kaj izgovori, se vznejevolji: 'Ti kar povej, kakor mene slišiš –' Ponavljamo za njo pohabljene besede, pohabljeni verzi ne ugovarjajo.« (Kranjec 1977b: 485.)

⁵⁴ Verjetno gre za varianto vojaške pesmi (Dravec 1957: 196) s prvo kitico: »Zdaj pa zbogom, oča, mati, / ne bojte preveč žalostni. / Zadnjič vam podam rokou, / či me noude, noude več domou.«

⁵⁵ »Le čakaj, čakaj, ti pasja Srbija!« (Kranjec 1977b: 542.)

se je po končani bojni brat Lojz pri njem učil igrati na bas in na trobento, odkrival skrivnosti molovske otožnosti /.../ Učil sem se skrivnosti not, če tečejo vzporedno, če se lovijo, če preskakujejo druga drugo, če hodijo vsaka svoja pota in se vendar v nečem zlagajo, učil sem se sozvočja 'kontre', vloge in potrebe godrnjavega basa, ritma bobna, ki se po svoje – veliki boben – mogočno vključuje v nekaj posebnega, sam na sebi pa ne zmore kaj prida napeva, čeprav tudi boben, mali seve – da, že kot 'mali rihter' sem odkril poseben čar vaškega, občinskega bobna, ki sem udarjal nanj z dvema jesenovima betoma.⁵⁶ Učil sem se skrivnosti čara posameznih instrumentov in naj je to bilo še tako močvirsko poljansko,⁵⁷ učil sem se, nikdar pa do kraja odkril čara, prebujati v človeku vedrino, veselost, a ga spet zazibati v otožnost in žalost.« (N. d.: 388.)

Njegovo trganje od doma se ne začne po naključju prav s spoznavanjem umetnih pesmi. Nov slovenski učitelj, ki staršem predlaga, da bi se sin šel šolat stran od doma, mu podari knjigo Gregorčičeve poezije, ki jo očetu prebira na paši, medtem ko nek drugi pastir igra ljudsko pesem. Besedili ljudske pripovedne pesmi in umetne pesmi (Gregorčičeve Mojo srčno kri škropite! (Gregorčič 1987: 102)), ki ju družijo motiv krvi, se prepletata, izpostavljeni sta temeljni in razločujoči lastnosti avtorskega pesništva (besedilo) in ljudske pesmi (neizključenost napeva): Miško namreč bere avtorsko Gregorčičevo besedilo (natisnjeno, vizualno), sliši pa napev ljudske pesmi (igrano, avditivno), katere besedilo prav tako pozna; mešata se mu besedili ljudske in umetne pesmi, s čimer pisatelj ponazarja dvojost svojega obstoja in literarnega ustvarjanja, v katerem je izrednega pomena komponenta ljudskega: »Daj, preberi nama eno od njih – ' Nekdo še vedno igra na stranščico o školarih dveh, ki zdaj sprašujeta natakario – 'Ana, Ančika, lèkaj si ti vse to delala?'⁵⁸ – 'Mojo srčno kri škropite – ' – 'Če ne bi jaz tega delala, ne bi vaju toga pitala – ' – ' – In ko seme jo vrzite – – po planinskih tleh – – deve zorne.' Berem dalje, mešam s stranščico, s pesmijo dvoje pastirjev« (n. d.: 532).

Igranje s Picki pred njihovo smrtjo ga spet spomni preteklosti, pesem mu zmeraj pomeni spomin (na otroštvo, na dom, na ljubezen): »Navdaja me, ko da spet enkrat grem sam čez naše polje in igram. Stranščico otroških pastirskih let sem zamenjal s trobento, pesmi, ki sva jih nekoč prepevala s Kelenčevo strino Ano, sem zamenjal z novimi, čeprav bi

⁵⁶ Za boben Zmaga Kumer (1983: 56–59) pravi, da je bil kot godčevsko glasbilo omenjan še kar pogosto, tako v mestih kot na vasi pa je v preteklosti pomenil tudi spremljavo ob naznanjanju novic, obvestil, razglasov ipd. V monografiji Zmage Kumer o ljudskih glasbilih na Slovenskem je ponatisnjena fotografija Miška Kranjca (verjetno ml.), objavljena v *Delu* leta 1982, ki prikazuje občinskega klicarja z bobnom v Veliki Polani. Čeprav so imeli klicarja v Porabju še leta 1972, je polanski takrat zabobnal le izjemoma, saj ga je kot vir informacij in obvestil nadomestil radio (Kumer 1983: 57).

⁵⁷ Očitno z »močvirskim, poljanskim« misli na ljudsko.

⁵⁸ Najbrž misli tip pripovedne pesmi Študenta in kelnarica (Š 392–396) o goljufivi natakario detomorilki (Dravec 1957: 282), ki črnošolca sprašuje o kazni za mešanje vina z vodo in za ubijanje otrok. Njena kri, ki steče v črno zemljo, je napoved pogubljenja njene duše.

težko rekel – z lepšimi. Vsaka stvar ima svojo lepoto, vsekakor vsaj v nekem določenem času. Grem in igram – o čem že? O črnem vranu, ki je priletel na polje svarit orača, da mu doma sestra na smrt bolna leži?⁵⁹ Ali gre to čez polje Marija z Vogrskega z detetom božjim v naročju?»⁶⁰ (N. d.: 349.)

2.3.3 Koledovanje

Kot otrok je Kranjec bil kolednik, z drugimi otroki je po vasi prepeval na barbarino, štefanovo in na predvečer novega leta (pesmi o Kristusovem rojstvu) in svetih treh kraljev (pesem o obisku treh modrih v Betlehemu). Iz pripovedi o tem v *Imel sem jih rad in Svetlikanju jutra* lahko razberemo kontekst in nosilce ljudske pesmi: zbrali so se dečki in deklice⁶¹ iz soseščine (če koga niso marali, ga niso sprejeli); motiv za petje je bilo plačilo – pevcev ni smelo biti preveč, ker je bilo sicer treba pecivo, ki so ga dobili od gospodinj, razdeliti na preveč lačnih ust; pred koledovanjem so nekoliko vadili. Sprejetje v družbo kolednikov, četudi otroških, je bilo znamenje sprejemanja posameznika v določeni segment družbe, torej je ljudska pesem bila nekakšno socialno merilo. Kranjec pripoveduje o dveh revnih dečkih, ki sta se šele pred kratkih priselila v njihovo ulico in so jih domači otroci izločili, Miško pa je svojo družbo prepričal, da so ju sprejeli med kolednike, čeprav sta slabo pela.

V ljubljanski bolnišnici, kjer se je na začetku šolanja Kranjec zdravil zaradi trahoma, je na božični večer sestri Dominiki pripovedoval o koledovanju, ko pa se v šoli sreča z glasbenim poukom, se spet spomni svojega domačega petja in koledovanja. Svojega domačega ljudskega petja se spomni med polnočnico v zavodu, te iste pesmi se je v *Mladosti v močvirju* spominjal, da jo je slišal peti očeta: »'– – gnjes ousmi dén že jé, / kak Jezuš rojen jé, / in zdaj obrezan jé'«⁶² (Kranjec 1977b: 485).

2.3.4 Pastirska pesem

Ko so si Kranjčevi starši končno lahko privoščili kravo, jo je Miško, ki se je takrat platonsko zaljubil v svojo sošolko, zjutraj in zvečer pasel, pri tem pel in igral: »Na svojo piščalko – stranščico – sem po Gornjem logu, kjer sem pasel po poljski poti, igral ob jutrih in

⁵⁹ Dravčev zapis te pripovedne pesmi (1957: 295) o bratu oraču, ki ne verjame, da mu je sestra zbolela na smrt, je iz leta 1949 iz Martjancev.

⁶⁰ Kranjec je v tej parafrazi združil dve legendarni pesmi: Marija in brodnik (SLP V 105), ki jo mlinar pripoveduje Mankici v *Stricih*, in Marija in romarice (SLP II 106), ki jo je Kranjec citiral že v noveli *Na valovih Mure*.

⁶¹ Zmaga Kumer (1995: 11) sicer poroča, da so koledniki praviloma bili odrasli fantje, lahko tudi fantiči, ne pa ženske ali deklice.

⁶² Iz zbirke zvočnih posnetkov Štefana Ferenčaka (Odranci) je Zmaga Kumer objavila novoletno kolednico, ki vsebuje Kranjčevim podobne verze: »Gnes je osen dni preteklo, kak je Deite rojeno /.../ Deite bo obrezano« (Kumer 1995: 40).

večerih,⁶³ in mislil sem, da me tudi Veronika sliši, zlasti ob večerih, ko se je vas pomirila. Igral sem najlepše pesmi in igral sem jih – Veroniki, ker nanjo sem mislil, ko sem igral. Moja pesem je plavala nad polji, plavala je proti vasi in plavala je tudi proti njihovi hiši. Če je stala pred pragom ali na vrtu, je lahko slišala, kako ji ta pesem govori o moji mladi ljubezni.« (Kranjec 1953: 196.) Ko je v Ljubljani od nekega dijaka kupil rabljeno violino, se mu je uresničil otroški sen, kljub temu se je pred novim glasbilom počutil nemočnega, neboljenega, ker iz njega (še) ni znal izvabiti zvokov, ki bi jih rad in ki jih je znal iz svoje pastirske stranščice. Ko se v zaključku Veselega gostivanja Kranjec spominja svojih godčevskih začetkov, pomisli prav na svojo pastirsko piščal, ki je bila borna v primerjavi z drugimi glasbili, vendar dovolj za izražanje žalosti in hrepenenja njegovega otroškega sveta. Miškova pastirska pesem je v označitvi njegovega strica znamenje otroštva in brezskrbnosti ter nizkega socialnega statusa, ki ga bo z odhodom v Ljubljano in pridobljeno izobrazbo spremenil: dokler je na stranščico igral »lepe starinske pesmi« (n. d.: 211), je še lahko bil otroško brezskrben.

2.3.5 Bobnanje

Miško je pri devetih letih postal »mali rihtar« – po vasi je z bobnanjem razglašal občinska obvestila (Kranjec 1977: 333). V *Stricih* mali rihtar razglašava novico, da se bo delila zemlja, ob tem so natančno predstavljene okoliščine, čas in prostor bobnanja: »Razglašam jo tako, da odidem po vsej naši kake tri kilometre dolgi vasi, postojim na vsaki trati ali pač tam, kjer je kaj več hiš skupaj, zropotam na boben, ki ga imam obešenega tako, da mi leži na trebuhu. Boben ni velik. V rokah – v vsaki držim po eno paličico lepo oglajeno, iz jesenovega lesa, z glavico na koncu. Bobnam po svoje, ker se mi zdi, da bobnanje lahko spremeniš v posebno pesem, da, kar več pesmi, v takem ali drugačnem taktu; kakor si pač razpoložen. In ker moje mlado srce vriska od veselja ob tako veliki novici, tudi boben kar naprej poskakuje v neki posebni ubranosti, roke se že ne morejo ustaviti, pesem ko pijana poskakuje, poplesuje, dramu in zvablja iz hiš vse te siromaške 'agrarne interesente'« (Kranjec 1974b: 177.)

⁶³ V slovenskem ljudskem pevskem izročilu so se pesmi pele ali igrale na glasbila, vendar ne hkrati – o (ne)spremljanju petja z glasbili prim. Šivic (2007: 27–41). Tudi Kranjec na paši ni pel in igral hkrati, temveč je igral melodijo ljudske pesmi (pri tem pa tudi zato ni pel, ker je nemogoče igrati na pihalo in peti hkrati). Kranjec je tu potrdil, da se ljudskega petja ne spremlja z glasbili, ne pa nasprotno, kot meni Marija Stanonik (2006: 370): »Slovenska glasbena folkloristika trdi, da se slovenske folklorne pesmi le pojejo brez glasbene spremljave. Iz Kranjčevega pisanja se dá razbrati, da vsaj za Prekmurje to ne velja. Že otroci so si pomagali s kakšnim preprostim glasbilom. Kot pastir je pasel kravico v Gornjem logu ali na Gosposkem, kradel krompir in ga pekel, *potlej nam pa igral na stranščico lepe starinske pesmi.*«

2.3.6 Petje s sosedo

Kranjec je samo v *Stricih* opisal, kako se je pri sosedi učil pesmi in kako sta skupaj prepevala. Odlomki predstavljajo opis konteksta (pozimi za pečjo, ko sosedi tke), teksture (starost napevov, nekateri so zelo stari, še oče jih ne zna vseh) in načina izvedbe ljudske pesmi (Miškec poje kričavo, soseda zadihano in raskavo, kot da bi požirala glas), še zlasti način prenosa ljudske pesmi (soseda ima pesmarico, ki jo podari Mišku; otrok se od starejše sosede uči pesmi; pesmi so prenašajo s premikanjem prebivalstva, npr. soseda je romala na Štajersko, kjer jih je slišala in se jih naučila); Miškecu pesmarica veliko pomeni, poleg čitanke in katekizma je to njegova prva knjiga (n. d.: 132, 133).

2.3.7 Petje z bratom Lojzom

Skupno prepevanje z bratom Lojzom je Kranjec omenil v *Svetlikanju jutra*, ko se brata pijana vračata iz Medžimurja, kamor sta šla po pijačo za Lojzovo poroko. Pisatelj je čutil, da bi se od brata, ki se bo poročil, moral na nek način posloviti, se pogovoriti z njim, namesto tega zapojeta in s pesmijo premagujeta zadrego. Lojz poje z ne najlepšim glasom, Miško poje pesmi, ki se jih je naučil v Ljubljani in Lojz ne pozna njihovega besedila, a kljub temu poskuša pritegniti. Da so se ljudske pesmi širile z migracijami prebivalstva, je znano, še posebej so jih poleg drugih popotnikov razširjali študentje (Terseglav 1987: 121). Tudi nove pesmi, ki jih je Miško prinesel iz Ljubljane, so dokaz, da se njuni poti nepreklicno končujeta – Lojz se bo poročil, Miško se bo še naprej šolal stran od doma.

2.3.8 Igranje s Pickovo bando (Veselo gostivanje)

Veselo gostivanje je samostojno besedilo znotraj romana *Strici so mi povedali*; pripoveduje o Kranjčevem počitniškem igranju pri Pickovi bandi (nadomeščal je odsotnega brata, ki je bil na sezonskem delu). Neke avgustovske nedelje se odpravijo igrat najprej na poroko v Lendavo, potem pa svate pospremijo v hribe za Dolgo vasjo, kjer se svatba drugo jutro navsezgodaj zaključi, oni pa se od jutra do večera od gostilne do gostilne vračajo domov.

Veselo gostivanje ni le razširjena novela z ljubezensko zgodbo med prvoosebni pripovedovalcem in madžarskim dekletom Šariko, ki jo sreča na poroki, je nekakšen Kranjčev obračun razmerja do ljudske pesmi v njegovi literaturi, ki ga pisatelj dela zavestno in s časovno distanco. Kar ga ne ovira pri natančnem, naravnost folkloristično podrobnem in izčrpnem opisovanju teksta, teksture in konteksta ljudske pesmi.

Da so strici Picki bratu Lojzu predlagali, naj si pri nekem Čarniju v Filovskem bregu kupi bas in veliko trobento, da bi takoj po koncu prve svetovne vojne, ko je bilo mnogo

porok, lahko igral z njimi, je v *Stricih* omenjeno še pred Veselim gostivanjem, pot tja, nakup, Lojzovo učenje in prvo igranje pa opisano v *Mladosti*. Na pot po instrumenta se brata odpravita skupaj, Lojz žvižga zmeraj enako: »Najin svet viž je boren – poleg pesmi, ki nam jih je nekoč pel oče pri topli peči, poleg nekaterih narodnih, ki so privandrale k nam z onstran Mure ali kako Marko skače iz 'šlavunije', poleg nabožnih in kolednih pesmi pozna še valčke, polke, mazurke, sotiš, šamarjanko,⁶⁴ šimšrit – mnogo kasneje bom odkril ta 'šimšrit' iz tirolarskega Siebenschritta, prečudovito spakedranko!⁶⁵ – pozna koračnice, nekaj madžarskih čardašev in halgatojev, kar vse je potrebno znati, če naj Lojz igra po veselica in gostijah, in še očenaš, ki ga vse bande morajo znati že pred jedjo na gostijah. /.../ Boleče je za naju le, da bomo imeli pri hiši za melodije najinega srca tako neuporabljive instrumente, begiš⁶⁶ in bas trobento, ko bi midva hotela igrati otožne, grenke viže in vesele poskočnice, kakor bi si pač srca naših močvirskih ljudi želela.« (Kranjec 1977b: 489.)

Mali Miško se z drugimi otroki prikrade na svatbo, kjer igra Lojz in v veži čaka, da bo dobil kaj hrane; občuduje brata, želi si mu biti enak in ceni njuno povezanost; bratu kot godcu se je v otrokovih očeh ugled zelo zvišal, tudi sam si želi biti godec, ko bo odrasel. Otroška želja se je Mišku torej uresničila, končno gre namesto Lojza igrat s Pickovo bando, ki jo sestavljajo oba strica Picka, Števan in Marko, ter vodja, prevzetni »primaš« Tompa, ki jo nekoč imel svojo bando in obvlada več glasbil (violino, čelo (bazico) in več trobent), Miška pa ne mara in ga podcenjuje. Godci s sabo prenašajo osem glasbil: cimbale, veliki bas, veliki boben, dve violini, dve trobenti in flavto. Miško že na poti do cerkve in pred njo igra

⁶⁴ »Šamarjanka je prekmurska varianta vzhodnoštajerske mašarjanke, ki se je kot poseben plesni tip razvila iz mazurkine podvrste varšavljanke (Varsoviene). Šamarjanka je po strukturi obrnjena mašarjanke, 1. del mašarjanke je namreč pri šamarjanki 2. del in narobe. Obrnjenost se kaže tudi v imenu, saj je nastalo po premeni glasov iz maš- v šam-. Šamarjanka je razširjena predvsem po Dolinskem, na Goričkem so jo plesali redko, medtem ko v Porabju ni znana.« (Ramovš 1996: 88.) »Šamarjanka je bila razširjena po vsem Prekmurju in jo priložnostno zaplešejo še danes. Varianta iz Hotize je enaka starejši beltinški (GNI PI 195). V Veliki Polani je bila za šamarjanko v navadi naslednja pesemska parafraza: Šadri, šadri, / koláčeke tri, / šadrá, šadrá, / koláčecka dva.« (Ramovš 2004: 150.)

⁶⁵ »Zibenšrit kot eden najbolj pogostih slovenskih ljudskih plesov je bil splošno razširjen tudi v Prekmurju in Porabju. Njegovo priljubljenost dokazuje veliko število variant. Te so po obliki splošno slovenske ali pa sorodne vzhodnoštajerskim. Navadno jih imenujejo simšrit ali šimšrit« (Ramovš 1996: 63). »Med splošno znanimi plesi je prvi za štajerišem zibenšrit, ki so ga verjetno Slovenci plesali že v prvi polovici 19. stoletja. Nemški raziskovalci domnevajo, da je ples starejši od podatkov, ki ga prvič omenjajo. Na to opozarja tudi število sedmih korakov, ki naj bi imelo magičen pomen. Ples je razširjen po pretežnem delu Evrope, ponekod predvsem kot del otroškega plesnega izročila. Na Slovenskem poznamo ples večinoma pod izvirnim imenom ali v popačenkah (zimšrit, šimšrit), poimenujejo pa ga še po prvem verzu parafraze. /.../ Na Slovenskem zibenšrit ni doživel posebnih koreografskih sprememb in ga plešejo enako kot drugod po Evropi: večinoma v sklenjenem paru in v smereh desno-levo ali naprej-nazaj, na vzhodnem Štajerskem in v Prekmurju so znane variante samo po krogu naprej.« (Ramovš 1980: 29.) »Od parnih plesov sta bila najstarejša štajeriš in zibenšrit. Prvi je v Prekmurju ostal le še v spominu in so ga glede na podatke plesali kot v Prlekiji, drugi pa je bil v navadi še vsaj do druge svetovne vojne.« (Ramovš 2004: 133.)

⁶⁶ Zmaga Kumer (1983: 80) poroča o podobnem prekmurskem poimenovanju basa: »Enako uporabljajo prekmurski godci izraz *böga* za bas. /.../ Tudi v Porabju je bas *krava* ali uporabijo madž. ime *böge*.« (Kumer 1983: 80.)

na dva instrumenta, na bas in boben, na svatbi tudi na cimbale, na poti domov na trobento. Iz Lendave jim prideta naproti pozvačin in družban, ki prineseta vino, tako da prvič tistega dne zaigrajo kar na ledavskem nasipu.

Ko se svati usujejo iz cerkve, začnejo igrati: »Ker me moj stric flavtist Picko Marko s komolcem dregne v rebra, udarim v boben in že zaigramo koračnico, dva družbana – od nekod se je vzela še eden – in pozvačin, ki pa je le en sam, začnejo poskakovati s steklenicami in kozarci v rokah,⁶⁷ juhkajo, nalivajo vina, ponujajo ljudem.« (N. d.: 233.)

Na domačiji je za godce v okrašeni senčnici pripravljena posebna miza, nanjo in okoli nje razpostavijo glasbila in najprej zaigrajo le za otroke, potem z glasbili pozirajo za skupno poročno fotografijo. Kar naprej s pihali pozdravljajo nove prihajajoče svate, Miško spet igra na boben in bas. Pozno ponoči, že proti jutru, svatje odhajajo, godci jih del poti spremljajo z igranjem, igrajo jim t. i. pónnico,⁶⁸ svatje še naprej vriskajo in pojejo.

2.3.9 Karakterizacija oseb

Ko Kranjec v avtobiografskem ciklu ne opisuje svoje neposredne udeležnosti pri izvajanju ljudske glasbe (eksplicitni odnos), ljudsko pesem v besedilu uporabi kot slogovno sredstvo, enako kot v svoji ostali prozi (opis vzdušja, karakterizacija oseb ipd.).

Poleg očeta, ki se pojavlja tako v prvi kot v drugi knjigi in ga označuje pesem, ki jo pisatelj vedno, ko se oseba pojavi, ponovi, je še **poštar Janči**: »Šel je skozi vas, razdelil pisma, popil merico vina v gostilni in nato pel svojo otožno pesem: 'Jesen je tu ... in gozd šumi ...'«⁶⁹ (Kranjec 1953: 95.) Pred začetkom vojne so otroci blagrovale poštarja, saj je prinašal dobre novice in dolarje v pismih iz Amerike, za to pa od prejemnikov pisma prejel obilno jed in pijačo: »In odhajajoč iz naše vasi je pel drugačno pesem kakor pri prihodu: '...lōbica zalōblena...'« Ko je jeseni prvega vojnega leta pričel raznašati obvestila o smrti vojakov, je zamenjal tudi pesem: »Nič več ni prepeval o 'lōbici lōblēni' ne o 'zebi na vejki'. Pač pa je drobil neko novo pesem, ki je dotlej še nismo slišali: 'Jesen je tu / in gozd šumi, / v srcu žalost / me tišči...'« (N. d.: 120). Nazadnje je zmanjkalo Jančijeve pesmi, ker je umrl potem, ko je tudi sam dobil pismo, da je pri Doberdobu padel njegov sin: »Zdaj smo

⁶⁷ O pozvačinovem solističnem plesu je Ramovš (1980: 23) zapisal: »Koreografsko nedoločen, prepuščen le plesalčevi gibni sposobnosti in domiselnosti, je ples štajerskega in prekmurskega pozvačina – svatovskega vabovca, ki je okrašen s pisanimi trakovi, ponekod (Prekmurje) ima na glavi visoko, z rožami okrašeno kapo, ovešen je z rutami in brisačami. Poskakuje podobno kot korant, le da je njegova vloga drugačna, saj vabi v svate.«

⁶⁸ Zmaga Kumer (1983: 167) je zapisala, da je pónnica koračnica in da je neki godec z Goriškega »znan samo pónnic (= koračnic), ki jih igrajo, ko gredo z družbanom po snéjo, kakšnih deset. Na gostiji je bilo treba igrati, kar je kdo zapovedal. Sicer so godci že vedeli, kaj ljudje radi plešejo. Preden so šli v cerkev k poroki, se je nevesta poslovila od domačih in godec je igral, ko so ji svablice zapele pesem 'Hod, Marija, z menof!' Po poti so spet igrali pónnice.«

⁶⁹ Verzi poštarjevega prepevanja so deli neidentificiranih, predvidevam, da umetnih, mogoče celo madžarskih pesmi.

razumeli, zakaj je bil nekoč zapel novo, drugačno pesem: 'Na bojišče doberdobsko pojdem...'« (n. d: 123).

Drugi lik iz *Imel sem jih rad*, je »**stari P-ov Štefan**«, ki ga otrok Miško srečuje, ko se vozi na polje in nazaj mimo njihove hiše; je primer predstavnika enakomernega in umirjenega vaškega življenja, ki ga potrjuje njegova pesem in njeno ponavljanje: »Štefan vedno poje in večno isto pesem: 'Le hod', Marija, z menov / na novi moj dom ...'⁷⁰ /.../ Peljal se bo dalje in bo pel kakor daljni romar.« (N. d.: 82, 83.)

Stric Marko, flavtist Pickove bande, čez teden prekupčuje z živino: »V nedeljo pa bo stisnil pod pazduho flavto, šel kam igrat, in če se ne bo preveč napil, si bo v ponedeljek proti jutru, ko se bo vračal, osamelo igral žalostne pesmi: 'Življenje je žalostno / ptice mi ne pojo'« (n. d.: 83). Miško opazuje in razmišlja o ljudeh, ki hodijo mimo njihove ceste, in jih samo malenkosti ločijo enega od drugega (po eni strani jih povezujejo): Štefana njegova pesem o Mariji, strica Marka in poštarja Jančija pa pesmi o žalostnem življenju.

V Židovi trgovini so se na poti domov vedno ustavljali hrvaški sejmarji, **šokci**, prekupčevalci z živino, in pili, pri tem so zmeraj peli: »Šokci so načeli nove stekleničke, ko so se malo sporekli z ženami, ki so branile pijačo, nato pa so začeli peti zágorsko pesem: 'Neideme dime dime ... / neideme dime celo milo noč...' /.../ 'Nek si baba brnda, brnda... / nek si baba brnda vse do zoré...'«⁷¹ (n. d.: 38, 40).

Po večerih je h Kranjčevim zahajal šepavi **logar Marko**, da jih je obvestil o delu naslednjega dne na posestvu ali zgolj na obisk. Zmeraj je prepeval: »Le 'odi, Marija, z menov / na nouvi moj dom – -'« (Kranjec 1977b: 68.) Pri Kranjčevih se je ustavljal tudi **lendavski zdravnik** in jemal s sabo Miška, da mu je lovil piškurjev. Peljala sta se v kočiji, dobrodušni zdravnik slovaškega porekla je pel, očitno neko slovaško pesem: »'- – moja žena Micka ide z njim, / za njima pa si spevljem jez / kakti doktor Herdelin – -'« (n. d.: 342). Proti koncu vojne se v vas priselili nova **madžarska učiteljica s sestrama**, ki ob večerih na klavir igrajo otožne madžarske halgate (n. d.: 374). Madžarke vznemirjajo vesti o izidu vojne, kar odražajo njihove zaigrane pesmi: »Njeni sestri izmenoma igrata na klavir same žalostne madžarske ciganske halgatoje. Čez s slamo krite kmečke hiše v spokojno, zlato jesen

⁷⁰ Isto svatovsko pesem poje logar Marko v *Mladosti* (Kranjec 1977b: 68), omenjena pa je še v *Stricih*, ko na svatbi nekdo pijan meša različne pesmi (Kranjec 1974b: 255), v *Svetlikanju*, ko na predvečer poroke družbani, pozvačin in nekaj fantov pripeljejo nevestino balo (Kranjec 1968: 266) in v *Pod zvezdo*, kjer se ponovi prizor iz Svetlikanja (Kranjec 1951: 128). Kranjčevi citati so pripevi ljudske svatbene pesmi, katere varianta je bila zapisana na Kuzmi leta 1952 (Dravec 1957: 164, Kumer 2001: 47). Kranjec jo v *Imel sem jih rad* imenuje nabožna, v *Mladosti* svatovska, v *Svetlikanju* stara, v *Stricih* gostivanjska, v *Pod zvezdo* pa stara ravenska poročna pesem. Očitno je, da se svatovske pesmi še zdaleč niso pele samo na svatbah. Tudi Kovača v *Težakih* zmeraj in povsod (ne le pozimi) spremlja božična pesem.

⁷¹ Čeprav ima Kranjec pesem za »zágorsko«, je objavljena tudi v *Spominih mladosti*, kar daje slutiti, da v zavesti pevcev ni veljala za »tujko« oz. da so jo pač »poslovenili«, kontaminirali s slovensko (Hozian 1961: 60).

prenašajo zvoki tega otožnega klavirja zadnje frontne žalostinke z Doberdobskega bojišča, kjer njen fant sprašuje: '– – merre van a magyar haza – –'⁷² Da, 'merre van a magyar haza'?« (N. d.: 387.)

Očim Kranjčeve matere je bil **mlinar**; ni pel, znal je pripovedovati,⁷³ zaradi česar so ga ljudje cenili, še posebej njegova pastorka Mankica in stari Fujs, njegov tast (n. d.: 36). Prav s pripovedovanjem si je pridobil Mankičino naklonjenost:⁷⁴ »Veš, to pa je prelepa povest in stari mlinarji pravijo, da je tudi resnična: Ko je nekoč, davno davno Marija bežala z Vogrskega in je prišla z Jezuškom do Mure, a to že na večer, se brodarju, ki se je že odpravljaj domov, ni dalo, da bi jo bil zabstoj prepeljal do struge, ona pa ni imela s čim plačati. Pa se je zatekla k mlinom, celo ker se je napovedovala huda ura – kar naprej je daleč grmelo, oblaki pa so se potiskali počasi proti mlinom. Mlinarji so jo sprejeli, jo povabili na večerjo, na ribe in žgance, pa ji ponudili tudi svoje trdo ležišče. Potem pa je nastal tak vihar, da je mline premetavalo, ko da jih hoče prevrniti. Mlajši mlinarji so sprva mislili, da bi lahko kaj imeli s še mlado in lepo žensko; ker mati božja je bila najlepša ženska na svetu. Vihar s strelami pa jih je vse preplašil, in starejši so, ko je postajalo od ure do ure le še huje, začeli prositi boga in Jezusa, naj jim prizaneseta, naj se jih usmilita, ki imajo doma družine. Nakar je otrok – Jezušček – v njenem naročju dejal svoji materi: 'Mama, slišiš, prosijo me za pomoč. Zavetje so nama dali pred viharjem.' – Naj kar prosijo, grdeži,' mu je odvrnila mati. 'Nekateri med njimi niso vredni, da živijo.' In zares je vihar postajal le še silnejši. Tedaj je eden od njih rekel drugim: 'Kaj pa, če nam je ta ženska prinesla nesrečo, ko smo jo sprejeli pod streho. Bogve, kaj je, sama se potepa z detetom okoli? Zakaj je ne bi vrgli v vodo, mogoče pa se vetrovi pomirijo.' – So se pa drugi uprli, ker 'če že moramo potoniti v vodi, bomo potonili vsi'. – Tedaj pa je spregovoril Jezušček v Marijinem naročju: 'Nikar, mlinarji, nikar ne storite tega, ker vas bo tedaj oče bog zagotovo kaznoval s smrtjo.' In da bi pokazal svojo vsemogočnost, je odprl okence v sobici na mlinu, iztegnil rokico ven in rekel vetrovom: 'Zapovedujem vam, vetrovi – pomirite se.' – In resnično, kakor bi pihnil, so se vetrovi polegli, ni se več bliskalo, ne treskalo in mlini so prenehali plesati po vodi. Da bi jih pa zares prepričal o svoji vsemogočnosti, je spet odprl okence, iztegnil roko ven in rekel: 'Zapihajte vetrovi, naj se bliska, naj treska!' – Joj, tedaj šele je nastal vihar, mlini so se nagibali naprej, nazaj, na levo, na desno stran, bliskalo se je pa tako, da je bilo svetlo ko podnevi, ali pa še bolj, in treskalo je v vodo okoli mlinov. Jezušček pa je spet iztegnil roko skoz okence in zapovedal vetrovom: 'Zapihajte še bolj, še bolj naj se bliska, strele, udarjajte

⁷² »V katero stran (kje) je madžarska domovina ... (Iz madžarske pesmi o Doberdobu, ki je nastala med prvo svetovno vojno.)« (Kranjec 1977b: 544.)

⁷³ Omemba ljudskega pripovedništva je v Kranjčevem opusu redkost (otrokom je pel in tudi pripovedoval Kranjčev oče), v primerjavi s pojavitvijo ljudske pesmi zanemarljivo majhna.

⁷⁴ Odlomek kljub obsežnosti navajam v celoti, ker je parafraza legendarne pripovedne pesmi Marija in brodnik (SLP II 105) oz. že skoraj popolna literarna upodobitev ustne izvedbe ljudske povedke.

okrog mlinov, le v mline naj nobena ne zadene.' Tedaj pa so mlinarji popadali na kolena, oboji – večji in manjši grešniki in zaprosili malo dete Jezusa, ker so spoznali, koga so sprejeli pod streho, in zaprosili so njegovo mater, mater božjo: 'O, reši nas pogube, reši nas, ti, malo dete Jezušček presveti, reši nas smrti v vodi in pogube, nas grešnike. Sveta Marija, prosi za nas pri svojem sineku, naj se nas usmili. Ker tudi mi imamo doma malo dečico, kako bo pa živela brez nas, oče?' In Jezušček je iztegnil roko še enkrat skoz odprto okence, zapovedal vetrovom, naj se zmirijo. Ustavili so se vetrovi, polegel se je vihar, prenehalo je treskati, nobenega bliska ni bilo več, in napravila se je nad Muro jasna noč z zvezdami. – Zjutraj so jima mlinarji postregli z mastnimi žganci in dobrimi ščukami. Potem pa so jima rekli, da jo s svojim čolnom prepeljejo na drugi breg. In ko sta odhajala, je mati Marija rekla: 'Naj se vam zahvaliva. Čeprav so naju nekateri sprejeli pod krov s slabimi nameni in tudi potlej slabo hoteli, je pa večina bila dobrega srca. In zato vam povem: nikdar naj ne trešči v noben mlin na Muri.' – Najboljši čolnarji so ju peljali po Muri, proti brodu, ker je tam vodila pot dalje. Glej, brod pa je ležal prevrnjen in skoraj ves razbit v vodi. Še tistega dne pa so izvedeli, da je brodarja, ki ni hotel prepeljati Marije z Jezuščkom prek Mure, zajela na poti nevihta z dežjem. Zatekel se je pod košati hrast, da bi tam prevedril. Pa je strela udarila prav v tisti hrast, njega pa ubila.« (N. d.: 31.)

V Veselem gostivanju sta s pesmijo označeni **Šarika in njena mati** – pesem pojeta in poslušata, besedilo madžarskih halgatov Pot med akacijami in Samo ena deklica živi na svetu reflektira njuni osebnosti, pojavlja se kot napoved njunega vstopa v dogajanje. Potem ko se že cel dan opazujeta, Miško zvečer med igranjem končno spregovori z ljubkim dekletom belih las in modrih oči, Šariko, in odkrije, da je Madžarka in da ne govori slovensko. Z nikomer ne pleše, dokler je družban ne zvleče na plesišče, pri čemer se razkrije, da Šarika šepa. Po plesu je ni več na spregled, Miško oprezuje za njo okoli hiše, pri tem zasliši, da »stric Števan nekoga na cimbal spremlja pri petju madžarskega halgatoja: »Csak egy kiss lány él a világon ...«⁷⁵ Moram priznati stricu Števanu, da zna dobro ubirati v otožnih molih za besediščem pevca, ki nima kaj prida glasu, toda zamolkli akordi cimbal jemljejo glasu naravno trdoto. Potem se sprevržeta v pesem o akacijah, ki cveto ob poti in ki grem nesrečnik po njej ... akáczos ut ... da, ta pot med akacijami, ki se konča s ciganom ... povsod ta cigan z goslimi, ki naj igra dekletu podoknico.⁷⁶ In to dekle je Šarika, ki se mi je tako nenadno izgubila, le pesem jo kliče nazaj ... »Sáríka, Sáríka kiss leány ...« ta mala deklica z belimi kitami, s čudnimi očmi ...« (N. d.: 248.) Kranjec zanalašč pritegne madžarsko pesem, ker je Šarika Madžarka, in prvič se v tem besedilu pojavi halgatovo

⁷⁵ Gre za madžarski halgato Elemérja Szentirmaya: Csak egy kislány van a világon 'Samo ena deklica živi na svetu' (<http://zeneszoveg.hu/lyrics>, dostopno 8. 3. 2008). Za pomoč pri iskanju izvirnega besedila se tudi v tem primeru zahvaljujem hungaristki in prevajalki Orsolyii Gállos.

⁷⁶ Madžarski halgato Akácos út 'Pot med akacijami'.

besedilo (že prej omenja, da so halgate igrali – na ledavskem nasipu, v gostilni itd., ne da bi zapisal besedilo).

Druga pesem o akacijah je napoved zgodbe njene matere, sicer Slovenke, ki se je poročila na Madžarsko. Proti jutru sama zapoje ob cimbalah in Mišku izpove zgodbo svoje nesrečne ljubezni: bila je zaljubljena v Jančija, vsak večer sta hodila pod cvetočimi akacijami; ko so odcvetele, je Janči zbolel in umrl: »Zapoje z žametnim, nekoliko nizkim altom presenetljivo čisto, vendar bolj pripovedno z nekim nadihom, ko da ne zmore višin, ali pa se ji ne da, da bi izpela, kakor je treba. 'Pot med akcijami ...' Večno te 'akacije', ki nad našimi klanci vsako pomlad tako razvratno cveto in tudi razvratno diše« (n. d.: 263). Potem zapoje še »Spominčice ...«⁷⁷ Miško pa se sprašuje o melanholiji v njeni pesmi.

Ko se na vrhu klanca pod akacijami (analogija z materino zgodbo) s Šariko dokončno poslovita, Miško sliši igranje stricev: »Igrata 'Spominčice ...', te tolikokrat po vsej Madžarski preigrane 'Spominčice', ki kljub neki osladnosti vendarle ne morejo zgubiti nadiha otožnosti.« (N. d.: 273.)

2.3.10 Pastirska pesem

Pastirsko pesem Kranjec v svojih besedilih uporablja za označevanje delov dneva, npr. popoldneva in večera, ko se žene s paše, ali dveh letnih časov: pomladi, ko se oglasi vrbova piščal, in jeseni, ko pastirji igrajo na bezgovo stranščico. V avtobiografskem ciklu je pastirska pesem uporabljena še posebej za opisovanje jesenskega vzdušja vasi oz. njene zvočne podobe, ki ne vsebuje nujno ravno petja, a jo Kranjec vseeno ima za pesem; zvočno podobo (ropotanje vozov in zvoke trlic, pokanje novega biča, igranje na stranščico) imenuje pesem. Med antropogene zvoke (petje, igranje na stranščico) vpleta Kranjec še oglašanje ptic (škorci, vrane, čajce, divji golobi, prepelice) in žab.

Ko se jeseni odpravlja na šolanje v Ljubljano, se poslavlja tudi od svojega pastirstva, od sproščenega petja, ki ostaja doma, ki ga sliši, ko se odpravlja v mesto, kjer bo postal gimnazijec in pozneje študent; zato v besedilo o slovesu od doma vplete parafrazo pesmi Študenta in kelnarica (Š 392–396): »P/pastirji pokajo z biči, dva pojeta kričavo v dvojje, nekdo onstran teh senožeti igra na stranščico od dveh črnih šolarjev, ki gresta po cesti in ki bosta stopila v gostilno, našla tam Ančko, ki ju bo spraševala, kaj bo z dušami njih, ki med vino vodo vlivajo, kaj bo z dušami, katerih matere otroke upravljajo.« (N. d.: 529.)

⁷⁷ Madžarski halgato Kék nefelejcs 'Spominčice'.

2.3.11 Fantovsko petje

Pojavitve fantovskega petja v Kranjčevem avtobiografskem ciklu so povezane z opisom večernega vzdušja na vasi, petja nabornikov ali petja drugih fantov v času vojne, v zvezi z Miškovim odnosom do starejšega brata, ki odrašča in že vstopa v fantovsko družbo. Sem štejejo še pripovedi Kranjčevih stricov Pickov o njihovem petju in ženitvi v *Stricih*.

Na začetku vojne je bil sprva za krajši čas vpoklican tudi Miškov oče, zato so njegove obveznosti prešle na starejšega sina Lojza. S tem je Lojz predčasno odrastel in začel zahajati med fante, kar je pomenilo tudi, da je z njimi zapel: »Starejših ni bilo več na vas. Sama rosna mladost je zdaj hodila okoli ob večerih in prepevala. Toda po glasovih se ni nič poznalo, da se je kaj spremenilo. Le njihova pesem nam je naznanjala, da je vojna: 'Moj fantič je prirajžal, / od vojske je doma ...'«⁷⁸ (Kranjec 1953: 95.)

V razdelku Fujsi – Picki se ženijo v *Stricih* je Kranjec po pripovedovanju strica Števana in Marka zapisal, kako sta bila živčna, ko sta nekega večera na materin ukaz morala prvič na dom svojih prihodnjih nevest; rajši bi bila brez obveznosti pela s fanti, ki so prepevali na trati sredi vasi, čeprav po pisateljevem dostavku Fujsovi fantje niso hodili na vas; če fant ni bil dober pevec, torej ni mogel prepevati v družbi. Pripoved drugega strica Marka je prvoosebna; Marko si je že izbral nevesto in hodi k njej, izgovor najde v fantovskem prepevanju: »Doma pa sem lagal, da z dečkéri popevljem na vasi. Dokler ni mati le izvedela, kako je s tem mojim popevanjem na trati. 'Ravno ti,' mi je rekla, 'boš popeval, ki nimaš nikakšnega glasu – hepaš hripavo ko racák.« (Kranjec 1977b: 110.)

2.3.12 Vojaška pesem in petje nabornikov

Besedili dveh vojaških pesmi sta omenjeni že pri Lojzovem fantovskem petju, torej so pesmi z vojno vsebino zvečer prepevali tudi tisti fantje, ki niso bili v vojski; poštar Janči je prepeval madžarsko pesem o doberdopskem bojišču, sicer so ob odhodu iz vasi naborniki prepevali poslovilne pesmi. Nove ljudske pesmi, ki so se jih doma mimogrede naučili otroci, so v vas prinesli vojaki z italijanske fronte. Ista pesem z dodanim verzom je ponovljena še v *Mladosti*, ko je opisana jesen prvega leta vojne, ko se odpirajo vedno nove fronte, razširile pa so se že najnovejše pesmi: »Zakaj letos otroci že pojemo novo pesem, proti novemu sovražniku, proti njemu, ki nas je tako grdo izdal, proti Italijanom. /.../ 'Čakaj, ti Talijanska para, / že ti mi pokažemo, / kaj boš znala polento peči!'⁷⁹ Ne vemo, kakšna je polenta, še manj, ali jo je treba kuhati ali peči. /.../ Navsezadnje pa ne gre za polento in kako jo je treba napraviti. Bojna pesem je to, polna gneva proti nekim Italijanom« (n. d.: 301). S še tretjim

⁷⁸ Ljubezenska lirski pesem z motivom fanta vojaka (GNI M 22.938).

⁷⁹ Verz iz madžarske pesmi, prim. sledečo op.

navedkom Kranjec potrdi, da so vojaške pesmi prevzemali otroci in jih prepevali tudi na paši.

Ko se je začela prva svetovna vojna, so Poljanci sploh prvič slišali za Srbe, madžarska propaganda jim je vcepljala njihovo sovražno podobo tudi s pesmijo, ki jo Kranjec imenuje »bojna«, pojejo pa jo otroci, ko se podijo med mobiliziranci: »'megály, megály, te kutya Szerbia'. Megály, Szerbia, megály, egész világ«⁸⁰ (n. d.: 235, 257; Kranjec 1968: 371).

Po koncu vojne so v vas prispeli boljševiski, z Lojzom sta se jim pridružila v gostilni, ko so pili in peli: »Že prej so peli, madžarske, naše domače, celo vojaške – vse se je mešalo, od madžarskih žalostink, čardašev pa do naših narodnih. Slišal sem zabavne pesmi o duhovniku, ki je šel jabolka krast, a je doma pozabil vrečo, halgato o doberdobskem bojišču, o Méciki v püngradi, dokler nazadnje, že za slovo niso zapeli nove, ki je tudi naš Lojz še ni slišal: 'Fel, fel, te büdös proletár – –'« (n. d.: 1977b: 511).

2.4 Sklep

2.4.1 Tekst⁸¹

Skupno je Kranjec v osmih novelah (Smehljaj, Ko akacije cveto, Poljana. Prekmurski motiv, Na valovih Mure, Greh, Človek na begu, Sreča na vasi, Lepa Vida prekmurska) na štirih mestih kot citat ali parafrazo navedel tri **pripovedne ljudske pesmi** (v novelah Ko akacije cveto in Na valovih Mure legendarno pesem Marija in romarice, legendarno pesem o sv. Janezu Krstniku in pravljico pripovedno pesem Dekle reši v kačo ukletega kraljiča), tri **lirske ljubezenske** (Komur se dremlje, naj gre spat, Oženil se bom, Pod oknom), **nabožno zdravico** (Vino smo pili, Jezusa zamudili), **ljudsko molitvico** (Pojdimo spat, s svetim križem prebivát), **madžarski halgato** (Pot med akacijami) in **madžarsko vojaško pesem**.

V naboru pojavitev ljudske pesmi v novelah so prepoznavne tri prvine: visok delež pripovednih ljudskih pesmi (dve legendarni in pravljico), prisotnost krščanstva (dve legendarni pesmi, nabožna zdravica, ljudska molitvica) in madžarskega ljudskega izročila (halgato in vojaška pesem).

Citati ali parafraze ljudskih pesmi se pojavijo v petih od skupno devetih Kranjčevih predvojnih romanov (*Življenje, Težaki, Pesem ceste, Zalesje se prebuja, Povest o dobrih ljudeh*), in sicer na petih mestih najmanj štiri **pripovedne ljudske pesmi** (družinska balada

⁸⁰ »Le čakaj, Srbija, le čakaj, ves svet.« (Kranjec 1977b: 243.)

⁸¹ Poleg zgoraj podrobneje predstavljenih ali naštetih so v analizi upoštevana tudi naslednja Kranjčeva dela: *Trilogija o oblasti* (1950–1956), *Zemlja se z nami premika* (1956), Naci Koudila soočuje preteklost s sedanostjo (1972) in *Za svetlimi obzorji* (1960–1963).

Nevesta detomorilka v *Pesmi ceste* in *Povesti o dobrih ljudeh*, ljubezenska pripovedna pesem Okovan junak na galeji in legendarne pesmi o sv. Štefanu in o Jezusu in Mariji), **lirski ljubezenski pesmi** (Eno drevce mi je zraslo, Konjiča kupim, da ga v vas pojezdim), **svatovska pesem** (Posejal sem bažuljek), **vojaške pesmi** (Vojaški boben bo moj veliki zvon, parafraza vojaških pesmi), **madžarski halgato** (Spominčice), **madžarska domoljubna pesem** (halgato o doberdobskem bojišču).

Tudi v predvojnih romanih je največ pojavitev pripovednih pesmi še zmeraj v zvezi s krščanstvom (dvakrat so parafrazirane legendarne pesmi), sledijo jim ljubezenski pesmi in svatovska pesem in kar trije navedki iz madžarskega ljudskega izročila. Posebno mesto med romani zavzema *Povest o dobrih ljudeh*, ki vsebuje dve pripovedni pesmi in svatovsko pesem.

V štirih knjigah avtobiografskega cikla (*Imel sem jih rad: povesti o ljudeh*, *Mladost v močvirju*, *Svetlikanje jutra: povest mlade rasti*, *Strici so mi povedali: ljudje, viri in pojasnila*) so pisateljevi spomini na otroštvo še zlasti prepleteni z ljudsko pesmijo. Ponovitve pojavitev ljudskih pesmi iz zgodnjih pisateljevih del (novel in predvojnih romanov) v avtobiografskem ciklu kažejo na korpus ljudskih pesmi, s katerimi se je Kranjec seznanil v otroštvu, pozneje pa jih medbesedilno vpletel v svojo literaturo. Nekatere od **pripovednih** mu je prepeval oče: družinsko balado *Nevesta detomorilka* (*Pesem ceste*, *Povest o dobrih ljudeh*), pripovedno ljubezensko pesem *Okovan junak na galeji* (*Povest o dobrih ljudeh*), pripovedno pesem *Študenta in kelnarica*, legendarno pesem *Jezus brez zlahte*, pripovedne pesmi o Jezusovem rojstvu in Marijinem romanju in **svatovski pesmi**: *Posejal sem bajžulek* (*Povest o dobrih ljudeh*) in *Ko vodijo nevesto na ženinov dom* (Marko skače). Kranjec omenja, da se je v otroštvu seznanil še z drugimi **pripovednimi pesmimi**, in sicer z legendarnima pesmima *Marija in brodnik* in *Marija in romarice* (Na valovih Mure), od **lirskih ljubezenskih pesmi** je slišal še: *Deklica v vrtiču rože sadi*, *Konjiča kupim, da ga v vas pojezdim* (*Zalesje se prebuja*) in ljubezensko pesem z motivom fanta vojaka (GNI M 22.938). Citirane ali parafrazirane so še **božične, novoletne in trikralske kolednice**. Poleg hrvaške pivske pesmi se ponovijo citati **madžarske domoljubne pesmi** (halgato o doberdobskem bojišču) in trije drugi **halgati** (Spominčice, Pot med akacijami, Samo ena deklica živi na svetu).

V avtobiografskem ciklu, ki v večji meri povzema medbesedilno pesemsko gradivo iz zgodnjih Kranjčevih del, torej prednjačijo pripovedne pesmi, delež krščanskega v korpusu vseh pojavitev ljudske pesmi v avtobiografskem ciklu je poleg legendarnih pesmi povečan zaradi kolednic. Ponovljene so madžarske vojaške pesmi in madžarska halgata Spominčice in Pot med akacijami, halgato Samo ena deklica živi na svetu je dodan.

V trilogiji o oblasti sta citirani le dve **lirski ljubezenski pesmi** (Ljubezen je bila in bo, Vsi so venci beli), pridružene so jima **ruska domoljubna** in **madžarske domoljubne pesmi** (halgato o doberdobskem bojišču, protisrbska in protiitalijanska pesem).

V Kranjčevih delih z narodnoosvobodilno tematiko je vidna opazna sprememba: pojavijo se citati iz **partizanskih** in **domobraskih pesmi**, zveča se delež citatov ali parafraz iz **hrvaških pesmi** (dalmatinska domoljubna oz. partizanska Marjane, Marjane; zagorska napitnica), pojavi se **srbska pesem**, popolnoma umanjka madžarska komponenta. Kot citat v naslovu se pojavi samo ena **pripovedna pesem**: družinska balada Sinovi zavržejo mater, sicer pa še dve **lirski ljubezenski**: Pojdem na Štajersko, Ona ga neče, **vojaški pesmi** Zelena vejica bo odejica, Fanti se zbirajo, daleč maširajo in **domoljubna** Sem fantič z zelenega Štajerja.

Razpredelnica 4: Ljudske pesmi v Kranjčevi prozi

Naslov	Tekst (citat ali parafraza)	Kontekst
Smehljaj	madžarski halgato Spominčice (prevod)	v trgatvi, Fema med delom
Pesem (Ciganovi zapiski)	/	godčevstvo
Ko listje šelesti	/	godčevstvo, godec v vojski
Ko akacije cveto	legendarna pesem Marija in romarice (SLP II 106) (parafraza), lirski ljubezenska pesem Komur se dremlje, naj gre spat/A (Š 1759–1760), halgato Pot med akacijami (prevod)	godčevstvo, poletni večer
Za en večer	/	pesem narave, žvižganje in ciganska godba v gostilni
Kolonisti	/	ljudska pesem kot identitetni znak
Zgodba o dveh devicah	/	petje na vozu na poti domov s sezonskega dela
Poljana. Prekmurski motiv	ljudska molitvica Pojdimo spat, s svetim križem prebivat (Š 6635), ljubezenska poskočnica Oženil se bom (Š 4612), madžarska vojaška pesem o huzarjih (izvirnik in prevod)	fantovsko petje, petje v gostilni
Logar Matjaž	/	fantovsko in pastirsko petje
Pesmi ni več	/	dekliško petje
Na valovih Mure	legendarna pesem Marija in romarice (SLP II 106)	otroško petje
Greh	nabožna zdravica Vino smo pili, Jezusa zamudili (Š 5904–5910)	pastirsko igranje na piščal
Večer	/	vzdušje večera, pastirsko petje
Pomlad	rimani klic	otroško, fantovsko in moško petje in žvižganje
Človek na begu	angleška pesem o preriji (slovenska parafraza), legendarna pesem o sv. Janezu Krstniku (parafraza)	moško petje v gostilni
Sreča na vasi	ponarodela Prešernova ljubezenska pesem Pod oknom (Luna sije)	dvoglasno moško-žensko petje
Kati Kustecova	/	petje na vozu na poti domov s sezonskega dela
Južni vetrovi	/	kupinarsko jodlanje
Ženitev Matije Berdena	/	kupinarsko jodlanje
Pot do zločina	/	pastirska pesem
Matija Berden na izseljenskem pikniku	/	kritika folklorizma

Naslov	Tekst (citat ali parafraza)	Kontekst
Mrtvo ognjišče	/	žensko in dekliško petje
Beg s kmetov, Martin Žalig na kmetih	/	pastirska pesem, godčevstvo, dekliško in fantovsko petje
Davorin Ivanovič Kolenkov	/	žensko petje
Grlice	/	ptičje in otroško petje
Pot med blažene	/	fantovsko petje, petje v gostilni
Nedeljsko popoldne	/	pastirska pesem
O deklici, ki je odšla v mesto	/	dekliško petje
Lepa Vida prekmurska	pravljica pripovedna pesem Dekle reši v kačo ukletega kraljiča (SLP I 27)	dekliško petje
Sorodniki, sosede, rojaki in cigani ... in domovina	/	petje prekmurskih izseljencev
<i>Življenje</i>	halgato Spominčice (prevod), legendarne pesmi o sv. Štefanu (parafraza), lirska ljubezenska pesem Eno dreve mi je zraslo (GNI M 20.661), legendarne pripovedne pesmi o Jezusu in Mariji (parafraza)	godčevstvo
<i>Težaki</i>	madžarski domoljubni halgato o doberdopskem bojišču (izvirnik in prevod)	dekliško petje med odhodom na delo
<i>Predmestje</i>	/	ljudska pesem v mestu
<i>Pesem ceste</i>	ljudske vojaške pesmi (parafraza), družinska balada Nevesta detomorilka (SLP V 286)	pustni ples, otroško petje
<i>Os življenja</i>	/	pozvačinovo vabljenje v svate
<i>Zalesje se prebuja</i>	vojaška pesem Vojaški boben bo moj veliki zvon (Š 7108–7120), lirska ljubezenska pesem Konjiča kupim, da ga v vas pojezdim (Š 1788–1798)	glasba na primiciji, plesanje čardaša in plesa z blazinico
<i>Prostor na soncu</i>	/	petje nabornikov
<i>Kapitanovi</i>	/	žensko, dekliško, pastirsko petje
<i>Povest o dobrih ljudeh</i>	pripovedna ljubezenska pesem Okovan junak na galeji (Š 869), družinska balada Nevesta detomorilka (SLP V 286), svatovska pesem Posejal sem bažuljek (Š 5310–5316)	dekliško petje, pastirsko igranje na stranščico
Avtobiografski cikel (<i>Imel sem jih rad: povesti o ljudeh, Mladost v močvirju, Svetlikanje jutra: povest mlade rasti, Strici so mi povedali: ljudje, viri in pojasnila</i>)	legendarna pesem Jezus brez zlahte (Š 6417–6430), družinska balada Nevesta detomorilka (SLP V 286), svatovska pesem Ko vodijo nevesto na ženinov dom (Marko skače) (Š 5443), svatovska pesem Posejal sem bažuljek (Š 5310–5316), ljubezenska pripovedna pesem Okovan junak na galeji (Š 869), pripovedna pesem Študenta in kelnarica (Š 392–396), legendarne pesem Marija in brodnik (Š 523–537), legendarne pesem Marija in romarice (SLP II 106) (parafraza), lirska ljubezenska pesem Deklica v vrtiču rože sadi (Š 2033–2052), ljubezenska lirska pesem Konjiča kupim, da ga v vas pojezdim (Š 1788–1798), Jesen je tu, Ljubica zaljubljena, Se zeba na vejki segrevle, svatovska Le hod, Marija, z menov, Življenje je žalostno, ptice mi ne pojo, halgato Pot med akacijami (madžarski izvirnik in slovenska parafraza), halgato Spominčice (madžarski izvirnik in slovenska parafraza), halgato Samo ena deklica živi na svetu (madžarski izvirnik in slovenska parafraza), božične, novoletne in trikraljevske kolednice, pripovedne pesmi o Jezusovem rojstvu in Marijinem romanju,	očetovo petje otrokom, koledovanje odraslih in otrok, pastirska pesem, godčevstvo, s pesmijo okarakterizirane osebe, fantovska pesem, vojaška pesem in petje nabornikov, ljudska pesem v ženitovanjskih šegah

Naslov	Tekst (citat ali parafraza)	Kontekst
	vojaška poslovilna pesem, pripovedna pesem o oraču in bolni sestri, zbadljivka moja žena Micka ide z njim, ljubezenska lirski pesem z motivom fanta vojaka (GNI M 22.938), madžarski domoljubni pesmi o doberdobskem bojišču (halgato) in sovraštvu do Srbov in Italijanov (izvirnik in prevod), hrvaška pivska pesem »Neideme dime« (izvirnik)	
<i>Pisarna, Pod zvezdo</i>	ljubezenska poskočnica Ljubezen je bila in bo (Š 4718–4722), ruska domoljubna pesem »Praščaj, ljubimij gorod« (izvirnik), madžarska domoljubna pesem o doberdobskem bojišču (izvirnik, prevod v opombah)	fantovsko petje, petje vojakov
<i>Zemlja se z nami premika</i>	ljubezenska lirski pesem Vsi so venci beli	petje v trgatvi, pastirska pesem
Naci Koudila soočuje sedanost s preteklostjo	ljubezenska lirski pesem Vsi so venci beli	pastirska pesem
<i>Za svetlimi obzorji</i>	citati partizanskih pesmi »Jutri gremo v napad«, »Grad gori«, »Bohor je vstal, Bohor žari«; domobrantska pesem Marširala kralja Petra vojska, družinska balada Sinovi zavržejo mater (SLP V 285/1), domoljubna pesem Sem fantič z zelenega Štajerja, domoljubna pesem Mau čez izaro, domoljubna pesem Naprej, zastava Slave, vojaška pesem Fanti se zbirajo, daleč maširajo (Š 7090), vojaška pesem Zelena vejica bo odejica (Š 1556–1557), ljubezenska lirski pesem »Pojdem na Štajersko« (Š 1721–1734), ljubezenska poskočnica Ona ga neče (Š 2652), pivska pesem Pijmo, bratci, vino, hrvaška dalmatinska domoljubna pesem »Marjane, Marjane« (izvirnik), hrvaška zagorska napitnica Vužgi, vužgi, vrag te skelil (izvirnik), srbski lirski ljubezenski pesmi Gledam bajnu zoru in I kad svane zora (izvirnik)	partizansko petje

Čeprav je število ljudskih pripovednih pesmi manjše od lirskih ljubezenskih, velja omeniti, da se pojavitve (citati ali parafraze) pripovednih pesmi ponavljajo v različnih besedilih: parafraza družinske balade Nevesta detomorilka se pojavi v treh Kranjčevih romanih (*Pesem ceste*, *Povest o dobrih ljudeh*, *Mladost v močvirju*), parafraza in citat legendarne pesmi Marija in romarice v dveh novelah (*Ko akacije cveto*, *Na valovih Mure*), parafraza pripovedne pesmi Na galejo obsojen junak pa v dveh romanih (*Povest o dobrih ljudeh*, *Mladost v močvirju*).

Razpredelnica 5: Ponovitve nekaterih slovenskih ljudskih pesmi in madžarskih halgatov v Kranjčevi prozi

	Nevesta detomorilka (SLP V 286)	Marija in romarice (SLP II 106)	Na galejo obsojen junak (Š 869)	Spominčice	Pot med akacijami	halgato o doberdobskem bojišču
Smehljaj (1930)				•		
Ko akacije cveto (1030/31)		•			•	
Na valovih		•				

	Nevesta detomorilka (SLP V 286)	Marija in romarice (SLP II 106)	Na galejo obsojen junak (Š 869)	Spominčice	Pot med akacijami	halgato o doberdopskem bojišču
Mure (1931)						
Težaki (1932)						•
Življenje (1932)				•		
Pesem ceste (1934)	•					
Povest o dobrih ljudeh (1940)	•		•			
Mladost v močvirju (1968)	•		•			•
Strici so mi povedali (1974)				•	•	
Trilogija o oblasti (1950–1956)						•

Vlogi pojavitev teh ljudskih pesmi se razlikujeta vsaj na dveh ravneh: medtem ko je v izključno fiktivnih besedilih npr. obeh novel in romanov *Pesem ceste* in *Povest o dobrih ljudeh* ljudska pesem duhovna podlaga, iz katere Kranjec jemlje, da z vsebino pesmi podkrepi dogajanje (Evica in Marta zapustita svoja otroka), služi v avtobiografski *Mladosti v močvirju* zgolj kot element poročila o doživljanju v otroštvu oz. je bolj kot estetsko dejstvo kvečjemu folkloristični podatek.

Kranjec je za duhovno podlago svojih novel in romanov izbral ravno pripovedne pesmi, in sicer tri: legendarno pesem Marija in romarice (Na valovih Mure), družinsko balado Nevesta detomorilka (Pesem ceste, Povest o dobrih ljudeh) in pravljlično pesem Dekle reši v kačo ukletega mladeniča (Lepa Vida prekmurska). Njegov izbor potrjuje ugotovitev, da medbesedilne aktualizacije ljudske pesmi v literarnih delih izvirajo iz tistih ljudskih pesmi, ki so se skozi stoletja ohranile, ker v svojem bistvu vsebujejo zgodbo, pripoved, to pa so predvsem pripovedne pesmi. V prid temu govori dejstvo, da je družinska balada Nevesta detomorilka pesemski tip, razširjen po celotnem slovenskem etničnem ozemlju in z največ zapisanimi variantami (188) od vseh pesmi v zbirki SLP, in sicer od prvega zapisa v prvi polovici 19. stoletja do najnovejšega, zabeleženega leta 1998 (prim. Golež Kaučič & al. 2007: 545–713): »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).« (Golež Kaučič 2003: 100.)

Razpredelnica 6: Vrste ljudskih pesmi v Kranjčevi prozi

Pripovedne (11)	Lirske ljubezenske (10)	Vojaške (4)	Svatovske (3)	Ostale	Madžarske (6)
ljubezenska pesem: Okovan junak na galeji;	Komur se dremlje, naj gre spat, Oženil se	Vojaški boben bo moj veliki zvon,	Posejal sem bažuljek, Ko vodijo	pivska pesem Pijmo, bratci, vino ljudska molitvica	halgati: Pot med akacijami, Spominčice,

Pripovedne (11)	Lirske ljubezenske (10)	Vojaške (4)	Svatovske (3)	Ostale	Madžarske (6)
<p>legendarne pesmi: Marija in romarice, Marija in brodnik, Jezus brez žlahte, o sv. Janezu Krstniku, o sv. Štefanu, o Jezusu in Mariji;</p> <p>pravljlična pesem: Dekle reši v kačo ukletega kraljiča;</p> <p>družinski baladi: Nevesta detomorilka, Sinovi zavržejo mater;</p> <p>razno: Študenta in kelnarica</p>	<p>bom, Pod oknom, Eno drevce mi je zraslo, Deklica v vrtiču rože sadi, Konjiča kupim, da ga v vas pojezdim, Ljubezen je bila in bo, Vsi so venci beli, »Pojdem na Štajersko«, Ona ga neče</p>	<p>Zelena vejica bo odejica, Fanti se zbirajo, daleč maširajo, pesmi o cesarju in vojski (parafraza)</p>	<p>nevesto na ženinov dom (Marko skače), Le hod, Marija, z menov, na novi moj dom</p>	<p>Pojdimo spat, s svetim križem prebivát; nabožna zdravica Vino smo pili, Jezusa zamudili; božične, novoletne in trikraljevske kolednice, rimani klic, domoljubne pesmi Sem fantič z zelenega Štajerja, Naprej, zastava Slave, Mau čez izaro; partizanske pesmi (»Jutri gremo v napad«, »Grad gori«, »Bohor je vstal, Bohor žari«); in domobranska pesem, angleška pesem o preriji, hrvaške pesmi: zagorski napitnici »Neideme dime« in »Vužgi, vužgi, vrag te skelil«, dalmatinska domoljubna oz. partizanska pesem »Marjane, Marjene«; ruska domoljubna pesem »Praščaj, ljubimij gorod«, srbski ljubezenski pesmi Gledam bajnu zoru in I kad svane zora</p>	<p>Samo ena deklica živi na svetu, Kje je madžarska domovina (Na bojišče doberdobsko pojdem); vojaške in domoljubne pesmi: Še smo honvedski huzarji, Le čakaj, čakaj, ti pasja Srbija! (Čakaj, ti Talijanska para, že ti mi pokažemo, kaj boš znala polento peči!)</p>

Medbesedilnost v Kranjčevi prozi je dveh vrst:

- »prava« medbesedilnost – besedilo ljudske pesmi je duhovna podlaga besedilnega sveta nekaterih njegovih proznih del, ki se formalno kaže v empiričnih citatih in parafrazah; višina stopnje te prisotnosti oz. prežemanja ljudske pesmi in umetnega proznega besedila je: ali *višja* (Ko akacije cveto, Na valovih Mure, Greh, *Povest o dobrih ljudeh*, Lepa Vida prekmurska, *Strici so mi povedali*) ali *nižja*: kazalke v besedilu (citati ali parafraze) so neprehodne, za obstoj, pomen in razumevanje besedila niso neposredno potrebne ali pomembne, so samo dodatek (Smehljaj, Poljana. Prekmurski motiv, Sreča na vasi, *Življenje, Težaki, Pesem ceste, Zalesje se prebuja*, avtobiografski cikel razen *Stricev*, trilogija o oblasti, *Za svetlimi obzorji*);

- t. i. »kontekst v kontekstu« – umetna prozna besedila ne vsebujejo citatov ali parafraz besedil ljudskih pesmi; petje, igranje in ples, vključeni v šege in navade (npr. fantovsko petje, delo, nabor, pustni in nedeljski ples, svatba ipd.) nastopajo le na ravni konteksta oz. služijo za ilustracijo: a) literarnega prostora in časa (npr. *Pesem. Ciganovi zapiski*, *Za en večer*, Logar Matjaž, *Večer*, *Predmestje*) in b) za karakterizacijo oseb (npr. *Ko listje šelesti*, *Zgodba o dveh devicah*, *Pesmi ni več*, *Mrtvo ognjišče*, *Južni vetrovi*).

V naslovu novele *Pesem (Ciganovi zapiski)* in romana *Pesem ceste* nastopa pribesedilna kazalka citatnosti na ravni opisa, in sicer zvrstna navezava (oznaka za pesemsko besedilo v proznem besedilu). Naslov novele *Lepa Vida prekmurska* je kazalka citatnosti na ravni prenosa, in sicer: citat naslova ljudske pesmi.

V novelah *Ko akacije cveto* in *Lepa Vida prekmurska* gre za medbesedilnost iz besedilnega sveta ljudske pesmi v novelo na ravni prenosa, in sicer gre v variaciji na temo (ljubezenska zgodba) za izposojjo oseb (godec, dekle; Vida, Vlaj in Vanč), dogodkov (podoknica; pletje prosa) in prizorišč (pod akacijami, na njivi). Akacije iz halgata *Pot med akacijami* in deklica v halgatu *Samo ena deklica živi na svetu v Veselem gostivanju* predstavljajo izposojjo motiva. Avtocitatna aluzija je Marija z Jezusom v naročju v *Mladosti*, tj. namig na medbesedilno uporabo motiva iz ljudske pesmi *Marija in romarice* v eni zgodnejših Kranjčevih novel *Na valovih Mure*.

2.4.1.1 Madžarsko pesemsko izročilo v Kranjčevi prozi

Poleg ponavljanja slovenskih pripovednih pesmi je očitna Kranjčeva avtocitatnost razvidna še iz večkratnega navajanja madžarskih pesmi. Že v Smehljaju, prvi Kranjčevi noveli, je citirano besedilo neke madžarske pesmi, najverjetneje halgata *Spominčice*, nadaljuje se s halgatom *Pot med akacijami* v noveli *Ko akacije cveto*, ki se ponovi še v *Stricih*. Halgato *Spominčice* se (prvič) pojavi v *Življenju*, ponovi se v *Stricih*. Besedilo pesmi o doberdopskem bojišču je Kranjec položil v usta madžarskega delavca v *Težakih*, ga večkrat ponovil v avtobiografskem ciklu (poje ga poštar Janči, ki žaluje za svojim sinom, igrajo ga madžarske učiteljice, ki se bojijo negotove prihodnosti, pojejo ga Miško in njegovi vrstniki) in v trilogiji o oblasti (spet ga igra madžarska učiteljica in madžarski oblastnik, ki ne verjame več v madžarsko zmago). Otroci v avtobiografskem ciklu prepevajo še protisirbsko in protiitalijansko madžarsko domoljubno pesem. Prvoosebni pripovedovalec v noveli *Poljana* madžarsko vojaško pesem prepeva z nekdanjim huzarjem. Halgato *Pot med akacijami* v *Stricih* označuje nesrečno ljubezensko zgodbo Slovenke, Šarikine matere, ki se je poročila z Madžarom, halgato *Samo ena deklica živi na svetu* pa Miškovo zaljubljenost v ljubko madžarsko dekle, Šariko.

Nosilci madžarskega pesemskega izročila niso le Madžari (madžarski delavec, madžarska učiteljica, madžarski oblastnik, Šarika), pač pa tudi Slovenci (poštar Janči, prekmurski otroci, prekmurski ljudski godci, nekdanji madžarski vojak, Šarikina mati). Madžarska pesem v Kranjčevi prozi je v dveh vlogah: po eni strani izpričuje zgodovinsko povezanost Prekmurja z Madžarsko in posledično prekmurskega ljudskega izročila z madžarskim (folklorni vidik), po drugi strani Kranjcu medbesedilno služi kot predloga njegovi literaturi, le-ta še zlasti temelji na halgatih in njihovi melanholični sentimentalnosti v delih Smehljaj, Ko akacije cveto, *Življenje* in *Strici so mi povedali* (literarni vidik). Madžarske pesmi so izvajane ne neljudskem glasbilu – klavirju in na gramofonu (*Zalesje se prebujajo*). Kranjčeve literarne osebe madžarske narodnosti vse po vrsti pojejo oz. poslušajo glasbo – madžarske učiteljice, madžarsko mestno prebivalstvo, madžarski oblastnik v Ravnem, Šarika itd.

Ko je Kranjec v svoje začetne novele uvajal besedila madžarskih pesmi, jih je sprva prevajal: v Smehljaju prvoosebni pripovedovalec pravi, da je slišal besedilo madžarske pesmi, Kranjec pa navede verze v slovenščini, v noveli Ko akacije cveto pa bralec neposredno sploh ne izve, da gre za besedilo madžarskega halgata Pot med akacijami. V noveli Poljana. Prekmurski motiv se prvič pojavi madžarski verz, v oklepaju ga spremlja slovenski prevod, v *Težakih* pa je slovenski prevod v dodani vrstici pesemskega besedila. V *Življenju* je besedilo halgata Spominčice navedeno v slovenskem prevodu, naslov in verz v madžarščini godcem zakliče eden pijanih svatov. V avtobiografskem ciklu in trilogiji o oblasti so madžarski verzi neprevedeni, v slovenščini parafrazirani ali pa je slovenski prevod v opombi.

Vrednost madžarskega pesemskega izročila in njegova vpetost v prekmursko ljudsko izročilo sta razvidni iz dejstva, da je Kranjec kot predloge za medbesedilnost svoje proze poleg slovenskih pripovednih pesmi (Nevesta detomorilka, Marija in romarice, Okovan junak na galeji) v dveh ali več svojih literarnih delih ponovil sklicevanje prav na besedila madžarskih pesmi.

2.4.2 Tekstura in kontekst

Razpredelnica 7: Nosilci, kraj in čas ter način izvajanja ljudske pesmi (petja, igranja in plesanja) v Kranjčevi daljši prozi

KDO	KJE	KDAJ	KAKO
otroci (otroci beračice Čehove Manke, vaški koledniki), fantje (godec Laci, Lacijev brat Ferko, vaški fantje, hlapec Tonč, brat Lojz, naborniki in mobiliziranci, partizani), dekleta (med okrašenjem ženinove	na kolovozu na polju, na vozu, v ženinovi hiši, na vasi, na pašniku, v gostilni, v kmečki sobi, v improvizirani senčnici, v senci občestnega grmovja, v mizarški delavnici, pod oknom, v skednju, med pregledovanjem meje, v	na štefanovo, barbarino, na svete tri kralje, na poti na svatba, na svatbi, na poti s svatbe, pozimi na saneh na poti iz vinograda, na poti s sezonskega dela, zvečer, na paši, med varovanjem otroka, na političnem	kričavo, zaspano, zateglo, pobožno, mogočno, divje, neubrano, dostojanstveno, jasno, zateglo, s kričavim, neubranim glasom, zadržano, strastneje, na glas, boleče, zadihano, raskavo, veselo, žalostno, poskočno, z ropotom,

KDO	KJE	KDAJ	KAKO
hiše, med potjo na delo, med dvigovanjem vode na vodnjaku, ob ličkanju koruze, podeželanka Ivanka v mestu, deklica Katica, madžarske učiteljice, madžarsko deklet Šarika), žene (žena delavca na marofu, potepuhinja in beračica Čehova Manka, kmečka gospodinja Agata, Šarikina mati), možje (romski in neromski glasbeniki, družinski oče Kapitan, amerikanec Golob, madžarski delavec Feher, vedno strogi Lebar, dobrodušni delavec Horvat, ostareli pastir Janči, pozvačin, stražnik Ramovž, vračajoči se vojaki, logar Marko, poštar Janči, godci strici Picki, pisatelj oče, odrasli koledniki, kmečki gospodar P-ov Štefan, šokci – hrvaški prekupčevalci z živino, lendavski zdravnik, boljševiki, ruski vojaki, ded – Koudilov oče, stari Raj,)	kuhinji, na kolovozu, v kmečki sobi, na kmečkem dvorišču, v organistovem stanovanju, na poti v trgatev	shodu, na plesu za pusta, poleti v nedeljo popoldne, na poti na nabor, med mizarskim delom, na primiciji, na predvečer primicije, v zgodnjem jutru na dan primicije, na zabavi ob krstu odvetnikovega prvorojenca, med kuhanjem, na organistovem pogrebu, za novo leto, med tkanjem, med trgatvijo,	zavlečeno, mehko, brez glasu

V Kranjčevi prozi se pojavi osemnajst različnih vrst ljudskih glasbil in **klavir**. Slednji je zmerom v zvezi s pripadniki višjega podeželskega sloja, ki so se v vas priselili. Organist v noveli Večer, organist in občinski tajnik v noveli Sreča na vasi, madžarska učiteljica in njeni sestre v Trilogiji o oblasti in v avtobiografskem ciklu pojejo ob spremljavi **klavirja**, kar ni izvorni ljudski način (Šivic 2007), izvorno ljudske tudi niso pesmi (ponarodela Prešernova Pod oknom in madžarski halgati), ki jih izvajajo. Kranjec je igranje na klavir uporabil kot znak socialnega (in nacionalnega) razločevanja. Občutek novega, tujega, daje starima Koštrčevima **kitara**, ki je prej kot ljudsko glasbilo nista poznala, prvič jo vidita in slišita, ko se z njo s sezonskega dela zunaj vasi vrnejo Korenovi. Samo na enem mestu je omenjen **gramofon**, spet kot znamenje drugačnosti: v romanu *Zalesje se prebuja* poslušajo svoje pesmi Madžari, ki živijo v mestu. Znak tujega in novega je tudi Števekova kupljena **okarina**, ki je zamenjala nekdanji pastirski glasbili prekmurskih podeželskih dečkov – vrbovo piščalko in bezgovo stranščico.

Prav **vrbova piščalka** (ponovi se 9-krat) in **stranščica** (5-krat) se skupaj z **goslimi** (8-krat) kot osnovnim glasbilom godčevskega sestava v Kranjčevi prozi ponovita največkrat,

harmonika kot danes najpogostejše ljudsko glasbilo pa, nasprotno, le na štirih mestih. V prvih dveh primerih označuje nizek socialni status mladoporočencev (Kranjčeve matere v *Stricih* in Kapitanove Kristine v *Kapitanovih*), ki si niso mogli privoščiti veččlanskega godčevskega sestava, v drugih dveh pa napoved novega družbenega reda – harmonika v partizanih in na povojnih zborovanjih v *Za svetlimi obzorji* in *Trilogiji o oblasti*.

Izrazito regionalni instrument so **cimbale** (3-kratna pojavitev) v zgodnji kratki prozi in avtobiografskem ciklu, pokrajinsko narodopisno značilnost pa predstavlja **rog** v pozvačinovi opravi. Dokaj pogosto (4-krat) je kot pastirsko zvočilo omenjen **bič** (pokanje).

Razpredelnica 8: Glasbila in glasbene naprave v Kranjčevi prozi

Naslov	boben	cimbale	gosli	viola	bas, violončelo	kitara	tamburica	bič	orglice	harmonika	stranščica	lubnata piščalka	okarina	klarinet	rog	trobenta	klavir	gramofon	
Smehljaj																			
Pesem (Ciganovi zapiski)		•	•	•															
Ko listje šelesti			•																
Ko akacije			•																
cveto																			
Za en večer																			
Kolonisti																			
Zgodba o dveh devicah																			
Pojlana.																			
Prekmurski motiv								•											
Logar Matjaž											•								
Pesmi ni več																			
Na valovih							•												
Mure											•								
Greh																			
Večer																			
Pomlad																			
Človek na begu																			
Sreča na vasi																			
Kati Kustecova																			
Južni vetrovi																			
Zenitev Matije																			
Berdena																			
Pot do zločina												•							
Matija Berden na izseljenskem pikniku																			
Mrtvo ognjišče																			
Beg s kmetov,																			
Martin Žalig na kmetih				•															
Davorin Ivanovič																			
Kolenkov																			
Grlice																			
Pot med																			

Naslov	boben	cimbale	gosli	viola	bas, violončelo	kitara	tamburica	bič	orglice	harmonika	stranščica	lubnata piščalka	okarina	klarinet	rog	trobenta	klavir	gramofon		
blažene																				
Nedeljsko popoldne																				
O deklici, ki je odšla v mesto																				
Lepa Vida prekmurska																				
Sorodniki, sosedje, rojaki in cigani ... in domovina																				
Življenje			•									•				•				
Težaki								•												
Predmesje																		•		
Pesem ceste		•	•		•				•											
Os življenja												•								
Zalesje se prebija			•					•				•				•				•
Prostor na soncu											•									
Kapitanovi										•										
Povest o dobrih ljudeh						•					•	•								
Avtobiografski cikel	•	•	•	•	•			•		•	•	•		•		•		•		•
Trilogija o oblasti							•			•			•					•		
Za svetlimi obzorji						•				•										

2.4.2.1 Ljudska glasba v šegah in navadah v Kranjčevi prozi

Med šegami in navadami, ki vključujejo ljudsko glasbo in jih v svoji prozi navaja Kranjec, še posebej izstopajo tiste, ki so v zvezi s **poročno svatbo** (*Življenje, Pesem ceste, Os življenja, Kapitanovi, Zemlja se z nami premika, Svetlikanje jutra, Strici so mi povedali*), **z naborom** (*Pesem ceste, Prostor na soncu, Imel sem jih rad, Svetlikanje jutra, Mladost v močvirju, Strici so mi povedali*), **s pustom** (*Pesem ceste*), **s trgatvijo** (*Smehljaj, Mrtvo ognjišče, Zemlja se z nami premika*), **z novo mašo ali primicijo** (*Zalesje se prebujajo*) in **s koledovanjem – novoletnim, trikraljevskim, na barbarino in štefanovo** (*Življenje, Pod zvezdo, Imel sem jih rad, Mladost v močvirju, Svetlikanje jutra*).

Kranjčeva lastna refleksija o poročnih šegah najbolj do izraza prihaja v avtobiografskem ciklu, še zlasti v romanu *Strici so mi povedali* in podrobneje v razdelku Veselo gostivanje, ko kritično in z zavestjo o izginjanju poročnih šeg opazuje svatbo, na kateri je sam udeležen kot godec, ali se v *Mladosti v močvirju* spominja bratove poroke in svatbe, na katerih je kot godec igral brat. V predvojnih romanih in v povojnem romanu *Pod zvezdo* je svatba kot del življenja na vasi nujni in potrebni element romanesknega dogajanja. V avtobiografskem ciklu je opisov ženitovanjskih šeg in godčevstva prav zaradi avtobiografske perspektive več kot v ostalih Kranjčevih knjigah. Kranjčevi strici po mamini strani in Kranjčev brat Lojz so bili namreč ljudski godci (Pickova banda), med počitnicami v dijaških letih pa je tudi on igral z njimi, saj je znal igrati na boben, trobento, violino in cimbele. V avtobiografskem ciklu beremo opise porok, še zlasti njihovo glasbeno podobo: materina je opisana po njenem pripovedovanju (*Strici*), kot otrok se je Kranjec marsikakšne udeležil kot prežar, nepovabljen gost (*Mladost*), na bratovi je bil udeležen že kot dijak (*Svetlikanje jutra*), osrednja tema Veselega gostivanja (*Strici*) je prav njegovo igranje s Pickovo bando na svatbi.

Kranjčevo opisovanje je ne več mestih zavestno informativno, zlasti pri opisovanju Pickovega godčevskega sestava: »Taki kápeli rečemo kar banda. V Gančanih imajo svojo Maučevo, v Beltincih svojo Kociprovo; naš Picko Štefan, ta mizarček, in Marko, oni drugi, ki je sicer mešetar, hočeta svojo – Marko igra na flavto, bil je pri vojaški godbi, tudi Štefan je bil nekaj časa pri taki godbi, igra pa na gosli in trobento in klarinet, če treba« (n. d.: 487), »Pridejo godci, 'Pickova banda', kot rekamo takim godbam, kar ni žaljivo, ker smo izraz in pojem z njim prevzeli od Madžarov«⁸² (Kranjec 1968: 270), »'Banda' pomeni pri nas kakšno glasbeno skupino.« (Kranjec 1974b: 140.)

⁸² »V godbah v Prekmurju so gosli ohranile staro veljavo, sicer pa je vplivala na sestavo godčevskih skupin tudi sosednja Madžarska. Tako je *banda* po Goričkem npr. v Šalovcih sestavljena iz dveh gosli, *kontra* (= viola) in *cimbol*. Ciganska banda v Malih Šalovcih pa je imela *gosli-fude-žveglé*. Če ni bilo *fud*, so igrale *cingule*. V *bandi s fudami* je bilo lahko manj godcev, če so bile samo gosli, jih je moralo biti pet, šest. V Adrijancih so l. 1958 povedali, da je v *bandi prim* (= gosli), dva *kontra*,

V *Mladosti* in *Svetlikanju* se Pickova banda pojavi šele po prvi svetovni vojni, ko je obilo porok in pride Števanov sin brata Lojza nagovarjat, da bi si kupil bas in igral z njimi, oz. ko igrajo že na bratovi poroki. V *Stricih* so prikazani pred odhodom v vojno, ko se šaljivec stric Števan ponorčuje, da so zbrani cela Pickova banda, da bi lahko odigrali celo vojaško koračnico, Rakoczy marš; odlomek vsebuje opis strukture godčevske skupine (posameznik obvlada več instrumentov), njihovega socialnega izvora (nepoklicni glasbeniki: mizarja in prekupčevalec z živino), repertoarja (igranje koračnic, valčkov in polk) in poimenovalne pestrosti načinov igranja (žojdati, duvnjati, ružiti) (n. m.: 1974b: 141).

Podobno je z naborom, tem nekoč izredno pomembnim dogodkom v življenju mladega podeželskega moškega, ki je pomenil tudi sprejem v fantovsko skupnost (Ložar Podlogar 1987: 196). Kranjec v vseh šestih naštetih romanih opisuje naborniško petje in spremljanje z godbo na vozovih, tudi navaja besedila vojaških pesmi ali jih parafrazira.

K pustnim norčijam sodi tudi ples (Kuret 1989a: 23–73), ki ga je Kranjec opisal v *Pesmi ceste*, petje in vriskanje trgačev v trgatvi (Kuret 1989b: 48) pa je prikazal v novelah *Smehljaj* in *Mrtvo ognjišče* ter v romanu *Zemlja se z nami premika*. Da vloga godcev ni bila zanemarljiva na primiciji ali novi maši, katere največji obseg so dosegale ravno tiste na Štajerskem in na Murskem polju (Kuret 1989b: 173), je Kranjec pokazal v romanu *Zalesje se prebujata*.

Pojav koledniškega petja na barbarino, štefanovo, za novo leto in na svete tri kralje (Kuret 1989b: 214, 382, 429, 482), posebej otroško in posebej petje in igranje odraslih moških, vsebujejo avtobiografska dela in romana *Življenje* ter *Pod zvezdo*.

Poglobljeno branje in analiza sta pokazala več rezultatov razmerja ljudske pesmi in avtorske proze v Kranjčevem opusu, kot jih je bilo pričakovati po prvem, sondažnem branju in postavitvi izhodiščnih tez. Pregled celotnega Kranjčevega opusa je tudi spričo njegovega obsega pokazal na izredno visoko stopnjo prisotnosti ljudske pesmi tako na ravni medbesedilnih figur kot na ravni navajanja konteksta ljudske pesmi. Kranjec je ljudsko pesem medbesedilno na različne načine in na ravni konteksta v svoja besedila vnašal v svojem celotnem ustvarjalnem obdobju, od prvih, revialnih objav v prekmurskem knjižnem jeziku pred letom 1930, do prve knjižno objavljene novele *Smehljaj* (1930), predvojne novelistike in predvojnih romanov, avtobiografskega cikla in del z zgodovinsko-politično tematiko, vse do zadnjih, še za življenja objavljenih literarnih besedil, romana *Strici so mi povedali* (1974) in novele *Lepa Vida prekmurska* (1972).

cimbale in böga (=bas). V pihalni godbi pa igrajo tri trobente-bombardon-boben. V Bogojini je bil le trio gosli-čelo-bas.« (Kumer 1983: 150.)

3 Ljudska pesem v prozi in dramatiki Ivana Potrča⁸³

3.1 Proza

3.1.1 *Sin* (1937)

Potrč v povesti *Sin* prikazuje življenjsko pot revnega kmeta Karleka od težavnega, nasilja in vsakršnega pomanjkanja polnega otroštva, prek razočaranja v mladostniški ljubezni, dogovorjene in vsiljene poroke ter končno – alkoholizma.

Ljudsko pesem Potrč vključi v ustaljeni kontekst: **na paši** – malemu Karleku so vzor starejši pastirji, med katerimi eden igra na »ustne harmonike«, kar je dokaz zrelosti in boljšega gmotnega položaja. Občuduje ga, mu zavida petje in strica, ki mu je v mestu kupil že narejeno glasbilo (Potrč 1983a: 37–38). Ko Karlek nekoliko odraste, si že tudi sam upa zapeti na paši, doma pa ga je zaradi sestrine pohvale sram, zato pred domačimi ne poje. Med pašo zalezuje pastirico, v katero je zaljubljen in posluša njeno petje: »Povezala je živino, jo naravnala proti domu in tanko zapela: '*Na planincih luštno biti, / tam je dosti mlekca piti ...*'⁸⁴ Visok srebrni glasek se je zlival v jesensko somračje.« (N. d.: 92.) Dokaz iniciacije v družbo starejših, posledično torej priznanje njegovi zrelosti in odraslosti, je med drugim Karlekovo **pokanje z bičem**. Karlek naj bi pel **med varovanjem otroka** – mati mu naroči, naj mlajši sestrici, ki jo ziblje, ob tem še poje. Po otroško verjame grozljivim lažem in grožnjam starejših, da v **beračevi lajni** pojejo otroci: »Berač jo je zavrtel in lajna⁸⁵ je zapela žalostno pesem. V lajni so se jokali otroci, ki so bili nemarni kakor Karlek; tudi njega bodo dali beraču; stlačil ga bo v skrinjo in ga pikal z iglami, da bo kričal tisto žalostno pesem.« (N. d.: 45.) Slepega berača z lajno Karlek ponovno sreča, ko z materjo roma na Ptujsko Goro. »Pod klancem je za lajno pel berač –, 'VOJNI INVALID SLEP!' '*Le enkrat ko bi videl, kak sonce gor gre; / ko bi videl kak luna, kak zvezde blešče ...*'⁸⁶.../ Vsa ta vročina se je zlivala v dolgočasno slepčevo lajno: '*Le enkrat ko bi videl, kak sonce gor gre ...*'« (N. d.:

⁸³ Ivan Potrč (1. 1. 1913, Štuki pri Ptujju–12. 6. 1993, Ljubljana) je izšel iz kmečke družine, med obiskovanjem ptujске gimnazije je bil zaradi komunističnega delovanja zaprt, med drugo svetovno vojno v taborišču in od leta 1943 v partizanih; po vojni je bil vrsto let urednik pri Mladinski knjigi. Pisateljsko se je izoblikoval v 30. letih prejšnjega stoletja, v času nastopa in vrha slovenskega socialnega realizma (skupaj s Kranjcem, Ingoličem in Vorancem), čeprav je večino knjižnega opusa, v katerem obravnava razmere na štajerskem podeželju, napisal po vojni. Poleg krajše proze (*Sin*, 1937; *Kočarji in druge povesti*, 1946; *Svet na Kajžarju*, 1948) in romanov (*Sin*, 1937; *Na kmetih*, 1954; *Zločin*, 1955; *Srečanje*, 1962) je ob mladinski prozi (*Pravljica o Vanču*, 1973; *Zebe*, 1983) napisal še dramsko trilogijo o propadu gruntarske družine Krefl (*Kreflova kmetija*, 1947; *Lacko in Krefli*, 1949; *Krefli*, 1953), ki spada med najboljše slovenske kmečke drame. (*Slovenska književnost* 1996: 363.)

⁸⁴ Stanovska in pivska pesem »Pastirica krave pase« (Š 6084–6090).

⁸⁵ Današnji izraz za lajno, vrsto aerofona oz. zrakovnega glasbila, predstavlja t. i. mehansko glasbilo (zabojček z vrtljivim valjem in ročico), berači pa so igrali še na t. i. strunsko lajno (Kumer 1983: 126). Glede na to, da je Potrč zapisal, da je berač lajno zavrtel, gre v odlomku očitno za prvi tip lajne.

⁸⁶ Prvi verz ponarodele pesmi, bolj znane kot Slepce; avtor napeva je Karol Klinar (Hubad 1998: 29).

106.) Mati se na romarski Gori spominja **dekliškega petja v procesiji na romanju** v svoji mladosti, petje ji predstavlja prijeten spomin na preteklost.

Izvirna Potrčeva posebnost je ponazoritev **klopotčevega petja**.⁸⁷ »Klopotec na Klinarjevem bregu je zazorel grozdje in priklical jesen. 'Zdaj zi-dár vkup de-nár!' se zaganjajo macleki po češnjevi deski, skraja počasi, potem hitreje in hitreje, da Fanika ne razloči več njihove pesmi. /.../ Tudi klopotca ne sliši, kako priganja zidarje na jesen: 'Zdaj zi-dár vkup de-nár! Zdaj zi-dár ...', da bo pozimi laže živel, da se bo Fanika lahko poročila, da se bo lahko smejala otroku.« (N. d.: 135–136.)

Fantovsko petje, vriskanje in plesanje je povezano z delom, zabavo po opravljenem delu in na svatbi ter med vasovanjem. Postati kosec in vriskati ob tem, je pravica in čast starejših, zato si Karlek še posebej prizadeva, da bi lahko zavriskal med njimi, saj predstavljata košnja in vriskanje med njo tudi način dvorjenja dekletom. Karlek se pri tem zgleduje po starejšem sosedovem fantu, ki je bil, v nasprotju z večino drugih ljudi, z njim prijazen in ga je Karlek imel za vzor, vendar je padel v prvi svetovni vojni. Pred odhodom v vojsko ga je označevalo prav prepevanje ene izmed ljudskih vojaških pesmi: »Nikdar več ne bo slišal Frančekovega zateglega prepevanja: '*Pa kdo bo listje grabil, / pa kdo bo praprot žel, / pa kdo bo dekle ljubil, / ko bom jaz na vojsko šel?*'⁸⁸ Nikdar več ga ne bo videl pred kosci, kako vriska, ko da bi se z mladostjo ženil« (n. d.: 83). Prepevanje in žvižganje starejših fantov Karlek občuti kot posmehovanje njegovi nedoraslosti: »'Zvečer pa k deklinam. Ha, Karlek?!' Pomežiknil mu je in odžvižgal pesem o ljubicah treh.'⁸⁹ (N. d.: 108.) Ko že misli, da je dovolj zrel, si upa piti in – peti, tako da je kot ostali fantje »malce vinjen brundal o 'treh ljubicah'«⁹⁰ (n. d.: 145). Zakaj Potrč tu ni uporabil dobesednega citata ljudske pesmi kot v večini drugih primerov, temveč parafrazo ljudske pesmi, ni jasno; parafrazi se razlikujeta v zamenjavi besednega reda.

Ljubosumen in razočaran zvečer doma sam prisluškuje petju drugih: »Za meniškimi njivami je nekdo zaukal in zapel. '*Deklé zakaj tajiš, / da sama ti ležiš? / Na slamci se pozna, / da sta ležala dva.*'«⁹¹ (N. d.: 150.) Želi si peti v fantovski družbi, vendar vanjo ni sprejet: »Spodaj po veliki cesti so fantje vodili dekleta, jih opijanjali po krčmah ter vriskali in peli po nočeh. V taki letni noči se je splazil za hišo. Čez hribe je lila fantovska pesem, kakor bi noč

⁸⁷ Klopotec je vrsta lesenega idiofona (samozvočila), ki ga poganja veter, služi za odganjanje ptic iz vinogradov, zato stoji le, ko zori grozdje (od 15. oz. 24. avgusta do trgatve). Štrekelj (Š 8116–8117) v razdelku Oponašanje raznega orodja in raznih del navaja besedilo klopotčevega petja s Kozjaka, Zmaga Kumer pa še iz Haloz in Slovenskih goric (Kumer 1983: 17–21).

⁸⁸ Vojaška ljudska pesem *Kdo bo listje grabil, ko bom vojak* (Š 7027, Kumer 1992: 121, Dravec 1981: 356).

⁸⁹ Verjetno gre za tri ljubice v znani lirski ljubezenski pesmi »Pojdem na Štajersko« (Š 1721–1734).

⁹⁰ Prim. predhodno opombo.

⁹¹ Varianta splošno razširjene ljubezenske poskočnice *Očitno mu je nezvesta* (Š 4384–4389, Dravec 1981: 403, Terseglav 1981: 111).

molila k življenju. /.../ Pod Jurševo hišo so fantje obstali in zapeli. Karlek se je dvignil za vrbačo, nepotešen in žalosten, in se vračal kakor stepen pes. '... *Oh mladost ti moja, / kam odšla si, kje si?'*«⁹² (N. d.: 152.) Fantovski vrisk je lahko tudi bojni klic – Karlek jezen zvečer v sadovnjaku »zakrika«, in s polenom v roki ob poti pričakuje materinega snubca, da bi ga pretepel.

Na sestrični svatbi si ne upa plesati, saj še nikoli prej ni plesal, prvič zapleše po ličkanju koruze, pri čemer se njegova plesalka, mlado dekle, ponorčuje iz njega, on pa v svojem naivnem navdušenju ne zazna njenega posmeha: »Rekla mu je, da mora jesti kislo zelje, dosti kislega zelja mora pojesti, če hoče, da bo lahek pri plesu.« (N. d.: 112.) Karlekova sestra bo imela nezakonskega otroka, zato noseča nima pravice do plesanja **na likofu po trgatvi**: »V grabi nateguje Erjavce harmoniko, pri Ploju je veselica s trgatvijo. Plešejo. Tudi Fanika je včasih plesala, zdaj pa ni za med ljudi.« (N. d.: 136.)

Godec, ki igra na zabavi in na svatbi, je star harmonikar: »Glasovi Erjavčeve harmonike so bili razvlečeni in žalostni, kakor je bil muzikant sam star in nadložen. /.../ Erjavce se je napenjal s harmoniko, da so mu polzele srage po obličju. 'O, koliko trpim!' je vzdihoval in zalival žejno grlo.«⁹³ (N. d.: 136, 147.) Na svatbi se mu pridruži še eden: »Godca sta sedla za peč – Vrečar se je sklonil k Erjavcu: 'Ce!' – in že sta vrezala. Muzika je razgibala mizo – Vrečar je bil dober muzikant! – in razvezala jezike.« (N. d.: 146.)

3.1.2 *Kočarji in druge povesti (1946)*

Takoj po vojni je Potrč izdal zbirko 15 novel, ki se tematsko navezujejo na njegovo predvojno prozo – prikazujejo socialno bedo slovenjegoriških malih kmetov in bajtarjev, haloških viničarjev in pohorskih sezonskih delavcev in drvarjev.

V noveli *Pastir* je nebogljeni Tinek, ki ga gospodar ustrahuje in pretepa, sproščen le med petjem **na paši**, kjer je sam. Otroci, še sami potrebni varstva, v noveli *Kočarji* pojejo **med varovanjem otroka**, mlajše sestrice, in si sproti izmišljajo besedilo in pojejo, da bi potolažili lačno jokajočo dojenčico: »*Aja lala, Mila mala, / aja lala, Mila mala. / Mama ji bo mleka dala, / mala Mila bo zaspala. / Aja lala, Mila mala, / aja lala, Mila mala ...'*«⁹⁴ (N. d.: 171.) Mame z mlekom namreč ni, dela pri bogatem kmetu, da bi prehranila svoje otroke, ker jih mož, zidar na sezonskem delu, ne more, saj je brez dela. Včasih je bilo drugače, o čemer priča **klopotčeva pesem**, katere onomatopoejsko besedilo Potrč ponovi iz povesti *Sin*

⁹² Verza češke oz. moravske ljudske pesmi, ki je pod naslovom *Moravska narodna* v prevodu Otona Župančiča bila objavljena v njegovi pesniški zbirki *Čez plan* (1903) in je ponarodela (Župančič 1956: 443).

⁹³ Čeprav Potrč godčevo »naprezanje« ironizira, drži, da godčevstvo ni bilo lahek posel, denar pa s fizičnim naporom pošteno in težko prislužen, kar je mogoče izvedeti iz pričevanj posameznih godceev (Kumer 1983: 174).

⁹⁴ Očitno improvizirana pesem zazibalka, v katero je vstavljeno ime otroka, ki se mu poje.

(n. d.: 135–136): »'Bili so časi, ko je zidarjem cvetelo. Po jesenih so jim peli klopotci: Zdaj zi-dar, vkup de-nar, zdaj zi-dar, vkup de-nar, zdaj zi-dar ...' Anza je izgovarjal hitreje in hitreje, kakor da bi hotel oponašati klopotec.« (N. d.: 187.) Dvoje pojavitev klopotčeve pesmi v Potrčevi prozi je obakrat v povezavi z žensko, slišita ga noseča Fanika v *Sinu* in Treza z več otroki v Težakih, ki morata poskrbeti za preživetje družine ob brezposelnem partnerju zidarju. Zapisa onomatopoetskega posnemanja klopotca se razlikujeta v označbi naglasa, ki je v drugem primeru ni.

Ob delu pojejo fantje in dekleta ob košnji, v tistem času ob jutrih fantje vriskajo, poje dekla med pomivanjem posode in opravljanjem živine, med raznašanjem pošte poje pismonoša.

Petje kot sestavni del **šeg in navad** je predstavljeno z večerno zabavo po kolinah, npr. v noveli Oče: »Priigral si je celó Ančkin fant s harmoniko. /.../ Marička je objela mladega moža in zapela z visokim korskim glasom: '*Trije furmani mi peljejo / en glažek sladkega vinca, / do Malike pripeljejo / in vpeša jim živinca.*' Vsi, razen Malike, so zapeli z Maričko: '*Pij, pij, Malika, pij!*' Malika je pogledala Rudla, ki je hotel vse preglasiti, se mu nasmehnila, nagnila kozarec in izpila. '*Pij, pij, Rudl, pij!*'«⁹⁵ (n. d.: 254), in za god, ko se je domov naročilo violinista in harmonikarja.

Fantovsko petje in vriskanje je v zvezi s snubljenjem, besedilo pesmi v noveli Kočarji zamenjuje monolog literarne osebe: »Nekje zgoraj po klancu je slišala Drašev glas. Pel je: '*Moje dekle je še mlado, naj bo, / moje dekle je še mlado, naj bo, / staro komaj šestnajst let. / Še štir leta jo bom čakal, naj bo, / še štir leta jo bom čakal, naj bo, / da bo stara dvajset let, dvajset leet.*'⁹⁶ Pel je debelo in skozi nos. Zadnje besede je zategoval, na koncu je zavriskal.« (N. d.: 187.) V podkrepitev odgovora zavriska celo dekle: »'Draša, tisti, ki čaka, ostari!' To je zaklicala Tilika. Dekleta so se zasmejala, Irglova je zavriskala.« (N. d.: 187.) Fantovsko petje označuje fantovsko zrelost za partnerstvo – ko fant zapoje na vasi, ima tudi pravico, da si izbere dekle. Petje fantov na vasi Potrč na dveh mestih uporabi za prikazovanje vzdušja. V noveli Oče prislušujeta večernemu fantovskemu petju sestri različne volje in z različnima usodama – Malika, odvisna od očeta in zavezana delu na domači kmetiji, bo imela nezakonskega otroka, Ančka, zaposlena v tovarni, vztraja pri svoji lastni izbiri bodočega moža in se staršem upira. Ko se Malika spominja pomladi, ko je s fantom še govorila o poroki, ji spomin na lepe trenutke predstavlja tudi fantovsko petje. Dekla Hana v istoimenski noveli se zaveda, da zaradi svoje revščine ne more pričakovati snubcev, hkrati ob večerih sanjari o ljubezni: »Tam od hiš se je oglasila pesem: '*Spim, spim,*

⁹⁵ Pivska pesem »Pripeljali so furmani« (Š 5722–5738, Dravec 1981: 250). Iz navedka je mogoče razbrati, da je bilo napivanje verižno (Marička Miliki, Milika Rudlu).

⁹⁶ Splošno znana ljubezenska pesem *Moje dekle je še mlado* (GNI O 2228, Dravec 1981: 392). V navedku iz Potrčeve novele je manj znani del refrena »naj bo« od sicer pogostejšega »ja, ja«.

spala bom, / bo fantič prišel, dala bom, / bo fantič prišel, dala bom – / nageljček rdeč.»⁹⁷ (N. d.: 245.) S pesmijo fantje izzivajo eden drugega, npr. v noveli *Imel sem ljubi dve*, kjer na plesu in s pesmijo poskuša eden prevzeti dekle drugemu oz. ga izzvati, da bi se stepel: »Neki Destelan jo je pograbil, zaplesal z njo in zapel: *Pika poka pod goro, / še tole dekle moje bo, / črno gleda, drobno gre, / še tole bo za me.*»⁹⁸ Ko sta plesala mimo Tjoša, jo je dvignil in še enkrat zaklical: *Še tole bo za me!* Vse bi mirno prešlo, če se ne bi Destelan tako režal, da je zadnja živa duša v izbi vedela, da poje to pesem Tjošu. In še – po navadi se poje: ... še tisto dekle moje bo ... še tisto bo zame. Malčka je zardela in se hotela iztrgati Destelanu, a ta jo je prižel nase in zavriskal.« (N. d.: 289.)

3.1.2.1 Imel sem ljubi dve (1946)

Glavni lik novele *Imel sem ljubi dve* je ljudski godec Gočlov Tjoš, violinist, na katerega se v uvodu v novelo spomni prijatelj prvoosebnega pripovedovalca, ko sliši pripovedovalčevo ženo na klavir igrati pesem *Imel sem ljubi dve*:⁹⁹ »Ta pesem je bila poslednja, ki jo je pel in igral na gosli.« (N. d.: 278.) V vlogi medbesedilnega sklica v naslovju nastopa empirični citat iz sicer umetne pesmi, ki jo na klavir, ki ni ljudsko glasbilo, zaigra meščanka oz. izobraženka, zna jo igrati in na violino jo igra rad in pogosto – ljudski godec, Gočlov Tjoš. Tjoš nima sreče v življenju, najprej v pretepu nekoga po pomoti zabode do smrti, v zaporu zbolí za jetiko, vendar po prihodu domov ozdravi, nakar ga v drugem pretepu nasprotnik s sekíro pohabi. Ker kot zidar ni več zmožen delati, z igranjem pa ne bi mogel dovolj zaslužiti,¹⁰⁰ se mu tudi poroka z izvoljenko Malčko odmika, zato nazadnje napravi samomor.

Iz Potrčevega opisa Tjoša izvemo, kakšne naj bi bile lastnosti dobrega godca, ne le, da dobro igra, biti mora tudi gostobeseden in se šaliti, česar rahločutni Tjoš, ki se je le opajal nad glasbo, ni znal: »Živo vidim Tjoša, kako sloni na goslih z napol priprtimi očmi, kakor da bi bil zamaknjen v glasove, ki so prihajali iz njih. Tako lepo je igral pri nas samo še Vrečar.

⁹⁷ S tem verzom se ujema prvi verz ljudske lirске ljubezenske pesmi, objavljene v porabski pesmarici pod številko 173: »Spim, spim, spim, spala bom, / pri tebi ležala bom, / če bo kaj nauvoga, / zibala bom.« (Mukič 2003: neoštevilčene strani.)

⁹⁸ Varianto te poskočnice je Štrekelj uvrstil med otroške pesmi, in sicer v razdelek »Posmehulje osebam po imenih« (Š 7666).

⁹⁹ Čeprav bi lahko domnevali, da gre za varianto enega od pesemskih tipov lirске ljubezenske pesmi *Fantje se zbirajo s kranjske dežele* (Š 1691–1693) in »*Imel sem ptičico*« (1694–1695), to najverjetneje ne bo držalo, saj v nobeni od variant nista omenjeni dve, temveč le ena ljubica. Pač pa ima naslov *Imel sem ljubi dve* in Potrčevemu navedku enako besedilo umetna, zborovska narodnobuditvena pesem (Luka Habetov, Josip Ipavec): »*Imel sem ljubi dve, a eno sem izgubil, naj bo, naj bo, naj bo, pa bom odslej srčneje drugo ljubil. Pozabil bom, pozabil bom, oj te, dekcle, oj te, dekcle, a tebi, tebi, oj domovina, srce poklanjam vse, ti ljuba, ti ljuba zdaj edina!*« (*Zborovska pesmarica za Slovence po svetu*, 1995: 85.)

¹⁰⁰ Godčevstvo ni bil poklic, temveč zgolj vir dodatnega zaslužka, zato so godci bili najpogosteje bajtarji, rokodelci, krojači, čevljarji in tudi zidarji (Kumer 1983: 172).

Toda Vrečar je imel jezik, ki ga Tjoš ni imel; jezika Tjoš ni imel. Ta je bil tih in zardeval je ko dekle. Premlad je za muzikanta, so pravili, premalo je živel.«¹⁰¹ (N. d.: 278.) Ko se odloči, da se bo poslovil od življenja, obišče prijatelja in mu ponuja gosli, pri tem potegne z lokom po strunah in zapoje. Ko so se na sestriini poroki svatje razšli, je Tjoš še zmeraj godel in momljal svojo pesem. Ko pri svojem dekletu dobi lizol (razkužilo), s čimer namerava storiti samomor, se odpravi, da ga bo popil: »Napotil se je po pešpoti in potihlo zapel: *Imel sem ljubi dve, / sem eno zgubil.*« (N. d.: 302.) Drugi godec Tjošu namreč pravi, da imajo muzikanti »dve nevesti. Ene, to so gosli, teh ne boš nikoli zgubil!« (N. d.: 292).

Empirični citat prvega verza se v noveli pojavi najprej na dveh ključnih mestih: ko se Tjoš poslavlja od prijatelja in nakazuje, da namerava storiti samomor, in v slovo potihlo zapoje, in ko je razočaran, da se njegovo dekle ni udeležilo poroke njegove sestre. Nazadnje se verz z dodanim drugim in tretjim verzom, ki pravzaprav razodeneta bistvo pesmi in Tjoševe zgodbe, da je namreč izgubil svoje dekle, pojavita, ko se Tjoš odpravlja storit samomor. S ponavljanjem fragmenta in zapisom celotnega citata šele proti koncu besedila doseže Potrč kompozicijski učinek stopnjevanja in vrhunca v koncu Tjoševega življenja, ki se izteka v nedokončani, prekinjeni ponovitvi refrena in v tropičju: »*Srečen bo tisti fant, / ki jo bo ljubil ... / Srečen ...*« (N. d.: 302).

Naslov *Imel sem ljubi dve* implicira ljubezensko temo. To, da je Tjoš izgubil svoje dekle, enako kot lirski subjekt v avtorski pesmi, izvemo iz branja Potrčevega besedila, pri čemer poznavanje celotnega besedila pesmi oz. njene vsebine ni nujno potrebno za razumevanje novele.

3.1.3 *Svet na Kajžarju (1948) in Gorice (1951)*

Gorice, podlaga za scenarij, napisane kot srednje dolga pripovedna proza (ne kot dramsko besedilo ali snemalna knjiga), so nastale na osnovi Potrčeve povesti *Svet na Kajžarju* (1948), po kateri je bil leta 1952 posnet istoimenski celovečerni film. Dejansko so z osebami, dogodki in posledično z obsegom razširjena in dodelana povest *Svet na Kajžarju*. Tematizirajo nemirni povojni čas agrarne reforme, odseljivanje nemškega prebivalstva, ki je imelo v lasti haloške vinograde, in formiranje zadrug. Ljudske pesmi v prvotni povesti je zanemarljivo malo, samo na enem mestu se pojavi citat iz besedila ljudske pesmi, in sicer drugi verz iz ljubezenske pesmi »Dekle, odpri kamrico« (Š 1778–1779), ki se v enakem prizoru ponovi v *Goricah*.

¹⁰¹ »Godci, ki so hodili po svatbah, so morali biti ne samo dobri muziki, ampak tudi iznajdljivi in šaljivi. Pogosto so vodili (ali vsaj pomagali voditi) dogajanje na svatbah.« (Tomažič 1991: 29.) »Godec mora, kot smo že rekli, uganjati razne burke, pripovedovati smešnice in sodelovati pri šaljivih prizorih. /.../ Čim bolj domiseln je godec, tem bolj je ljudem všeč, tem raje ga vabijo na svatbe.« (Kumer 1983: 170.) Godec se mora delati šaljivca, čeprav to v resnici ni (n. d.: 172).

Na začetku *Goric* spoznamo viničarja Vrečka in njegova otroka, Štefeka in Lujziko, ki se vračajo iz mesta, odkoder sta otroka prinesla novo pesem: »Pesem so skoraj gotovo peli v mestu, na mitingu. Štefek si je zapomnil nekaj besed in jih zdaj venomer ponavljal: 'Čez gore, polja ...' in znova 'čez gore, polja ...' Znenada pa se je deklica ustavila; obrnila se je in počakala, da jo je Štefek dohitel. Strogo in domala jezno je rekla: 'Ni tak! Ti si pač nič ne zapomniš!' Deček je obstal, vtaknil dva prsta v usta, zažvižgal in jo vprašujoče in prezirljivo pogledal, medtem ko mu je ona po šolsko zadeklamirala: '*Čez gore, polja, vsepovsod doni: / Slovenija svobodna* –'«¹⁰² (Potrč 1983b: 371). Iz Potrčevega opisa razberemo način razširjanja pesmi: iz mesta na vas, in prizorišče izvajanja: ljudsko zborovanje, miting. Potrč posebej poudari, da je deček pesem pel, deklica pa ga je popravila brez melodije, **zrecitirala** je samo besedilo, in še to »po šolsko«.

Pod vplivom ideoloških nasprotij starejših so tudi otroci: pastir bogatega kmeta Sinka zmerja Štefeka s »kradljivcem viničarskim«, viničarjev sin mu vrača z otroško naraščajočo pesmijo, ki v danem primeru zmanjšuje vrednost pastirjevega gospodarja: »*Pri Sinku sem služil, / sem kokljo prislužil! / Moja koklja, špikla-špokla, / piščeta vali ...*¹⁰³ /.../ Brundal je na pol na glas pesem in se tako še vnaprej ves srečen in zadovoljen norčeval iz pastirjev. '*Pri Sinku sem služil, / sem raco prislužil ...*'« (N. d.: 278.)

Ko viničarji spoznajo, da so Nemci odšli in da nepravičnih gospodarjev ne bo več nazaj, zakoljejo prašiča in v eni od kleti začnejo praznovati s pitjem in petjem; Potrč njihovo petje označi s pokrajinsko (štajersko) pripadnostjo: »Na verandi, zadaj za muzikantom, tam kjer so imeli obešeno svinjo in so jo razrezovali, sta si napivala viničarja in poskušala zapeti. Pela sta venomer isto pesem: '*Mi pa smo s Kajžarja, s Kajžarja – / pijemo iz žehtarja, iz žehtarja, iz žehtarja ...*¹⁰⁴ /.../ Na sodih, v bližini vrat, vsak na svojem, sta sedela viničarja. Napivala sta si z ročkami in pela z zahripanimi in z zatezujočimi štajerskimi glasovi: '*Jaz in moji bratje žlahtne smo krvi, / delo imamo dobro – treba delat ni. / Štirje bratje, vsi smo tatje, / vsa družina je tatvina ...*¹⁰⁵ Končala sta in začenjala pesem znova in znova, kakor da bi se njuna pamet vselej, ko bi prišla do tega konca, ustavila.« (N. d.: 403.) Dotedanja gospodarjeva oskrbnika, od katerih je eden Nemeč, odgovarjata z nemško pesmijo: »V kleti

¹⁰² Deček in deklica pojeta refren partizanske pesmi *Svobodna Slovenija*, bolj znane po prvem verzu »Slovenci kremeniti, le stopimo v korak«, nastala naj bi po makedonski ljudski pesmi (*Pesmarica naših pesmi* 1980: 71).

¹⁰³ Splošno razširjen tip otroške pesmi »Kaj sem prislužil« (Š 7518–7532, Dravec 1981: 331), t. i. naraščajoče pesmi, v kateri besedilo narašča od kitice do kitice, ker se pri vsaki kitici ponovi besedilo nazaj (Kumer 1996: 86). Potrč je začetek pesmi »Prvo leto, ko sem služil« aktualiziral z imenom gospodarja, kjer pastir resnično služi.

¹⁰⁴ To pivsko pesem je Štrekelj uvrstil v pesemski tip Pivci – bahači. B (Š 5972), ime kraja se med ponavljanjem in od variante do variante različno izmenjuje.

¹⁰⁵ Tri variante (dve s Štajerskega, ena s Primorskega) pesmi »Jaz in moji bratje žlahtne smo krvi« je Štrekelj uvrstil med napitnice in zdravice posvetne vsebine (Š 5637–5639).

sta se bratila Trinkaus in Ritonja ter pela: *'Trink, briderlajn, trink ...!'*¹⁰⁶ Viničarjem na harmoniko igra godec Ozmečev Tjoš, ženske plešejo kar same, ker je plesalcev premalo, večina moških se namreč še ni vrnila iz vojne oz. taborišč ali s sezonskega dela, od godca zahtevajo polko, sami odrejajo, kdaj volijo dame ipd.

Ko se razidejo, jih na poti domov še vedno spremlja pesem, le da nova, partizanska: »Moški so začeli lesti iz kleti, za vsemi pa je šel muzikant. Spotoma je snel mehe¹⁰⁷ z ramen in zagodel. *'Čez gore, polja ...' /.../* Po sepu, vsak na svoj dom, so odhajali viničarji. Ozmečev je godel. Igral je na vse mehe in pel iz dna duše, kričavo: *'Čez gore, polja, po svetu naj doni: / Slovenija svobodna srečna zdaj boš ti ...'* (N. d.: 416.) Pesem spremlja viničarje, ko se le-ti odpravljajo na delitev zemlje: »Poleg zastavonoše je korakal muzikant in na široko nategoval harmoniko. Enako na široko je za njim odpirala usta procesija. Dekleta, teh je bilo največ, so pela. /.../ Iz enega izmed oken je udarila pesem. Peli so šolarji, z zvenečimi in z zapotegnjenimi glasovi: *'Čez gore, polja ...'*« (N. d.: 469.) Pojavitev partizanske pesmi Svobodna Slovenija kot leitmotiv na več mestih v *Goricah* označuje literarne osebe (nosilce ljudske pesmi), čas in prostor – viničarji po koncu revolucionarne narodnoosvobodilne vojne, ko so se znebili nemške nadoblasti, v Halozah ustanavljajo zadrugo. Citat prvega verza brez vsakršne posebne označitve se pojavi prvič, ko se iz mesta vrača viničar z otrokoma in sin poskuša ponavljati pesem, ki jo je slišal v mestu na mitingu, sestra ga dopolnjuje. Harmonikar Tjoš jo poje na glas tudi iz svojega osebnega veselja, saj kaže, da se bo lahko maščeval tistim, ki ne marajo njegovega dekleta. Zadnjič v besedilu se navedek pesmi pojavi, ko viničarji odhajajo na zborovanje in iz šole slišijo petje otrok. Iz prvega citata lahko razberemo način razširjanja ljudske pesmi (iz mesta na vas, pevci se jo naučijo, ko jo slišijo nekje stran od doma), v drugem besedilo izraža godčevo osebno srečo, v tretjem spoznamo navzočnost partizanske pesmi na ljudskem zborovanju.

Ko viničarji delajo že v svojem združnem vinogradu, **ob delu** pojejo: »Ornikovo dekle je pelo z visokim glasom pesem o gospodi, kopačice in kopači so odgovarjali. »*Oj, Fišarca ti, kaj tebe boli, / da si tak močno žalostna ti? / Ne jezi se ti, če gorce več ni, / zdaj vince je naše, ga pijemo mi ...'*«¹⁰⁸ (N. d.: 489.)

Poleg politične situacije je v besedilu izpostavljena še ljubezenska zgodba godca Tjoša, ki je zaljubljen v mlado viničarko Lajhovo Liziko. Le-ta je med vojno imela zvezo z nekim Nemcem, zaradi česar bi jo soseska najraje izobčila, nekdanji oskrbnik jo zalezuje:

¹⁰⁶ Očitno gre za nemško varianto kakšne med pivskimi pesmimi, besedilo se npr. ujema s slovensko napitnico »Pijmo, pijmo, bratci, vince« (Š 5659).

¹⁰⁷ »Meh« in »mehi« so štajersko poimenovanje za harmoniko (Kumer 1983: 90).

¹⁰⁸ Še ena od Potrčevih aktualizacij – novo, aktualno besedilo (najverjetneje) na melodijo kakšne druge ljudske pesmi.

»Zamahnil je in zapel: '*Saj veš mojo navadico ...*'¹⁰⁹ Pravega glasu pa ni ujel.« (N. d.: 486.) Tjoš je razdvojen, kar izraža tudi njegovo početje, sedi na plohih pred hišo in igra ljubezensko pesem o koncu ljubezenske zveze: »Muzikant je zrl v tla, ko da ga nič na svetu ne briga; glasovi, ki so prihajali iz harmonike, so bili na moč žalostni in še najbolj podobni melodiji one pesmi: 'Rožice cveto, ptičice pojo, najine ljubezni pa nikdar več ne bo ...',¹¹⁰ le da se je ta žalostna melodija venomer in do obupa ponavljala.« (N. d.: 371.) Ko so viničarji veseli dodelitve vinogradov, se Tjoš z njimi ne more veseliti: »Godel je Ozmečkin muzikant, a godel je samemu sebi in svoji bolečini. Glasovi iz harmonike so bili pretrgani in vriskajoči, ko da bi se nekdo na mrtve viže napil in bi zdaj kričal. Svet je vriskal, z muzikantom in njegovo ljubeznijo pa je bilo vedno bolj narobe.« (N. d.: 485.)

Nazadnje mu križarji v spopadu, v katerem še poslednjič poskušajo prevzeti oblast, dekle obstrelijo, da mu na rokah izkrvavi. Da bo prišlo do soočenja med viničarji in skrivači, t. i. Matjaževo vojsko, zasluti Sinkova dekla, ki z obvestilom o tem pošlje k viničarjem pastirja. Le-temu za plačilo obljubi svojo rokopisno pesmarico, ki je obema očitno predstavljala veliko vrednost: »Predjala je nekaj perila, potegnila izpod njega škatlo, iz škatle pa vzela debel zvezek – svojo z roko napisano pesmarico – in tintni svinčnik. Za trenutek so njene oči ko zasanjane obstale na napisanih vrsticah in mimogrede je prebrala: '*Sonce zvečer tak rdeče zahaja, / oj kot bi znalo, kaj zgodlo se bo ...*'¹¹¹ ali že je dekla obrnila list in poiskala v zvezku prazen list.« (N. d.: 494.)

3.1.4 Na kmetih (1954)

Glavna oseba romana *Na kmetih* je kmečki sin Hedlov Južek, ki se zaljubi v sosedovo Toplekovo Tuniko, kljub temu se zaplete z njeno materjo, s katero dobi hčerko, in še s Tunikino starejšo sestro Hano, ki tudi zanosi z njim. Južek na koncu Tunikino in Hanino mater zadavi, zaradi česar je zaprt, Tunika se poroči z drugim, on v zaporu svojo tragično življenjsko zgodbo pripoveduje sojetniku, prvoosebemu pripovedovalcu.

Za **moto** romana je Potrč vzel verza ljudske vojaške pesmi: »Težave grejo čez moje srcé ... / tak' kak' čez sonce temne meglé ... (Po stari arestantski pesmi)«¹¹² (Potrč 1983c: 247.) Navedena verza aludirata na težaven položaj glavne moške osebe: Južek je zaprt zaradi

¹⁰⁹ Ljubezenska lirski pesem »Ljubica, odpri kamrico!« (Š 1778–1779).

¹¹⁰ Ljubezenska lirski pesem *Moje veselje je šlo za goro* (Š 1649–1654).

¹¹¹ Domnevam, da sta verza, ki ju navaja Potrč, z začetka ene od pesmi obsmrtnic oz. t. i. slovés (in sicer tipa, ki je po današnji klasifikaciji družinska balada *Oče umori sinova* oz. Dolinšek ustrelil sinova, SLP V 277), za Štajersko značilnih ljudskih pesmi, ki so nastajale ob nesrečnih ali nenadnih smrtih še zlasti mladih ljudi. Pozneje so se prevrstile v pripovedne pesmi, nastale so variante in se iz Slovenskih goric razširile na širše slovensko etnično ozemlje (Kumer 1996: 138–146, Klobčar 2002: 7–22, Klobčar 2007b: 507).

¹¹² Gre za drugo kitico tipa vojaške (in ne zaporniške) ljudske pesmi »Težave grede čez moje srce ko megle čez solnce« (Š 6896–6900, Kumer 1992: 88).

umora svoje partnerke, zato je njegova hči ostala brez matere in posledično brez očeta, hči njegove partnerke je prav tako noseča z njim, njena sestra, dekle, v katero se je najprej zaljubil, pa se je poročila z drugim. Ljudska pesem, ki je predloga za dobesedni citat, je vojaška in tematizira nabornikovo, ne zapornikovo žalost ob odhodu v vojsko. Potrčev pripis, da gre za zaporniško pesem, lahko folkloristično razumemo kot podatek o prisotnosti ljudske pesmi v zaporih, lahko pa je preprosto Potrčev falsifikat konteksta ljudske pesmi, njegov popolnoma avtorski literarni dodatek. Verza v motu nista v poševnem tisku in ne v navednicah, obema verzoma je pisatelj dodal tropičje. Navedka na začetku tega romana in v noveli Imel sem ljubi dve (v naslovu in motu) napovedujeta njuno temo tako, da bralcu za prepoznavanje namena medbesedilnega navezovanja ni potrebno poznati celotnega besedila pesmi.

Južek preko potoka opazuje Tuniko **na paši** in jo posluša kot Karlek pastirico v *Sinu*: »Gledal sem jo, kako je zanesla na paši roke na obraz, ko da bi ga hotela zakriti, kako je potegnila po njem in potem zapela. Pela je o fantiču, o vodi Savici in o nesrečnem dekletu, ki ji bo počilo srce,¹¹³ jaz pa sem si namišljal, kako poje pri nas doma po kuhinji – in hotel zvedeti od matere, kako mislijo z gruntom.« (N. d.: 269.) Pisatelj se je za parafrazo in ne dobesedni navedek celotne pesmi odločil najverjetneje, ker je celotna pesem predolga, saj štejeta varianti (Š 1744 in 1745) po štiri in tri kitice, vsi Potrčevi citati predlog iz ljudske pesmi pa obsegajo največ eno kitico oz. najpogosteje le verz ali dva. Potrčev izbor te ljubezenske pesmi, ki vsebuje svarilo pred nevarnim vasovanjem, je seveda aluzija na Južekove nesrečne prihodnje odločitve, ki ne bodo prinesle uspešne zveze s Tuniko.

Ob delu poje in sanjari, da bo doma podedoval domačijo, čeprav se za to trudi tudi njegova sestra z možem Štrafelo, in da se bo poročil s Tuniko: »Znova sem mislil na grunt, kot da bi ne bilo Štrafele, si pel ob košnji 'Še štiri leta jo bom čakal, naj bo!'«¹¹⁴ (N. d.: 267.) Obsežnejši navedek te pesmi z motivom čakanja na nevesto je Potrč uporabil že v noveli Kočarji (dve kitici, ločeni od besedila, v navednicah in poševnem tisku, združeni v eno kitico). Zapis brez reduciranega i v prvem primeru (štir) je v drugem zamenjala bolj poknjžena oblika (štiri), obakrat pesem pojeta fanta, ki se želita poročiti.

Pozneje bo poslušal, kako ob delu v kuhinji poje Tunikina sestra Hana. Potem ko stara Toplečka rodi njegovega otroka, on pa se še istega dne zaplete z njeno hčerjo Hano, se nekega dne pozneje nehote zavé sreče, da ima otroka; preplavi ga neizmerno čustvo blaženosti in med košnjo večkrat zavriska. Hana ga zato zbode s pesmijo: »Pripravljaj sem

¹¹³ Parafrazirana je vsebina pesemskega tipa lirske ljubezenske pesmi Nevarno je čez Savo v vas hoditi (Š 1744–1745), ki vsebuje svarilo, naj fant, ki ne zna plavati, ne hodi vasovat čez Savo, saj bo njegovemu dekletu, če se on utopi, od žalosti počilo srce.

¹¹⁴ Splošno znana lirska ljubezenska pesem Moje dekle je še mlado (GNI O 2228, Dravec 1981: 392). V obeh Potrčevih navedkih je manj znani del refrena »naj bo« od sicer pogostejšega »ja, ja«.

se, da bi potegnil po kosi, kar sem zaslišal sem od ókola na glas in ko da bi me ženska – bila je Hanika – odgovarjala: '*Le vriskaj, le si poj, / saj boš priša k men' nocoj!*'¹¹⁵ (N. d.: 427.) V funkciji posmehovanja je pesem tudi v gostilni, kjer politično ambicioznemu Južekovemu svaku Štrafeli oponesejo, da je slab politik in ženskar: »Ob vratih v kotu pri peči pa si je Murkec na vsem lepem zapel: '*Jo primem za popek, / položim jo na snopek, / pa rečem: dobro jutro bog daj!*'¹¹⁶ V krčmi je nastala za trenutek tihoča, Murkec je maličko počakal in zatem znova, a z višjim glasom zategnil: '*Jo primem za popek, / položim jo na snopek –*'« (N. d.: 366.) S pesmijo, spremenjenim besedilom in napevom neke druge pesmi se spričo Južekove zveze s Toplečkami posmehujejo tudi drugi fantje, ko jih nekega večera zasliši peti: »Skraja ni bilo nič pravega slišati; viža, povedal sem že, je bila stara, vlekla se je celo večnost, in potem so utihnili. Nato so znova zapeli – in zdaj, ne vem, je potegnil spodnjak ali kaj, sem zaslišal vsak posamezen glas. Fantje, dva ali trije, med njimi sem dobro poznal Paleka, so peli, glasno in zatezujoče. *Oj, Hedl ti, / 'maš hujde skrbi, / so Toplečke tri – / nesrečen si ti ...!*'¹¹⁷ In še enkrat – slišal sem vsako besedo, kakor da bi bila pri fari in s kora zapeta! '*So Toplečke tri – / nesrečen si ti ...!*'« (N. d.: 436.) Posebne vrste posmehovanje sta tudi igranje in vriskanje na sestrični svatbi, ki ju Južek iz domače hiše sliši v Toplekovo. Potem ko se Južek vendarle odpravi na svatbo, ga tam s posmehljivim petjem razkači pijani svak Štrafela: »Ko sva s Tilčko potem vdrugo ali vtretje zaplesala, se je prikazal, zagledal sem ga med vrati, odprtimi na stežaj, kako se je majal in se prestopal, ko da bi se ne vem na kaj pripravljaj, znenada pa je zazijal, na široko se mu je zazdehalo, in zapel: '*Oja! Vse je veselo, / vse živi, vse živi – oja – samo moje srce ni ...!*'¹¹⁸ Pel je, kakor da bi se zaganjal, ne da bi se menil za muzikanta, ter se razgledoval po izbi in po parih, ki so se na tesnem sukali.« (N. d.: 470.)

3.2 Dramatika

3.2.1 Dramska trilogija o Kreflih

3.2.1.1 Kreflova kmetija (1947)

Prolog kreflovske dramske trilogije predstavljata noveli Prekleta zemlja in Sveti zakon, v slednji je opisan prizor, ko kmet Lenart in njegov sin, ki se z vozom in kobiljo peljeta v mesto, srečata skupino tovarniških delavk; situacija je folkloristično informativna

¹¹⁵ Ljubezenska lirski pesem »Kod si hodil, kje si bil, da si čreveljce zrosil? A« (Š 1822–1832).

¹¹⁶ Pesem brez naslova, za katero domnevam, da je varianta te ljudske erotične pesmi, je objavljena v knjigi *Stric so strino* (Terseglav 1990: 75).

¹¹⁷ Pripovedovalec sam pravi, da so fantje zapeli novo, aktualizirano besedilo, na melodijo neke druge pesmi..

¹¹⁸ Navedek brez vmesnih vzklikov Oja! predstavlja začetni verz (ne v vseh variantah) lirskega ljubezenskega pesemskega tipa »Vse bom pobrala, kar imam« (Š 2361–2364, Dravec 1981: 413), tj. tožbe zavrnjenega dekleta, ki mu je bil obljubljen zakon.

zaradi opisa konteksta (podeželska dekleta na poti iz tovarne v mestu med hojo prepevajo) in drže pevk med petjem (držijo se pod rokami): »Dekleta so se v parih peljala pod rokami in pela. Ognila so se vozu, prenehala s petjem in ena – bila je Tila, Lojzina sestra – je pozdravila. Potegnil si je klobuk na oči in zamrmral nekaj za 'dober večer'. Te bi ga našle, njega, Lenartovega sina, z Lojzo. Kar zmrazilo ga je. Zdaj so dekleta prešla v vižo prejšnje pesmi. 'Ptičice ...' je zapela Krampergerjeva, da je dala glas.¹¹⁹ 'Ptičice pojo, rožice cveto ...'«¹²⁰ (Potrč 1983č: 45). Navedka te ljubezenske pesmi, ki jo že v *Gorica* na harmoniko igra v ljubezni razočarani Gočlov Tjoš, se razlikujeta v obsegu verzov in zamenjavi besednega reda: »'Rožice cveto, ptičice pojo, najine ljubezni pa nikdar več ne bo ...'« (Potrč 1983b: 371).

Drama *Kreflova kmetija* prikazuje gmotni, moralni in duhovni propad kmečke družine Kreflov – oče Jura je alkoholik, mati Liza je ob njem postala groba, požrešna in brezcutna, oba izkoriščata ceneno bajtarsko delovno silo. Njun sin Ivan je mlad socialist, upornik v družini in družbi: ko se vrne iz zapora, ne zapusti bajtarske hčere Mimike, čeprav mu starši prepovedujejo in branijo po njihovem mnenju neprimerno zvezo. Dogajanje je postavljeno v jesenski večer, ko pričakujejo Ivanovo vrnitev iz zapora. Mladi dninar Hrenkov Franci pijan s pesmijo zbada Mimiko, ker ve, da Ivana že težko čaka: »'Nocoj ... (Zapoje.) Nocoj bo ena lepa noč ...'¹²¹ Nocoj bo prišel, prišel bo, hi-hi-hi« (Potrč 1983č: 64).

Na koncu prvega dejanja v Kreflovem hlevu izdihne bajtar, ki so ga Krefli spravili na kant, zdaj pa se ne zmenijo niti za njegovo smrt. Čeprav imajo v hlevu mrliča, pod kolarnico z dninarji obrezujejo repo, se smejejo in **ob delu** prepevajo – poleg sicer cerkvene pesmi še kvantarsko, kot je navedeno v didaskalijah na začetku drugega dejanja: »Tenek ženski glas znova in znova začenja: 'Češčena si Marija, je angelski glas. Ko bo zadnja ura bila, pridi mati po nas ...!'«¹²² Hrenkov Franci posega vmes s svojo: 'Spim, spim, spala bom – bo fantič prišel, dala bom – nageljček rdeč!'«¹²³ (N. d.: 90.) Navedka te kvantarske pesmi, ki jo najprej v noveli *Dekla Hana sliši Hana*, sta skoraj identična, razlikujeta se le v ločilih in v

¹¹⁹ Dati glas pomeni 'intonirati melodijo' (SSKJ), kar je manj kot za ljudsko petje značilno za zborovsko. Pri ljudskem petju en pevec zapoje »naprej«, drugi mu pritegnejo; mogoče je Potrč z »dajanjem glasu« imel v mislih ravno »petje naprej«.

¹²⁰ Ljubezenska lirska pesem *Moje veselje je šlo za goro* (Š 1649–1654).

¹²¹ Najverjetneje gre za tip ljubezenske lirske pesmi S tovarišem gre k ljubici po prstan (Š 2063–2076), ki se začenja z variantami navedenega verza: »Nocoj, nocoj je lep večer, / En lep večer in lepa noč, / Luna sije celo noč, / Spat iti mi ni mogoč« (Š 2063), nadaljuje pa s pripovedjo o fantovem varanju in koncu zveze z dosedanjim dekletom. Lahko pa bi šlo tudi za varianto tipa legendarne pesmi *Marija pride na bojišče po ranjenca* (SLP III 179), katerega variante se pogosto začenjajo z verzom »Nocoj je en fajn večer«, kot npr. zapis iz Makol na Štajerskem (SLP III 179/26). Če gre za to pesem, lahko njeno pritegnitev v besedilo razumemo kot namig na Ivanovo tragično smrt – ustrelil ga bo namreč lastni oče.

¹²² Refren marijanske cerkvene pesmi *Je angel Gospodov* (*Slavimo Gospoda* 1998: 223).

¹²³ S tem verzom se ujema prvi verz ljudske lirske ljubezenske pesmi, objavljene v porabski pesmarici pod številko 173: »Spim, spim, spim, spala bom, / pri tebi ležala bom, / če bo kaj nauvoga, / zibala bom.« (Mukič 2003: neoštevilčene strani.)

ponovitvi drugega verza, ki je v drugem primeru ni. Obakrat pesem pojejo fantje, v prvem primeru ni navedeno, ali eden ali več, v drugem primeru eden.

Naslednje štiri pojavitve ljudske pesmi so v didaskalijah ob Ivanovih replikah, opisujejo zvočno ozadje, ki nastaja zunaj prizorišča, na dvorišču pod kolarnico. Najprej Ivan v samogovoru spozna, da mu je pridobitniški kreflovski svet tuj, da mu ne predstavlja doma. Ob to Potrč postavi otožno ljudsko pesem, ki podkrepi Ivanovo občutje izgubljene nedolžne mladosti: »(Zunaj petje obrezačev: 'Kje so tiste stezice?'¹²⁴ in pijano vreščanje.)« (N. d.: 93.) Ivan se je iz zapora vrnil spremenjen, zagrenjen, Mimika trdi, da je bil prej drugačen, besedilo citirane pesmi kaže na njeno obžalovanje: »Kaj so napravili s tabo? (Nekaj trenutkov molk. Pod kolarnico zapoje obrezači: 'Ah, mladost ti moja.!)«¹²⁵ (N. d.: 95.) V obeh primerih citata iste pesmi, ki se razlikujeta v spremenjenem medmetu na začetku, slišita mlada moška na življenjskem razpotju, Karlek in Ivan v *Sinu* in v *Kreflovi kmetiji*, peti druge ljudi, vsebina pesmi, ki jo slišita, je odraz njenega čustvovanja.

Mimika sanjari, kako bi bilo, če bi lahko živel skupaj, če bi imela kos zemlje, želi si otroka, besedilo pesmi, ki govori o ženski nezvestobi, njeno pobožno željo zasmehuje: »(Med takšno sceno v izbi se meša od zunaj razbito petje obrezačev. Francijev glas poje: 'Dekle, zakaj tajiš?',¹²⁶ potem Francijev smeh.)« (N. d.: 96.) Po prepiru med Ivanom, njegovo materjo in Mimiko pride v hišo pater Mirko, ki skuša pomiriti sprte, Ivan se mu izpove, kako se tudi sam čuti krivega, ker je Kreflov, čuti se krivega tudi za Matjašičevo smrt, katerega truplo še zmeraj leži v hlevu, dninarji pa v njegovi neposredni bližini pojejo ljubezenske, celo kvantarske pesmi: »(Obrezači zapoje: 'Dekle, kdo bo tebe ljubil ...?')«¹²⁷ (N. d.: 100.)

3.2.1.2 *Lacko in Krefli* (1949)

V drugem delu trilogije je dogajanje postavljeno v čas nemške okupacije, brat in sestra, Milika in Franček, pomagata partizanom in njihovemu vodji Jožefu Lacku, druga sestra Lizika in njen mož Šanta pa sodelujeta z gestapom. Zapiti oče Jura se v dani situaciji ne znajde najbolje, samo sluti dejavnosti svojih otrok, zateka se v alkohol, s pesmijo izraža svojo pijanost v starosti in se z njo tolaži: »(Krefl pripoje, za njim stric.) KREFL (pijano in

¹²⁴ Ljubezenska poskočnica Staro ljubezen ponovim (Š 4048–4062).

¹²⁵ Verz češke oz. moravske ljudske pesmi, ki je pod naslovom Moravska narodna v prevodu Otona Župančiča bila objavljena v njegovi pesniški zbirki *Čez plan* (1903) in je ponarodela (Župančič 1956: 443).

¹²⁶ Splošno razširjena ljubezenska poskočnica Očitno mu je nezvesta (Š 4384–4389, Dravec 1981: 403, Terseglav 1981: 111).

¹²⁷ Nagovor dekletu iz variante vojaške pesmi Kdo bo listje grabil, ko bom vojak (Š 7027). Prav v Dravčevem zapisu je pogostejša raba dekleta v 3. osebi (Kdo bo dekle ljubil?) zamenjana z 2. osebo, kot je tudi v Potrčevem navedku: »Pa kdo bo listje grabil, / pa kdo bode trafco žel, / kdo bo tebe, dekle, ljubil, / ko bom jas k vojakom šel!« (Dravec 1981: 356).

razvlečeno): 'En starček je živel ...'¹²⁸ Zapojte, stric! 'En starček je živel ...' Zapojte! Danes še živimo, jutri pa – kdo ve. Franček, ali ni tako? Poj, še ti zapoj! 'En starček je živel ...' Kaj me gledaš? Zakaj ne bi svet pel, če ga žalost davi?« (N. d.: 202.)

3.2.1.3 *Krefli* (1953)

Sklepni del dramske trilogije o Kreflih je postavljen v poletje 1948, tj. v čas informbiroja, agrarne reforme in zidanja vaškega združnega doma. Stari Krefl je obupan zaradi dejstva, da bo izgubil zemljo: »Hej, vinček! (Si natoči in zapoje.) Furmani mi peljejo en glažek sladkega vina, do bregeca pripeljejo in vpeša jim živinca.«¹²⁹ (N. d.: 247.) Prva in druga pojavitev citata te pesmi v noveli Oče in v *Kreflih* se razlikujeta v zamenjavi besedja (trije-φ, vinca-vina, do Malike-do bregeca), v obeh primerih (skupina moških in žensk, stari Krefl) so pevci pijani. Kreflov dninar Juzlek se odloči, da bo z razstrelivom, ki ga ima gospodar za razbijanje skal, poškodoval zidove bodočega združnega doma: »JUZLEK (zapoje po domače in z zatezajočim glasom); Jaz pa sem si nekaj zmisla – in nareda bom ta špas ...¹³⁰ HI-hi-hi ...« (N. d.: 258.) Zadržni dom je kljub temu slovesno odprt s harmoniko in goslimi, stari Krefl pa se, medtem ko do njega prihajajo zvoki veseljaške harmonike, odloči, da se bo obesil, in z besedilom pesmi, ki si jo zapoje samemu sebi, napove svojo smrt: »(Zamahne proti vrvi, se obrne, se zazre proti oknom – skozi katera se zasliši harmonika – in še enkrat zamahne.) Svirajte, svirajte, hudiči! /.../ (Na pol zapoje.) Krefl – ne boš nič več vinca pil, boš v hladni zemlji gnil ... «¹³¹ (N. d.: 295.)

V zvezi s »pristnostjo« Potrčevih dramskih oseb in njihovim jezikom, ki izraža socialno in regionalno pripadnost, je Zadavec (1972a: 285) zapisal: »Potrčevi dramski junaki govorijo miljejsko značilen, stvaren, sočen jezik, uporabljajo tudi narečne besede, nezapletene stavke. Kadar povedo kak izrek, pregovor, če Krefl zabruna verz pijanske pesmi, jim vse to ni umetno podtaknjeno, tudi ne velja za okras, ampak je zmerom le elementaren glas njihovega duševnega sveta in narave.«

¹²⁸ Pivska pesem »En starček je bil, je vince rad pil« (Š 5789–5808, Dravec 1981: 254).

¹²⁹ Pivska pesem »Pripeljali so furmani« (Š 5722–5738, Dravec 1981: 250).

¹³⁰ Ljubezenska lirski ljudska pesem »Kedaj bom jaz doma!« (Š 1864) oz. Daleč je do ljubice (Ofič 2004: 67).

¹³¹ Pivska pesem, znana kot Dolenjska zdravica (Dev 1906: 4), ali po prvem verzu: »Oj, to me veseli« (Gobec 1987: 49) in To mene veseli (npr. GNI M 20.760), ki jo je Štrekelj uvrstil v Dodatek med nenarodne pivske pesmi pod številko 39 in 98. Navedeni verz je iz pete kitice: »Bom v zemlji hladni gnil, / Ne bom več vinca pil« (Dev 1906: 5). Dravčev zapis te pivske pesmi (1981: 268) v zadnji kitici vsebuje verze, podobne navedku: »Jaz v zemli bom trohnel, / tam ne bom vince pil, / tam bo hladni grob / srce hladil.«

3.3 Sklep

3.3.1 Tekst

Ljudska pesem se v Potrčevem opusu pojavlja na dva načina, in sicer kot navajanje konteksta in teksture oz. načina izvajanja ljudske pesmi ali kot navajanje besedila na ravni dobesednih citatov ali parafraz. Dobesedni citati, navajani ločeno od preostalega besedila, v navednicah in v poševnem tisku, so daleč najpogostejši.

Razpredelnica 9: Ljudske pesmi v Potrčevi prozi in dramatiki

Naslov	Tekst (citat ali parafraza)	Kontekst
<i>Sin</i>	stanovska ali pivska pesem »Pastirica krave pase« (Š 6084–6090), ponarodela pesem Slepec, lirski ljubezenski pesem »Pojdem na Štajersko« (Š 1721–1734), vojaška pesem Kdo bo listje grabil, ko bom vojak (Š 7027), ljubezenska poskočnica Očitno mu je nezvesta (Š 4384–4389), ponarodela pesem Zabučale gore (Moravska narodna), onomatopoetsko oponašanje klopotca	na paši, na romanju, fantovsko petje v nedeljo popoldne, na vasi, ob delu,
<i>Kočarji in druge povesti</i>	improvizirana pesem zazibalka, onomatopoetsko oponašanje klopotca, pivska pesem »Pripeljali so furmani« (Š 5722–5738), lirski ljubezenski pesem Moje dekle je še mlado (GNI O 2228), lirski ljubezenski pesem »Spim, spim«,	uspavanje otroka, ob delu, po kolinah, fantovsko petje zvečer, na plesu
<i>Imel sem ljubi dve</i>	šaljiva pesem »Posmehulje osebam po imenih« (Š 7666), zborovska domoljubna pesem Imel sem ljubi dve	v meščanski sobi, v kmečki izbi, na svatbah
<i>Svet na Kajžarju in Gorice</i>	partizanska pesem Svobodna Slovenija, otroška naraščajoča pesem »Kaj sem prisluzil« (Š 7518–7532), pivska pesem Pivci – bahači. B. (Š 5972), pivska pesem »Jaz in moji bratje žlahtne smo krvi« (Š 5637–5639), nemška napitnica, zbadljiva improvizirana poskočnica, lirski ljubezenski pesem »Ljubica, odpri kamrico!« (Š 1778–1779), lirski ljubezenski pesem Moje veselje je šlo za goro (Š 1649–1654), družinska balada Oče umori sinova (SLP V 277)	na propagandnem mitingu v mestu, na poti domov, med vinogradi, v vinski kleti, ob delu v vinogradu
<i>Na kmetih</i>	vojaška pesem »Težave gredo čez moje srce ko megle čez solnce« (Š 6896–6900), lirski ljubezenski pesem Nevarno je čez Savo v vas hoditi (Š 1744–1745), lirski ljubezenski pesem Moje dekle je še mlado (GNI O 2228), lirski ljubezenski pesem »Kod si hodil, kje si bil, da si čreveljce zrosil? A« (Š 1822–1832), lirski ljubezenski pesem »Jo primem za popek«, zbadljiva improvizirana poskočnica, lirski ljubezenski pesem »Vse bom pobrala, kar imam« (Š 2361–2364)	na paši, med košnjo, v kuhinji, v gostilni na političnem zborovanju, fantovsko petje na vasi, na svatbi
<i>Dramska trilogija o Kreflih</i>	lirski ljubezenski pesem Moje veselje je šlo za goro (Š 1649–1654), lirski ljubezenski pesem S tovarišem gre k ljubici po prstan (Š 2063–2076), marijanski cerkveni pesem Je angel Gospodov, lirski ljubezenski pesem »Spim, spim«, ljubezenska poskočnica Staro ljubezen ponovim (Š 4048–4062), ponarodela pesem Zabučale gore (Moravska narodna), ljubezenska poskočnica Očitno mu je nezvesta (Š 4384–4389), vojaška pesem Kdo bo listje grabil, ko bom vojak (Š 7027), pivska pesem »En starček je bil, je vince rad pil« (Š 5789–5808), pivska	na poti iz tovarne, ob delu

Naslov	Tekst (citat ali parafraza)	Kontekst
	pesem »Pripeljali so furmani« (Š 5722–5738), lirski ljubezenski pesem »Kedaj bom jaz doma!« (Š 1864), pivski pesem To mene veseli (GNI M 20.760)	

Jezikovna podoba citatov je pretežno knjižna, prleški dialektizem, obrazilo –a v preteklem deležniku moškega spola namesto knjižnega –el, je prisoten le v dveh primerih. V *Kreflih* Potrč nanj opozori s prislovnim določilom »po domače« v didaskaliji: »JUZLEK (zapoje po domače in z zatezajočim glasom); Jaz pa sem si nekaj zmisla – in nareda bom ta špas ...« (Potrč 1983č: 258), v romanu *Na kmetih* pa je v Hanini pesmi čisto brez opozorila: »'Le vriskaj, le si poj, / saj boš priša k men' nocoj!« (Potrč 1983c: 427.) Tipično prleški je še vrinjeni -j- v besedi »hujde« iz citata: »Oj, Hedl, ti, / maš hujde skrbi« (n. d.: 436).

Razpredelnica 10: Vrste ljudskih pesmi v Potrčevi prozi in dramatiki

Ljubezenske lirske (14)	Pivske (6)	Vojaški (2)	Pripovedna (1)	Ostale (9)
»Pojdem na Štajersko«, Očitno mu je nezvesta, Moje dekle je še mlado, »Spim, spim«, »Ljubica, odpri kamrico!«, Moje veselje je šlo za goro, Nevarno je čez Savo v vas hoditi, »Kod si hodil, kje si bil, da si čreveljce zrosil? A«, »Jo primem za popek«, »Vse bom pobrala, kar imam«, Moje veselje je šlo za goro, S tovarišem gre k ljubici po prstan, Staro ljubezen ponovim, »Kedaj bom jaz doma!«	»Pastirica krave pase«, »Pripeljali so furmani«, Pivci – bahači. B., »Jaz in moji bratje žlahtne smo krvi«, »En starček je bil, je vince rad pil«, To mene veseli	Kdo bo listje grabil, ko bom vojak, »Težave gredo čez moje srce ko megle čez solnce«	družinska balada Oče umori sinova	šaljiva pesem »Posmehulje osebam po imenih«, otroška naraščajoča pesem »Kaj sem prislužil«, pesem zazibalka , zbadljiva improvizirana poskočnica , refleksivni ponarodeli pesmi Slepca in Zabučale gore (Moravska narodna), zborovska domoljubna pesem Imel sem ljubi dve, partizanska pesem Svobodna Slovenija, marijanska cerkvena pesem Je angel Gospodov, onomatopoetsko oponašanje klopota , nemška napitnica

Med tipi ljudskih pesmi, ki jih Potrč kot citat ali parafrazo besedila navaja v svoji prozi in dramatiki, prednjačijo ljubezenske pesmi, ki jih je kar štirinajst. Še vedno v visokem številu jim sledi šest pivskih pesmi. Samo po dve sta v besedilih vojaški in ponarodeli pesmi in zgolj ena pripovedna. Od ostalih pesmi najdemo še šaljivo in otroško pesem, zazibalko, domoljubno zborovsko, partizansko in cerkveno pesem, zbadljivi improvizirani poskočnici, pivsko pesem v nemškem jeziku in onomatopoetsko oponašanje klopota.

Med štiriintridesetimi pesmimi jih je šest oz. sedem (štiri ljubezenske, ponarodela, pivska in onomatopoeično oponašanje klopotca) ponovljenih v različnih Potrčevih literarnih delih.

Razpredelnica 11: Ponovitve nekaterih ljudskih pesmi v Potrčevi prozi in dramatiki

	Očitno mu je nezvesta (Š 4384–4389)	Moje dekle je še mlado (GNI O 2228)	»Spim, spim«	Moje veselje je šlo za goro (Š 1649–1654)	Pripeljali so furmani (Š 5722–5738)	Zabučale gore (Moravska narodna)	onomatopoejsko oponašanje klopotca
<i>Sin</i> (1937)	•					•	•
<i>Kočarji in druge povesti</i> (1946)		•	•		•		•
<i>Gorice</i> (1951)				•			
Dramska trilogija o Kreflih (1947–1953)	•		•	•	•	•	
<i>Na kmetih</i> (1954)		•					

Pojavitev nekaterih ljudskih pesmi v Potrčevi prozi in dramatiki je motivirana z avtorjevo geografsko pripadnostjo in literarnim prostorom njegovih del (slovenjegoriško in haloško vinorodno območje), zato besedila (npr. *Sin*, *Kočarji*, dramska trilogija o Kreflih, *Gorice*) vsebujejo pivske pesmi, ki jih pojejo lastniki vinogradov, vinogradniški delavci ali vesela družba, in posnemanje klopotčevega oglašanja.

Edina pripovedna pesem v obravnavanih Potrčevih delih je slóvo oz. družinska balada Oče ustrelil sinova (SLP V 277); tudi z njeno pritegnitvijo je Potrč pokazal na svojo geografsko pripadnost in umeščenost literarnega prostora v *Gorica* na Štajersko – pesmi obsmrtnice so namreč nastajale in bile sprva najbolj razširjene ravno na Štajerskem, Potrč jih je očitno poznal, da je prvo kitico ene izmed njih uporabil v svojem proznem delu za napoved tragičnega dogodka.

3.3.2 Kontekst in tekstura

Literarne osebe v Potrčevi prozi in dramatiki predstavljajo nosilce ljudske pesmi (kdo), avtor jih postavi v kontekst izvajanja (kdaj in kje) in pesmim pripiše teksturo oz. način izvajanja (kako pesmi pojejo, igrajo), kjer je melodija pesmi implicitna. Kontekst ljudske pesmi predstavlja hkrati kronotop, čas in prostor izvajanja ljudske pesmi postaneta torej literarni kategoriji.

Razpon nosilcev ljudske pesmi med Potrčevimi literarnimi osebami sega od **otroka** (deček Karlek, deklica pastirica v *Sinu*, sestra v noveli *Kočarji*) do **starca** (stari Krefl v dramski trilogiji), od **berača** (*Sin*) do **godca** (*Sin*, *Imel sem ljubi dve*, *Gorice*), vmes so najpogostejše **fantje**, ki med delom, pohajkovanjem, v gostilni ali na svatbi pojejo sami (Franček v *Sinu*, Draš in pismonoša v *Kočarjih*, Destelan v noveli *Imel sem ljubi dve*, Južek in Murkec v *Na kmetih*, Hrenkov Franci v *Kreflovi kmetiji* in Juzlek v *Kreflih*) ali v skupini na vasi (*Sin*, *Na kmetih*, več novel v *Kočarjih* itd.).

Dekleta v skupini pojejo v procesiji na romanju (*Sin*), na poti na politično zborovanje (*Gorice*) in na poti iz tovarne (novela *Sveti zakon*), posamič na paši (*Sin*, *Na kmetih*), med delom na travniku (*Na kmetih*) ali doma v hlevu in kuhinji (*Na kmetih*, v več novelah v *Kočarjih*). **Otroci** pojejo (in igrajo) na paši (*Sin*, novela *Pastir*), med varovanjem drugega otroka (*Sin*, novela *Kočarji*), med učenjem, pohajkovanjem ali na poti domov (*Sin*, *Gorice*).

Odrasli pojejo večinoma, ko so pijani (Štrafela v *Na kmetih*, stari Krefl in Hrenkov Franci v *Kreflovi kmetiji*, družba moških in žensk v noveli *Oče*, viničarja in Trinkaus ter Ritonja v *Goricah*). Ob delu poje skupina moških in žensk (obrezači repe) v *Kreflovi kmetiji* in v *Goricah* (kopači v vinogradu). Posamezno dekle »poje naprej« v noveli *Sveti zakon* in v *Goricah*. **Godec** je omenjen v *Sinu* (stari Erjavec na harmoniko igra po trgatvi, na svatbi skupaj z Vrečarjem sedita in igrata za pečjo), v noveli *Oče* (Ančkin fant po kolinah priigra s harmoniko), v romanu *Na kmetih* (s svatbe v Hedlovi hiši se slišijo Črnkova harmonika in Šmigočeve gosli) in v *Kreflih* (praznovanje ob otvoritvi združnega doma s harmoniko in goslimi), posebej izpostavljen je v noveli *Imel sem ljubi dve* in v *Goricah*. V slednjih dveh besedilih je godcu ime Tjoš, v noveli je Gočlov in je violinist (igra sam, v paru z Vrečarjem, pri prijatelju, po luščenju bučnic, na svatbi), v *Goricah* je Ozmečkin in igra na harmoniko (sam sebi na kupu desk pred hišo, v vinski kleti, na poti domov med vinogradi). Vsakič je tragična oseba, saj v noveli stori samomor, v *Goricah* pa mu ustrelijo dekle.

Razpredelnica 12: Nosilci, kraj in čas ter način izvajanja ljudske pesmi (petja, igranja in plesanja) v Potrčevi prozi in dramatiki

KDO	KJE	KDAJ	KAKO
otroci (pastir, pastirica, bratec, sestra, šolarji), fantje (kmečki sin, hlapec, kočar, godec), dekleta (kmečka hči, dekla, kočarka, tovarniške delavke), žene (dninarice), možje (berač, pismonoša, kmečki gospodar, viničarja, nekdanja oskrbnika, godec)	na pašniku, na travniku, med njivami, v vinogradu, v kleti, na poti s polja, na vasi, na cesti, pred hišo, pod klancem na romanju, v izbi, v kuhinji, v hlevu, pod kolarnico, v mestu na mitingu, na poti domov iz tovarne	na paši in na vasi zvečer, ob košnji, med opravljanjem živine, med kuhanjem in pomivanjem posode, na svatbi, po opravljenem delu (ličkanju, luščenju bučnic)	tanko, z visokim srebrnim glaskom, kričavo, dolgočasno, zateglo, razvlečeno, hitreje in hitreje, z visokim korskim glasom, debelo in skozi nos, lepo, potihno, z višjim glasom, glasno in zatezujoče, kakor da bi se zaganjal, ne da bi se menil za muzikanta, razbito, pijano in razvlečeno, po domače in z zatezajočim

KDO	KJE	KDAJ	KAKO
			glasom, na pol, po šolsko, na pol naglas, z zahripanimi in zatezujočimi štajerskimi glasovi, na široko, z zvenečimi in zapotegnjenimi glasovi, z visokim glasom, pretrgano in vriskajoče

Analiza pridevnikov in prislovnih določil, ki izražajo način izvajanja ljudske pesmi oz. je z njimi izvajanje opisano, kaže na prevladujoče **negativne pridevke**. Ponavljajo se namreč oznake, da je pevec pel ali godec igral »kričavo, zateglo, razvlečeno, na pol«, v večji meri so uporabljeni še drugi podobni pridevki, pogosto v zvezi z alkoholom: pijani Krefl tako poje »pijano in razvlečeno, na pol«; pijana viničarja v kleti poskušata peti »z zahripanimi in z zatezujočimi štajerskimi glasovi«. Pohotni nekdanji oskrbnik ni dober pevec, saj ne zmore ujeti pravega glasu, pijanima Ritonji in Trinkausu v kleti »uhajajo štime na vse strani«. Juzlek, ki naklepa poškodovati novogradnjo, »zapoje po domače in z zatezajočim glasom«. Pijani Štrafela je pel, »kakor da bi se zaganjal, ne da bi se menil za muzikanta«, izpod kolarnice se sliši »razbito petje«, glasovi harmonike Ozmečkinega Tjoša so »pretrgani«.

Žensko petje je označeno kot tanko in visoko: Marička je zapela »z visokim korskim glasom«, v *Kreflovi kmetiji* »tenek ženski glas znova in znova začenja«, Ornikovo dekle poje »z visokim glasom«, **fantovsko petje** pa Potrč večkrat označuje kot zateglo, vendar ne nujno v negativnem smislu: »/n/ikdar več ne bo slišal Frančekovega *zateglega* prepevanja; Draš, ki je pel »debelo in skozi nos«, je zadnje besede »*zategoval*«; Murkec je »z višjim glasom *zategnil*«, fantje so Južeku peli »glasno in *zatezujoče*«, Juzlek je zapel z »*zatezajočim* glasom«; tudi otroci so peli »z *zapotegnjenimi* glasovi«.

Tudi **igranju** Potrč s pridevki ni naklonjen: *dolgočasna* beračeva lajna zapoje *žalostno* pesem, Erjavec svojo harmoniko »nateguje« in se ob njej »napenja«, njeni glasovi so »razvlečeni in žalostni«, kot so »kričavi, pretrgani in vriskajoči« Ozmečkinega Tjoša, ki ponavlja *žalostno melodijo*. »/L/epo« na violino igra le Gočlov Tjoš, ki je na dveh mestih tudi »potiho zapel«.

Razpredelnica 13: Glasbila v Potrčevi prozi in dramatiki

Naslov	klopotec	gosli	orglice	harmonika	bič	lajna
<i>Sin</i>	•		•	•	•	•
<i>Kočarji in druge povesti</i>	•	•		•		
Imel sem ljubi dve		•		•		
<i>Svet na Kajžarju in Gorice</i>				•		
<i>Na kmetih</i>				•		
Dramska trilogija o Kreflih		•		•		

Očitno je, da Potrč ljudsko pesem v svoje avtorsko besedilo vpelje z določenim namenom. V prvi vrsti gre za **označitev literarnih oseb**, njihovih značajskih lastnosti, čustvovanja, socialnega položaja ipd.: nebojlena, krhka, več lačna kot sita pastirica v *Sinu* npr. poje s »tankim, visokim srebrnim glaskom« pesem o nedosegljivem planinskem mleku; slepi berač poje o želji, da bi spregledal; Franček, ki pade v vojni, je pred odhodom prepeval ravno vojaško pesem; razbrzdana Hrvat in Hrenkov Franci pojeta ljubezenske in kvantarske pesmi; zaljubljena Draša in Južek pojeta, da bosta čakala na nevesto; nesramni Destelan z besedilom pesmi sporoča, da bi rad drugemu prevzel dekle; nesrečni Gočlov Tjoš, ki mu dekle ni namenjeno, poje o ljubici, ki jo je izgubil; zapiti stari Krefl poje le pivske pesmi.

Besedilo ljudske pesmi kot citat ali parafraza služi za **napovedovanje dogajanja**: Tunika poje o nesrečni ljubezenski zgodbi, ki se potem dejansko zgodi; Hana s pesmijo napoveduje, da namerava zapeljati Južeka; verzi začetka slovésa oz. družinske balade o smrti dveh sinov napovedujejo Lizikino tragično smrt; Juzlek in stari Krefl z besedilom pesmi izražata, kaj načrtujeta; Hrenkov Franci z izbiro pesmi, ki jo zapoje Mimiki, napove konec njene ljubezenske zveze z Ivanom.

Izbor besedila ljudske pesmi **izraža nastalo situacijo** oz. jo podkrepi: v ljubezni prevarani Karlek sliši nekega fanta peti o nezvestem dekletu; Južek, ki se je zaljubil v še nedoraslo Tuniko, poje o čakanju na nevesto; dekla Hana, ki hrepeni po fantovskem vasovanju, zasliši peti fante kvantarsko pesem; absurdnost položaja v Kreflovi hiši (mrlič v hlevu, tujstvo, ki ga v lastnem domu čuti Ivan) izražajo situaciji neprimerne ljubezenske in kvantarske pesmi Hrenkovega Francija; svobode in vina pijani viničarji pojejo objestne in bahaške pivske pesmi.

Besedilo ljudske pesmi Potrč na več mestih uporabi za posredno **namigovanje in zbadanje**: v taki funkciji je ubeseditiv klopotčevega petja, ki namiguje, da ima zidar jeseni še zadnjo priložnost, da zasluži, sicer pozimi ne bo zmožl preživeti; Destelan s pesmijo kaže na to, da osvaja dekle nekoga drugega; Južeku se s pesmijo posmehujejo tako vaški fantje kot Hana; Murkec s kvantarsko pesmijo lokalnega politika Štrafelo poniža v ženskarja; Štrafela s pesmijo namiguje na Južekov nesrečni položaj med dvema ženskama; Hrenkov Franci namiguje na Mimikino ljubezensko zvezo z Ivanom; pesem viničarjev neposredno kaže na razlastitev veleposestnikov; nekdanji oskrbnik Liziki z besedilom pesmi sporoča, da pričakuje njeno privolitev.

Redkost je v Potrčevih besedilih **uporaba ljudske pesmi kot stilnega postopka za golo ponazarjanje vašeke zvočne slike** – tako tekst kot kontekst sta bolj v vlogi psihološke in socialne označitve literarnih oseb v danih situacijah. Zato za Potrčevo prozo nekoliko neobičajno deluje metafora »Čez hribe je lila fantovska pesem, kakor bi noč molila k

življenju« v povesti *Sin*, izrazito funkcijo ustvarjanja liričnega razpoloženja ima tudi stalni pridevek »tihu« ob ponavljanju verza »Imel sem ljubi dve« na ključnih mestih Potrčeve istoimenske novele.

Še posebej v povesti *Sin* smo priča navajanju **vlog ljudske pesmi v posameznikovem psiho-socialnem razvoju** od otroštva do odrasle dobe. Karlek naj bi pel mlajši sestrici v zibki (otroško petje zazibalk), občuduje igranje starejšega pastirja, njega samega pa je sram peti (obvladovanje ljudske pesmi kot družbeni prestiž), kot otrok se boji beračeve lajne (psihološki učinek baladnega besedila in melodije), deklico opazuje na paši, ko poje, pozneje sam vriska med košnjo (dekliško petje in fantovsko vriskanje kot erotično vabilo), nekoliko starejši na romanju ponovno sreča berača z drugo pesmijo (romanje – kontekst igranja na lajno), že fant si med kosce želi zaradi prestižnosti pravice do vriskanje med košnjo, s pitjem in petjem ljubezenskih pesmi poskuša potrjevati svojo odraslost (ljudska pesem kot iniciacija v fantovsko družbo), plesati ga pred drugimi ženskami nauči neko dekle (ženska kot nosilka ljudskega izročila, ocenjevanje bodočega gospodarja po odločnosti pri plesu).

Folkloristično informativno je v Potrčevem opusu še navajanje dekliškega vriskanja, ženskega plesa brez plesalcev zaradi pomanjkanja le-teh, ponazarjanje razširjanja ljudskih pesmi (otroci pesem slišali na mitingu in se jo naučili, rokopisna pesmarica v lasti dékle), navajanje godčevskega sestava (omenjena izključno violinist in harmonikar) in improvizacija aktualnega besedila ljudske pesmi na že obstoječi napev (fantovsko petje o Hedlu, petje kopačev na račun nekdanjih lastnikov vinogradov) kot dokaz nastajanja variant oz. izposojanja napevov.

4 Ljudska pesem v prozi Antona Ingoliča¹³²

4.1 *Lukarji* (1936)

Ingoličevo prvo daljše prozno delo, kolektivni roman, ki je po Zdravčevem mnenju »vidna oblika slovenskega socialnega realizma« (Zdravec 1972a: 198), je prostorsko regionalno zamejena pripoved o življenju kmečkih prebivalcev specifičnega predela Ptujkega polja, t. i. Lukarije (vasi Dornava in njene okolice), kjer so si v prvi polovici 20. stoletja (tudi literarni čas romana) prihodke povečevali s pridelavo čebule (luka ali lūka), ki so jo, spleteno v vence, prodajali v štajerskih in prekmurskih pa tudi madžarskih, hrvaških in avstrijskih mestih in vaseh.¹³³

Ljudska pesem je tako v romanu v večji meri povezana z dogajanjem v okviru gojenja in prodajanja čebule ter z drugimi kmečkimi opravili, torej **s petjem ob delu in po njem**. Na prvih straneh romana nas pisatelj uvede v spomladansko **setev in sajenje čebulčka**, ki je za pridelovalce slovesen dogodek, zato mu zvečer sledi bogata večerja, po njej pa v sobi bogatejšega kmeta Soka ples s harmoniko (Ingolič 1973b: 16). Najprej petje, potem še ples, sta sledila tudi **luščenju bučnic**: »Čez čas so začeli peti. Najprej fantje na spodnjem koncu. 'Al' me boš kaj rada 'mela, / ko bom nosil suknjo belo, / sabljico prepasano, / puškico nabasano?' Dekleta na zgornjem koncu so odgovorila: 'Jaz bi tebe rada 'mela, / ko bi te zavoljo mam'ce smela, / pa mi mam'ca branijo, / ker 'maš premalo kajžico.'¹³⁴ Kitico za kitico. In že so dekleta začela drugo pesem. 'Kaj misliš, kaj rajtaš, / kak' rada te 'mam? / Ti figo pokažem, / za norca te 'mam.'¹³⁵ In fantje so odgovorili: 'Si misliš no rajtaš, / kak' lepa si ti, / pri svinjskem koritu ti gliha stoji.'¹³⁶ Spet kitica za kitico. Potem nova pesem. Stari ljudje za pečjo pa so smeje spodbujali zdaj fante zdaj dekleta. 'Ne dajte se jim!' Nazadnje, ko jim je zmanjkalo, so vsi hkrati zapeli, da so se stresale šipe na oknih: 'Mi smo pa iz Lukovec,

¹³² Anton Ingolič (5. 1. 1907, Spodnja Polskava–11. 3. 1992, Ljubljana) je izšel iz obrtniško-kmečke družine, gimnazijo je obiskoval v Mariboru, romanistiko in slavistiko pa je doštudiral v Parizu in Ljubljani. Bil je gimnazijski profesor slovenščine na Ptuju, v Mariboru in Ljubljani, med vojno izseljenec v Srbiji. Ob Prežihovem Vorancu, Mišku Kranjcu, Ivanu Potrču in Cirilu Kosmaču je najvidnejši predstavnik slovenskega socialnega realizma v književnih delih, tematsko in prostorsko vezanih na Štajersko (*Lukarji*, 1936; *Soseska*, 1939, *Na splavih*, 1940, *Matevž Visočnik*, 1941, *Vinski vrh*, 1946), čeprav se je v poznejšem obdobju in v obsežnem in raznovrstnem pripovednem opusu, ki je pritegnil široko bralno občinstvo, loteval tudi mestne, izseljenke, zgodovinske in avtobiografske tematike, pisal pa je tudi priljubljeno mladinsko literaturo (*Deček z dvema imenoma*, 1955; *Tajno društvo PGC*, 1958; *Gimnazijka*, 1967). (*Slovenska književnost*, 1996: 148).

¹³³ Maja Godina Golija, raziskovalka, ki se ukvarja z etnologijo prehrane, o pomembnosti Ingoličevega romana za prikaz takratne pridelave in prodaje čebule v specifičnem predelu Slovenije pravi: »Ker o lukarjih v slovenski etnologiji še nimamo bolj poglobljene študije, je Ingoličevo delo tudi za nas zelo pomemben vir.« (Po e-pošti, 24. 9. 2008.)

¹³⁴ Ljubezenska lirski pesem Premalo ima blaga (Š 1368–1385).

¹³⁵ Ljubezenska poskočnica Sama (sam) izpoveduje nezvestobo (Š 4390–4411).

¹³⁶ Ljubezenska poskočnica Zavrjnjeni ji kljubuje in jo ošteva (Š 2713).

Lukovec, / mi smo pa iz Lukovec, Lukovec, / sami luštni ljudje.«¹³⁷ (N. d.: 90.) Zapojejo in zaplešejo še, potem ko **končajo z butanjem**, tj. gradnjo hiše iz blata in slame (n. d.: 73),¹³⁸ vriskajo in pojejo **med košnjo** (n. d.: 148) in **trgatvijo ter kopjo v vinogradu** (n. d.: 74, 184), Boštjan si žvižga **med pletenjem košar** (n. d.: 85). **Med vožnjo z vozom**, ko pelje čebulo naprodaj, si žvižga tudi godec Andrej, **med prodajanjem** pa poje, pri čemer poleg že obstoječega besedila le-to improvizira ali preoblikuje, ne gre namreč pozabiti, da je godec: »Andrej pa je pokal z bičem in prepeval svojo priljubljeno pesem. 'Dere sen ja mali bija, / te je lüšno b'lo, / kol'ca sen po hiš' potaka, / varva mačkico.'¹³⁹ /.../ »Ko je prišla mimo mestno oblečena gospa, je zavihtel z venci in zapel: 'Kupite luka pri meni gospa, / imam rdečega, belega, zdravega, / z njim vsaka ženica kuhati zna / za svojega možeka debelega.' Gospa se je ustavila in smeje ogledovala visokega, od zdravja in življenja kipečega fanta. 'Le postojte, postojte mi zdaj, / luk najlepši je tu naprodaj!' Gospa je plačala in se še kar dalje ozirala v Andreja, ki se je že obrnil k stari ženici. 'Oj, mati, kaj pa vprašujete, / kaj ogledujete in modrujete, / kar primite in vzemite jih pet, / saj vam jih dam po pet al' deset!' Tako je šlo ves dopoldan. Andrej se je šalil, kričal, pel in dobro prodajal. Ko nekaj časa ni bilo kupcev, je skočil na voz in zapel, da so ga videli in čuli daleč po ulici. 'Ja sen Varaždinec, Varaždinec, / slavne majke sin ... / V Gracu imam hiše tri, / a nobena moja ni ... Ja sen Varaždinec, Varaždinec, / slavne majke sin ...'«¹⁴⁰ (N. d.: 36–38.) Ingolič lahkoživega, vagabunskega godca Andreja označi z izborom pesmi o faliranem prleškem študentu in varaždinskem prevarantu.

Če je prodaja uspešna, se **med vračanjem domov** včasih ustavijo v gostilni, kjer igra romski godčevski sestav, in zaplešejo (n. d.: 41), od njihove trgovske uspešnosti, pomešane s ponosom in objestnostjo, je odvisna tudi mera razkošnosti v plesni zabavi: »Ko so ostali upehani posedli, je vrgel Martin Ciganom stotak. 'Samo za naju!' je zaklical. Pograbil je Polono in se zavrtel z njo po sobi. Cigani so igrali, da jim je kapalo s čela, Martin pa je kričal: 'Zaspanci, to je za stare babe! Hitreje, hitreje!'«¹⁴¹ Soba ju je gledala, jima

¹³⁷ Ingolič tu navaja eno izmed šaljivih pesmi o prebivalcih določenega kraja, kot sta npr. v arhivu GNI ohranjena zapisa Mi smo iz Šentvidvidvida (GNI O 7169) ali Mi smo iz Šmarja (GNI O 6766).

¹³⁸ Zaključek skupnih del (košnja, žetev, mlatev, mletje prosa, gnojvoža, steljaraja, trgatev, preja, ličkanje ...) je bila priložnost za ples, godci so zaigrali tudi na likofih ob koncu gradnje hiše (Tomažič 1991: 32).

¹³⁹ Prva kitica v Prlekiji še zmeraj zelo priljubljene šaljive ponarodele pesmi Jakoba Gomilšaka (1843–1906), duhovnika iz Biša v Slovenskih goricah (Dravec 1981: 335), Dere sem ja mali bija (GNI M 22. 683).

¹⁴⁰ Besedilo šaljive hrvaške ljudske pesmi z naslovom Ja sem Varaždinec (<http://www.crolinks.com/cromusic/j/jasemvar.htm>, 9. 8. 2008).

¹⁴¹ »Pri plesu je zelo pomembna vloga godca, saj je od njega odvisno, ali gre ples 'v noge'. Igrati mora ritmično in ujeti pravi tempo, da se plesalci razživijo v plesu. Med godci in plesalci mora biti sodelovanje, dobri plesalci spodbujajo godce k temperamentnejši igri. 'Če so slabi plesalci, jih tudi gledati ne smeš. Če ni znal plesati in če sem ga gledal, sem se tudi jaz zmotil. Če je dobro plesal, se

ploskala in se smejala. Že ni bilo več videti, kako so se jima dotikale noge tal, zdelo se je, kakor da bi plavala.¹⁴² Godba je bila že sam krik. Tedaj je Martin vzdignil Polono v naročje in jo vrtel, dokler niso Ciganom omagale roke.« (N. d.: 43.) Intenzivnost Martinovega in Poloninega plesa ter njegov simbolni pomen spominjata na Antkov in Jagnin ples v Reymontovih *Kmetih*: »Antek je plesal ves čas prvi; najglasneje je udarjal s petami ob tla, pometal kakor burja, priklekal k tlom, da so mislili: padel bo! Kje neki, je že spet stal, jo je že znova nesel, je že zavriskal; včasih je zaklical godcem kakšno pesem in se podil po gostilni skozi gnečo, jo razbijal, jo mendral in divjal kakor vihar, da je marsikoga popadel strah in mu je malokdo mogel slediti. Dobro uro se je tako sukal; čeprav so namreč drugi utrujeni prenehali in so še godcem pešale roke, jim je metal denar, jih priganjal, naj igrajo, in plesal, da sta na koncu ostala tako rekoč že sama v kolobarju.« (Reymont 1973b: 148–149.) V gostilni plešejo še **na svatbi** (Ingolič 1973b: 92) in **na cerkveni praznik** (n. d.: 142).

Roman naj bi bil resnično nastal po vzoru Reymontovih *Kmetov*. Po Zadравčevem mnenju je Reymontov vpliv še zlasti viden v opisu povezovanja posameznikov v množico, ki jo še posebej združujejo prvine skupnega izročila: »Kot Reymont je tudi Ingolič opisal prizore, delovne navade, v katerih se skupnost srečuje kot fizična in duhovna celota. Taki 'shodi' so luščenje semena, žganjekuha, veselica, telovska procesija, je petje pesmi.« (Zadavec 1972a: 198.) Petje in igranje za ples v *Kmetih* spremlja prizore skupnega dela, vaškega sejma, poroke, nedeljskih popoldnevov v gostilni ipd. (Reymont 1973a: 19, 132, 81, 105, 107, 208–261; 1973b: 301, 302, 309; 1973c: 95, 114, 265, 292).

4.2 Pohorski in podpohorski cikel

4.2.1 Zebica (1935)

V noveli *Zebica* je upodobljeno pretresljivo življenje revnega iznakaženega haloškega dekleta z zajčjo ustnico, ki se na Pohorju in Dravskem polju preživlja kot svinjska dekla in pastirica. Z izkoriščanjem in zlorabljanjem izpolnjeno življenje ji razsvetlijo le redki trenutki, ki so povezani ravno s petjem: »Bilo je ob trgatevi. Trgatev je bila zanjo najlepši čas. Vsaj nekaj ur na dan je smela živeti med smehom in petjem. Spomnila se je vselej tudi trgatev, ki jih je kot otrok doživela doma v Halozah. Tokrat je bilo nekaj izrednega. Ponoči, ko so stiskali grozdje in pili mošt ter vinjeni peli in kričali, se je z njo šalil sosedov hlapec.« (Ingolič 1962: 32.) Potem ko doživi eno razočaranje za drugim in ko zamenja več služb, se končno ustali kot kravarica, vaška pastirica; pase skupaj s še enim pastirjem: »A bila je še

mi zdi, da mi je kar pomagal,' je pripovedoval godec Anton Intihar, p. d. Jurmanov iz Zavrha na Bloški planoti.« (Ramovš 1991: 100.)

¹⁴² Ingolič je v tem prizoru opisal verjetno ljudski ples, imenovan vrtenica. Zanj namreč Mirko Ramovš pravi: »Ker je bilo vrtenje tako silovito, se je dejansko zdelo, kot da pari lebdiyo nad tlemi.« (Po e-pošti, 15. 12. 2008.)

ena ovira: zaradi preklane zgornje ustnice ni mogla trobiti na rog,¹⁴³ čeprav se je trudila ves popoldan. Nekdo se je vendar domislil in ji prinesel star klarinet. Zebica je poskusila. Zapiskalo je, in še celo zelo močno. /.../ Ob svitu je vstala, pomagala pri Smrečniku, kjer je spala, nakrmiti svinje, vzela klarinet in odšla h kmetu, ki je bil na vrsti, da tisti dan nahrani pastirja. Rožir jo je že čakal. Najedla sta se in krenila vsak na svoj konec vasi. Rožir je vso pot trobil, Zebica pa tako divje piskala, da jo je moral vsakdo slišati in nemudoma stopiti v hlev po krave.« (N. d.: 36.) Potem ko Rožir umre, se spoprijateljji z novim pastirjem, kar ji vrne vero v življenje: »Ob jutrih in popoldnevih je piskala na klarinet, da so jo slišali v sosednjo vas.« (N. d.: 42.) Vendar ji življenje kljub vsemu ne prizanaša, nazadnje zblazni in igra na namišljen klarinet: »Ko je prišla v Zalesje na cesto, je vtaknila tanjši konec palice v usta, drugega pa vzdignila, kot da ima v rokah klarinet, in začela pihati in sikati.« (N. d.: 44.)

4.2.2 *Soseska* (1939)

V povesti *Soseska* je Ingolič predstavil razmere, ki jih je po prvi svetovni vojni na podeželju ustvarila predvidena agrarna reforma. V ospredje je postavljena ljubezenska zgodba med Veroniko, hčerjo bogatega kmeta, ki ne podpira razdelitve zemlje, in med mladim, naprednim, a revnim Tončem, ki je njegov nasprotnik. Resna in požrtvovalna Veronika doma nadomešča prezgodaj umrlo mater, svoje resne vloge se zaveda tudi, ko naj bi se med petjem sprostila: »Še pri petju in smehu ji je bil obraz nekako trd, toda pravilno izoblikovan in na svoj način lep.« (Ingolič 1939: 43.) Kot poslušna in ubogljiva hči na očetovo željo Tonča sprva zapusti, čeprav ni srečna, kar skriva tako, da še zmeraj poje, s petjem daje videz čustvenega ravnotežja: »Pela je, se tudi smejala in celo pripovedovala šale, a vse kakor mimogrede.« (N. d.: 50.) Ko se doma poroči brat, Veronika celo odide od doma v mesto, kjer žaluje za življenjem na vasi, spomin ji vzbudi harmonika, ki jo zasliši iz gostilne (n. d.: 113). Uspe ji, da se vrne v sosednjo vas in se zaposli kot dekla, ki jo vsi vzljubijo tudi zaradi njenega petja (n. d.: 118). Potem ko se odloči, da bo kljub vsemu poiskala Tonča, s katerim bo končno zaživela, se srečata v Mariboru, kjer prijetne spomine obema vzbudi glas harmonike iz gostilne (n. d.: 126). Ko gresta od poroke, Tonč od veselja dvakrat zavriska (n. d.: 161).

Ker Ingolič prikazuje življenje na vasi, je ljudsko petje spremljevalec njegovih literarnih oseb **ob delu**, in sicer pojejo **med ličkanjem koruze** (n. d.: 15), **obrezovanjem repe** (n. d.: 39), zimskim **luščenjem fižola, koruze in bučnic** (n. d.: 129) in **privažanjem**

¹⁴³ Iz Ingoličeve omembe ni razvidno, ali je bil pastirjev rog kot t. i. signalno glasbilo lubnati, leseni ali živalski rog, s kakršnimi vse so sicer nekoč pastirji zganjali živino (Kumer 1983: 114–116, 120–122, 123–125).

stelje (n. d.: 204). **Po opravljenem delu** (n. d.: 16) in **po premieri gledališke igre** vaške gledališke skupine (n. d.: 45) sodelujoči zapojejo in zapelejo ob harmoniki.

Del **zvočnega ozadja vasi** pisatelj prikaže z omembo kravarjevega roga in trobente: »Z začetkom maja se je na vasi oglasil rog, ki ne bo utihnil do pozne jeseni.« (N. d.: 94.) Ob osrednji ljubezenski zgodbi teče vzporedno stransko dogajanje ob razdelitvi zemlje, ko prej skupna gmajna pripade samo zadružnikom. Sprememba je vidna tudi v zvočni podobi, vodja novih lastnikov pašnikov novemu pastirju namreč namesto roga priskrbi trobento: »Tevž se je postavil pred hišo in začel trobiti. Glas njegove trobente je rezal v jasno jutro, prodril v poslednji hlev in v vsako hišo. /.../ 'Trara – – trara – –!' je pela njegova trobenta.« (N. d.: 181.) Ostareli nekdanji pastir Anza se kar ne more sprijazniti z izgubo dela, zato še naprej hodi zjutraj po vasi in trobi na rog, čeprav brez živine: »Še preden se je oglasila Tevževa trobenta, se je nekega jutra razlegel po vasi njegov rog. /.../ Ali je Tevž z njim zamenjal svojo trobento? so se spraševali, vstajali in odhajali na dvorišče. Anza pa je stal na koncu vasi in trobil.« (N. d.: 184.)

4.2.3 Matevž Visočnik (1941)

V tem romanu je Ingolič upodobil poklicno in zasebno življenje mizarja Matevža Visočnika: od njegovega otroštva, ko je bil sin revne pohorske dekle, do vajeniške in pomočniške dobe ter statusa pomočnika in končno – do posedovanja lastne delavnice in tragične smrti na bojišču prve svetovne vojne; v knjigi ni navedkov ljudske pesmi, temveč zgolj pesemski kontekst.

Tevž v novem okolju in v mizarški delavnici išče svoj prostor pod soncem; da mu uspeva, o tem priča dejstvo, da ga je sprejela fantovska družba: »Vas sama, ki jo je že dodobra spoznal, je postala zanj privlačnejša, pogosto se je zvečer izmuznil iz hiše in z vaškimi fanti prepeval po cestah« (Ingolič 1941: 74). Čeprav je že od mladih let zaljubljen v Ano, s katero se na koncu tudi poroči in ustvari družino, se najprej zaplete z mojstrovo vdovo, vendar z njo kmalu prekine, česar je vesel, tako da po vrnitvi z dopusta zato v vojašnici prepeva (n. d.: 126). S fanti prepeva in vriska že na poti na nabor (n. d.: 87), na poti domov vojaki v vaški gostilni plešejo (n. d.: 94), tudi po odpustu se vračajo s petjem (n. d.: 138).

Ko je mati njegovega otroka še mojstrova dekla, med delom poje in žvižga (n. d.: 75), Tevž pa si predstavlja, kako bi njegova Anica, medtem ko bi bil on v delavnici, med delom na vrtu pela (n. d. 1941: 132), kar je znak vzpostavljenega ravnovesja in zakonske sreče. Potem ko se poročita, mora on na fronto, v njegovi delavnici pa delajo ruski ujetniki, njihova pesem Ano spominja na moža, ki je na ruski fronti: »Po daljšem pomenkovanju so

stopili v krog sredi dvorišča in zapeli. Ani se je zdelo, kot da tožijo po nečem daljnem, neizmerno lepem.« (N. d.: 293.)

4.2.4 *Na splavih (1940)*

V ospredju romana *Na splavih*, ki tematizira dravsko splavarstvo, tj. plovljenje lesa po reki Dravi, je Marko, sin veleposestnika in lesnega trgovca Kneza, ki se je na očetovo željo odpovedal študiju in postal vodja splava. Čeprav je poročen in ima nekajletnega sina, med postankom na eni od splavarskih odprav v hrvaški Dubravi med študenti sreča gimnazijsko sošolko Jano, v katero je bil nekoč zaljubljen, in se ponovno zaljubi. Z ljubeznijo v njem spet oživi želja po študiju. Za skupno življenje z Jano se nazadnje ne odloči, očetu se dokončno upre, splavarjenje prepusti mlajšemu bratu in se z ženo in otrokom preseli v Ljubljano, kjer prične študirati.

Marka med privezovanjem splava v hrvaški Dubravi pritegne skupina študentov ravno s slovenskim petjem, Jana, v katero se bo zaljubil, poje ljubezensko pesem z neposrednim besedilom: »Pesem je zvenela domače, Marku se je zdelo, da jo pozna. Prihajala je bliže in bliže. Končno jo je prepoznal. 'Dekle, daj mi rož rdečih!'¹⁴⁴ Že se je pokazalo na obrežju nekaj postav. Marko je zavzeto poslušal. Pesem se je mehko glasila v tiho noč, zamolklo šumenje reke jo je spremljalo kot bučanje oddaljenih orgel in mlin ji je bil stalen refren.« (Ingolič 1940: 65.) Marko medtem, ko jim razkazuje splav in pripoveduje o svoji dejavnosti, ob pesmi mladih, izobraženih ljudi zahrepeni po drugačnem življenju, kakor je njegovo med trgovino, posestvom in splavarjenjem: »Ob njihovi pesmi in mladostni radovednosti je še njega obšla razigranost. /.../ Preden so odšli, jih je zaprosil, naj še zapoje. Stopili so okoli ognja, se prijeli kakor otroci za roke in zapeli.« (N. d.: 67.) Ko se Marko s splavom drugič spet ustavi v Dubravi, z Jano in njenimi študijskimi kolegi hodi po dravskem nabrežju, besedilo Janine pesmi mu pomeni ljubezensko vabilo. Citate pesemskih besedil spremlja spremno besedilo, ki s slogovnimi sredstvi (ukrasni pridevki, primere) pogloblja lirično občutje. Markovi občutki ob Janinem petju so poudarjeni z njegovim doživljanjem pesemskega besedila: »Iz tišine se je nenadoma oglasila Jana s pesmijo o mornarju, ki mu je umrla ljubica, zdaj pa vesla po morju, življenje ga nič več ne veseli, želi si smrti. Vsaka kitica se je končala z refrenom: 'Pridi z menoj, / pridi z menoj na morje veslat, / pridi z menoj, / krasna je noč nocoj!'¹⁴⁵ Pesem je bila otožna, Janin mehki glas jo je delal še

¹⁴⁴ Refren ponarodele ljubezenske pesmi Jaz bi rad rdečih rož (besedilo Jože Lovrenčiča, uglasbitev Zorka Prelovca) (Kunaver 1984: 65).

¹⁴⁵ Pesem s tem refrenom naj bi po mnenju koroškega etnomuzikologa Engelberta Logarja (po e-pošti 8. 10. 2008) bila neke vrste popevka s tipično kadenco, ki se je iz Istre in Hrvaške razširila na širše slovensko ozemlje, celo na Koroško, kar je izpričano s posnetki. Da jo pevci na Štajerskem še zmeraj

otožnejšo. Marku se je zdelo, kakor bi plaval sredi reke splav, na njem bi veslal on sam in tožil o nekdanjem dekletu, ki pa je zanj izgubljeno, zato ga ničesar več ne veseli.« (N. d.: 89.) Marko, vodja in po očetu lastnik splava, navajen trdega in odgovornega fizičnega dela, ob Jani in njenem petju spoznava nove razsežnosti življenja, ki niso povezane zgolj s koristnostjo in pridobivanjem denarja, temveč tudi z navidezno nesmiselnostjo, igro, kot je posnemanje splavarjevih gibov; Jana med petjem na obrežju namreč prime za vrv, s katero je privezan splav, in ga poskuša povleči, čeprav se zaveda, da je njena moč prešibka, gre zgolj za sanjaški poskus, v katerega pritegne tudi na videz razumnega Marka: »Tudi ostali so se sklonili in se spet vzravnavali istočasno kot Jana, ki je začela peti 'Ej, uhnem'. Čez nekaj trenutkov so že peli vsi, se pripogibali v taktu pesmi, vlekli za vrv in se spet vzravnavali. Preko reke pa se je glasilo svečano: 'Ej, uhnem, ej, uhnem! / Pa še enkrat, ej, uhnem! / Sekaj, sekaj brezico, tankolaso brezico! / Aj-da, da, aj-da, aj-da, da, / aj-da, sekaj, sekaj brezico ...'«¹⁴⁶ (N. d.: 89.)

Marko je predstavljen kot za petje izredno senzibilen, v Jano se ponovno zaljubi, ko jo sliši peti, njuno ljubezensko zgodbo predstavlja njena pesem o mornarju, Marko verjame, da ga njuna ljubezen osvobaja, svobodo začuti ravno pri vriskanju, ko je z Jano v Dubravi: »Tu je lahko zavriskal in njegov glas se je izgubil v brezkončno ravan, lahko je povedal, kar mu je prišlo iz srca, stisnil Jano k sebi, da se je ozrla vanj, in potopil svoj pogled v njene lepe oči, v katerih je našel samo pesem in mladost.« (N. d.: 88.) Hrepenenje po drugačnem življenju vzbudi v njem ravno pesem: »Nekaj časa je poslušal, kako je ugašal pred uto ogenj, kako se je Gornjakova pesem izgubljala v monotono šumenje reke, potem pa se je predal sanjam o življenju, ki bi ga rad živel.« (N. d.: 148.)

Medtem ko Marko z Jano in drugimi študenti poje na obrežju, se njegovi splavarji v gostilni zabavajo po svoje, bolj hrupno, ob glasbi iz **glasbene skrinje**:¹⁴⁷ »Iz starega avtomata se je oglasila razglašena polka, hreščeči glasovi so napolnili sobo, gostilničar pa je

pojejo (in da jo imajo za ljudsko), o tem priča zapis z enakim refrenom in naslovom Po morju jaz veslam v zbirki Lojzeta Peserla (1994: 79) iz Lenarta v Slovenskih goricah.

¹⁴⁶ Ingolič je tukaj pokazal primer pesmi, ki je spremenila svojo funkcijo (prim. Dundes 1965: 279), navaja namreč rusko ljudsko delovno pesem »Ej, uhnem« (za ohranjanje delovnega ritma so jo peli »burlaki«, težki fizični delavci, le-ti so proti toku vlekli ladje na reki Volgi), ki jo ob reki Dravi zgolj za dobro voljo pojejo študentje. Pesem je postala svetovno znana, ko jo je v prvi polovici 20. stoletja v Evropi in ZDA prepeval ruski emigrant, operni basist Fjodor Šaljapin. – Za pomoč pri iskanju informacij o tej pesmi se prijazno zahvaljujem rusistki in slovenistki Irini Makarovi Tominec.

¹⁴⁷ Glasbena skrinja (jukebox, džuboks) je gramofon na kovance z avtomatskim izmenjevalcem, ki se je na začetku 20. stoletja razvila iz prvih t. i. glasbenih omar in je svoj razcvet doživela po drugi svetovni vojni. Njena uporaba je bila vezana izključno na javne prostore oz. gostinske lokale. (Delno povzeto po

http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.unilj.si/subscriber/article/opr/t114/e3605?q=jukebox&search=quick&source=omo_t114&pos=1&_start=1#firsthit in

http://www.geocities.com/antique_radio/jukebox.html, 15. 8. 2008). Glasbene skrinje so bile (tako kot lajne) tudi pomemben glasbeni vir, godci so od njih prevzemali melodije, ki so jih igrali na zahtevo plesalcev oz. poslušalcev (Tomažič 1991: 44).

poklical nekega domačina in ga poslal v vas. Že so govorili vse vprek, se smejali, kričali in od časa do časa tudi zapeli.« (N. d.: 77.) Splavarji pojejo tudi na reki, medtem ko plujejo, Ingolič z njihovim petjem v epskem besedilu ustvari lirično vzdušje: »Na Markovem splavu je bil za ravnača Žima, poleg njega je veslal Irga, spredaj pa Goričnikov Ivan in Gornjakov Tona, živahna fanta, ki sta venomer prepevala ali zbijala šale. Včasih so splavi – zdaj so bili le trije – pluli tako blizu drug drugega, da so lahko skupno peli ali si s splava na splav pripovedovali šale in se dražili. Posebno proti mraku so radi sedeli na uti in prepevali, le eden je ostal pri lemezu. Njihova pesem se je družila z zamolklim šumenjem počasne Drave in se razlivala po njeni širni gladini.« (N. d.: 146.)

Na splavu pojejo tudi med postankom, kadar so privezani kje, kjer prenočujejo in je predaleč do vasi in gostilne; Ingoličevo navezovanje na ponarodelo, Lipoldovo t. i. flosarsko himno, je tu vsebinsko motivirano – splavar namreč poje na splavu stanovsko pesem, ki ponazarja splavarjenje. Ingolič je z izbiro besedila pesmi pevca hkrati označil: o splavarjenju poje izkušen splavar, ki se je pesmi naučil med svojim večletnim splavarjenjem na različnih rekah, tudi na Savinji. Ob citatih je vidna Ingoličeva dodatna interpretacija pesemskega besedila, ki zvočno in ritmično naraščajoče besedilo še bolj poudari. Med posamezne kitice je dodal opis načina njegovega petja; pevčevo ritmično petje, ki ga zahteva melodija, je Ingolič ponazoril z dinamiko poteka splavarske plovbe, kakor jo doživlja nekdo na bregu, ki vidi in predvsem sliši splav pripluti in odpluti. Ingolič z besedilom pesmi, ki jo ustrezno sam prekinja s komentarji oz. opisom plovbe, ustvari trikotno dramatično shemo, ki ima glasbeni značaj. Pesem tvori zasnovo, vrh in razsnovo. Ingoličevi interpretativni komentarji ritem pesemskega besedila upočasnjujejo, stopnjujejo in ga dodatno razlagajo: »Včasih je pel Gornjakov Tona, ki je že mnogo hodil po svetu, nekaj časa je splavaril celo po Savinji in je znal največ pesmi. Vse ga je poslušalo, kadar je pel splavarske. Posebno ko je pel tisto, ki jo je prinesel s Savinje. /.../ Nenadoma pa se je oglasil Gornjakov. Začel je komaj slišno, kakor bi človek, ki stoji na bregu, zaslišal splavarje nekje od daleč, kako se približujejo s splavom in pojo: 'Hit! Hit! / Hiti le trte vit, sneg se že z'lo tali, / voda s planine nam jadrno dol' sverši; / bomo zvezáli, urno peljali, bratec, le hit!' Polagoma so se približevali; že je bilo slišati udarce lemezov in videti sklonjene može nad njimi. Pesem je postala glasnejša. 'Glej! Glej! / Vezovnik zdelan, glej, riv'c že na viš moli, / flosarski stol se na fazah že košati; / deske so suhe ko zimske muhe, le trte daj! // Čuj! Čuj! / Tina le klopnice in stropnice proč odštej, / jaz bom dvanajšce in late podrgnil zdej, / trame in lese, te kar ponese, glej, kar osuj!' Zdaj so bili že tu. Videlo se je, kako se jim napenjajo mišice, kako režejo vodo, da ostajajo za njimi veliki beli valovi, splav pa mogočen pluje mimo; les se sveti v soncu kakor zlato. 'Jur, Jur! / Zdaj le odrini, kak olje bo smučalo, / da le kje sprednjik opiknil na kleč ne bo; / zadnik zaviraj, dobro upiraj, humplaj po žnur! // Dost! Dost! / Jedli in pili zadosti so že na flos, /

Jurko na prvega, ti si mu najbolj kos, / Jož naj bo zadi, se šele vadi, mlada je kost! Zdrknili so mimo. Splavarji postajajo manjši, zlati zaklad, ki ga vozijo, se izgublja v modrini neba in reke, tudi udar vesel ni več tako mogočen, pesem je tišja. 'Zdaj! Zdaj! / Žegen šentjanžev, zdravica naj vsem velja, / sveti Miklavž naj na vodi pomoč nam da, / ukali, peli bomo veseli, le brž naprej!¹⁴⁸ Splav se kot svetla točka izgublja na obzorju. Pesem je še komaj zaznavna, tiha gine v šumenje reke, slednjič zamre, ostane le šumenje vode in neskončno nebo.« (N. d.: 148.)

4.3 Haloški cikel

4.3.1 Tam gori za hramom (1938), Likof (1940) in Žeja (1940–41)

Službovanje na Ptujju in srečevanje z nekaterimi Ptujčani, pretežno nemškimi lastniki haloških vinogradov, na eni strani, ter s skrajno izkoriščanimi haloškimi viničarji in kočarji na drugi strani, je Ingoliča spodbudilo k tematizaciji problematike socialne neenakosti v predvojnih Halozah in formiranja novega družbenega reda na tem vinorodnem področju v vojnem in povojnem času. Med novelami s tovrstno tematiko še posebej izstopajo besedila *Tam gori za hramom* (1938), *Žeja* (1940) in *Likof* (1940), ki so izšla v *Ljubljanskem zvonu*, med daljšimi besedili pa roman *Žeja* (1940–41), ki mu je po vojni sledilo nadaljevanje *Trgatev* (1946); obe romaneskni besedili sta v povojnem času izšli kot dva dela ene knjige pod skupnim naslovom *Vinski vrh* (1946).

Prvoosebni pripovedovalec v noveli *Tam gori za hramom* v haloški gostilni sreča ptujskega vinskega trgovca, ki je prišel s pogreba svoje viničarke; zvečer se skupaj odpravita v trgovčevo zidanico, kjer popivata do jutra. Drugi dan, na dan trgatve, pripovedovalec ugotovi, v kakšnih naravnost grozljivih, človeka nevrednih razmerah (lakota, premajhna, nizka in vlažna koča) živi trgovčeva viničarska družina – zaradi prezgodnje viničarkine smrti (zaradi jetike) njeni hčeri, ki jo je zaplodil trgovec in lastnik vinograda, materi in sestri grozi izselitev iz borne koče. V uvodu v novelo pisatelj na poti v Haloze srečuje kmečke voznike, ki si na vozu s sodom pijano prepevajo (Ingolič 1950: 26). Med nočnim vzpenjanjem k trgovčevi zidanici se sliši pesem klopotcev, nemški lastnik je na svojega še posebej ponosen: »Od blizu in daleč so se oglašali klopotci, nekateri so udarjali v večjih presledkih z zamolklim glasom, drugi so vreščeče žlobudrali. /.../ Nad nama se je oglasil klopotec, moral je biti izredno velik. 'Auch dieser Kerl ist mein!' se je takoj oglasil njegov lastnik.«¹⁴⁹ (N. d.:

¹⁴⁸ Gre za besedilo ponarodele pesmi Jožefa Lipolda s popularnim naslovom *Flosarska*, ki jo je Štrekelj uvrstil v Dodatek nenarodnih stanovskih pesmi pod št. 34.

¹⁴⁹ Klopotec je vrsta lesenega idiofona (samozvočila), ki ga poganja veter, služi za odganjanje ptic iz vinogradov, zato stoji le, ko zori grozdje (od 15. oz. 24. avgusta do trgatve). Štrekelj (Š 8116–8117) v

30, 32.) Drugo jutro gre pripovedovalec po trgovčevem naročilu iskat viničarko, ki naj bi pospravila njuno nočno razdejanje, pri tem sreča njeno mater, le-ta mu pripoveduje o svoji mrtvi hčeri, ki je z gospodarjem imela nezakonskega otroka, in duševno ter telesno spremembo v hčeri (zboli za jetiko) spričo gospodarjevega spolnega zlorabljanja označi z umanjkanjem njenega petja: »Takoj potem ni bila več prava, pokašljevala je in ni si več pela kakor prej.« (N. d.: 43.)

Oblastna in malenkostna trgovčeva žena, Nemka, s pomanjkljivim znanjem slovenščine, dlakocepsko nadzoruje obiranje grozdja in išče izgubljene grozdne jagode, nesproščeni trgači si zato ob delu ne upajo peti: »Kiri je tu trgala?' je zaklicala, ko je staknila jagodo. Trgači so se ozrli k njej. Nekdo je zaklical neko ime. Gospodinja pa je pomahala s palico in velela: 'Neža, prišla sem in to pobrala. Vsi lepo trgala, nič pustila zadi! Lon pa bi rada imela! Jez čem met ordnungo!' Drobnó, slabo oblečeno dekletce se je spustilo h gospodinji in med njeno pridigo pobrala dve, tri jagode. Prej so trgači peli, po teh njenih besedah pa so molče in pazljiveje opravljali svoj posel.« (N. d.: 52.)

Zvečer je v trgovčevi zidnici razbrzdana zabava ob glasbi iz gramofona (n. d.: 59), trgovec se iz čiste pijanske objestnosti celo našemi v smrt in se namerava ponorčevati iz ostarele bogaboječe viničarkine matere, ki je medtem na pragu kočé v resnici izdihnila. Pripovedovalec z grozo opazuje socialno neobčutljivost trgovčevih gostov, medtem zaide v klet pod hišo, kjer utrujeni in izčrpani viničarji stiskajo gospodarjevo grozdje: »Nekdo je začel peti pesem o veselem hribčku. Najprej je pel sam, potem so pritegnili tudi ostali. 'Tam gori za hramom / en trsek stoji, / je z grozdom obložen, / da komaj drži ...' Peli so o čričku, ki prepeva in vabi v trgatev, o konjičkih, ki težko vozijo vince, in naposled o vincu samem. Z neubranimi glasovi so peli to priljubljeno pesem vinogradnikov,¹⁵⁰ z mislimi pa so bili kdo ve kje.« (N. d.: 62.)

V naslovu novele *Tam gori za hramom* nastopa citat ljudske pesmi kot literarne odnosnice. Naslov sam ne nakazuje citatnosti ne z navednicami ne s poševnim tiskom, prav tako ni naveden vir. Šele iz novelskega besedila je razvidno, da je pisatelj za naslov uporabil verz iz ponarodele Slomškove pivske pesmi. Izbira citata je motivirana z dogajališčem novele, širše z vinorodnim področjem Haloz in ožje s prizoriščem, kjer prvoosebni pripovedovalec sliši peti viničarje – v kleti oz. med stiskanjem grozdja. V celoti navedena je samo kitica, ki se začinja z verzom, ki je tudi v naslovu novele, prva in ostale kitice so parafrazirane. Ingolič pesem imenuje »priljubljeno pesem vinogradnikov«, naslov oz. temo parafrazira kot »pesem o veselem hribčku«. Vsebine prve kitice o nakupu zemljišča za

razdelku *Oponašanje raznega orodja in raznih del navaja besedilo klopotčevega petja s Kozjaka, Zmaga Kumer pa še iz Haloz in Slovenskih goríc (Kumer 1983: 17–21).*

¹⁵⁰ Zelo znana ponarodela pivska pesem Antona Martina Slomška: »En hribček bom kupil« (Š 5477–5490).

vinograd Ingolič namenoma ne navaja, saj je v nasprotju z realnim socialnim in ekonomskim stanjem viničarjev, ki gospodarjevega vina niti poskusiti ne smejo, kaj šele, da bi razmišljali o lastnem vinogradu. Kljub temu se z občutjem pridelovalcev, ki so se celo leto trudili, veselijo tuje letine.

Noveli *Žeja* in *Likof* je pozneje vključil v roman *Žeja*, z vidika zastopanosti ljudske pesmi je še zlasti informativen *Likof*, saj je osrednji dogodek novele trgatav in zabava po njej, kar implicira prisotnost ljudskega petja. V ospredju romana *Žeja* je kočarska družina Svenšek, ki ji zaradi prezadolženosti prodajo domačijo z vinogradi. Sreča v nesreči je, da postanejo viničarji mladega sodnika Dobnika, le-ta se trudi, da bi Svenškovi posestvo lahko ponovno odkupili. V *Likofu* osrednja, v romanu pa med stranskimi zgodbami, je tudi situacija zadolžene mlade lahkožive kočarke Jusovke; predelano novelsko besedilo predstavlja osemnajsto poglavje romana.

Ingolič je z Jusovkino zgodbo pokazal na enega od vzrokov za haloško revščino, tj. na nerazumno lahkomišno dionizičnost s katastrofalnimi posledicami, ki se po celem letu pomanjkanja sprosti na likofu po trgatvi. Jusovka, ki od letnega pridelka pričakuje, da bo lahko odplačala dolg in obnovila hišo ter poskrbela za svoje razcapane in sestradane otroke, že na dan trgatve ves mošt proda pod ceno, preštevilni trgači ji na likofu med petjem in plesom popijejo vse lansko vino, ponoči zakoljejo celo prašiča, katerega meso bi njeno družino hranilo vso zimo. Za ceno zabave ene noči ostane brez celotnega letnega dohodka.

Spočetka ne v noveli ne v romanu nič ne kaže na katastrofo. Petje trgačev v Jusovkinem in drugih vinogradih predstavlja jesensko vinogradniško zvočno ozadje (Ingolič 1973a: 47, 51, 53), harmonika in petje v hiši pa znamenje običajne zabave po večerji na likofu (n. d.: 55, 57), ki se bo sprevrgla v nesluteno pogubno veseljačenje. Skoraj identična v noveli in romanu sta odlomka, ko trgači, že precej pijani, po plesu zapojejo: »Iz pijanih grl se je oglasila najprej pobožna pesem:¹⁵¹ *'Češčena si Marija, / je angelski glas, / ko bo zadnja ura bila, / prid', mati ti, po nas!*''¹⁵² Ženskam in dekletom so se zaripla lica omilila, ko jim je prišla sveta beseda prek vlažnih ustnic, moški pa so peli, ne misleč na besede. Hreščéči glasovi so se zaletavali ob nekaj zaprašeni svetih podob, se odbijali od preperelega križa v kotu nad mizo in butali skozi vrata v temno vežo, da bi se sprostili v noč, ki je ležala nad spokojnimi griči. Pesem je bila dolga, melodija otožna. Ko so končali z njo, je Jusovka¹⁵³ prešla na drugo. *'Nikaj na svetu lepšega ni, / kakor gorica, kadar cveti!*' Takoj ji je pritrdilo vse omizje. *'Oj, kumek moj dragi, zdaj se napij, / nikaj na svetu boljšega ni!*

¹⁵¹ V romanu je Ingolič dodal še hripavost grl: »Iz pijanih in hripavih grl se je oglasila pobožna pesem.« (Ingolič 1946b: 58.)

¹⁵² Refren marijanske cerkvene pesmi (Franc Kimovec) *Je angel Gospodov (Slavimo Gospoda 1998: 223).*

¹⁵³ V romanu je pevko zamenjal s pevcem, Fiderškom (Ingolič 1946b: 58).

Jusovka je pela dalje: kako kumek hiti na delo, da ga ne bi zamudil, kako seka kole, jih ostri, deca pa beli; potem sam veže trto, kajti to delo zna samo on in nihče drug; o sv. Mihalu obere grozdje, čez dober mesec ga sv. Martin krsti; očka prinesejo čutarico, mamica pa gibanico. *'Oj, kumek moj dragi, zdaj se napij, / nikaj na svetu boljšega ni!*¹⁵⁴ Pesem je bučala, da se je tresla soba. Vse se je tiščalo okoli mize, sredi katere se je svetila buča. K Jusovki se je stiskal Svenšek, govoril vanjo in segal, kamor je mogel. Ona pa je pela, morala je peti, peti in nič drugega.« (N. d.: 58.)

V noveli se ljudsko petje s tem zaključí in se dogajanje nadaljuje s prodajanjem mošta trgovčevemu pomočniku, v roman pa je Ingolič v nadaljevanju uvrstil še dodatno pesemsko gradivo: *»Prelepo ime Franček, / sam Bog te naj živi! / Primi bučo v roke, / in sladko se napij!* Fideršek je pograbil bučo, ostali so zagrmeli iz polnih prsi: *'Le ga piti no zavžiti, / le ga piti no zavžiti! / Živa žaba notri plava. / Kam je šlo? / Spili ga smo!*¹⁵⁵ Ko si je Fideršek obrisal mokra usta, je postavil bučo pred Jusovko in zapel: *'Buča stoji na mizi, / je Rozi najbolj blizi, / le primi, primi bučo v roke ti / in malo vun izpij!* Jusovka je nagnila bučo, omizje je zapelo: *'Zavoljo naš'ga Jezusa, / ki nam sladko vince da!*¹⁵⁶ Napitnica se je vrstila za napitnico. Ni jih zmanjkalo. Vsakdo je dobil svojo.« (Ingolič 1946b: 224.)

S pivskimi pesmimi Ingolič **ilustrira prostor** (vinogradniško področje), **čas** (trgatev) in **osebe** (vinski trgovec kot lastnik vinogradov, meščanski gostje na obisku, viničarji kot pridelovalci vina). Pri opisu Jusovkinega razbrzdano pogubnega likofa je Ingolič uporabil besedila samih napitnic, ki z refreni spodbujajo k pitju: *»'Oj, kumek moj dragi, zdaj se napij, / nikaj na svetu boljšega ni!', 'Primi bučo v roke, / in sladko se napij!, 'Buča stoji na mizi, / je Rozi najbolj blizi, / le primi, primi bučo v roke ti / in malo vun izpij!«* (N. d.: 47.)

Vzporedno z zgodbo Svenškovih poteka v romanu še ljubezenska zgodba nekdanje trgovke in viničarjeve hčere Mare, mlade druge žene ptujskega vinskega trgovca Munde, in lahkomišelnega odvetnika Slaparja; ljubimkata v Mundovi zidnici. Ko se dobrega življenja naveličana Mara spominja začetkov s svojim starim možem, polista po spominski knjigi gostov v zidnici, kjer so med različnimi mislimi na njun poročni dan, ki so jih prispevali svatje, zapisani tudi verzi nekaterih ljudskih pesmi: *»Nobeno ženit'vanje / brez vinca ne mini, / sam Jezus v Galileji / iz vode ga stori!*¹⁵⁷ // *Lušno je na sveti!*¹⁵⁸ // *O ja, / zmeraj vesel,*

¹⁵⁴ Dve varianti pivske pesmi »Nikaj na svetu lepšega ni« (Š 5468–5469) je Štrekelj označil kot kajkavsko in hrvaško.

¹⁵⁵ Pivska pesem »Prelepo ime I., sam Bog naj te živi!« (Š 5671–5682).

¹⁵⁶ Varianta pivske pesmi »Glažek stoji na mizi« (Š 5858–5864).

¹⁵⁷ V zvezi z omembo Jezusovega čudeža na svatbi v Kanigalilejski, ko je iz vode nastalo vino, obstaja tip zdravice, ki so jo peli na svatbah in je Štrekelj njene variante v razdelku Pesmi svatovske uvrstil pod skupnim naslovom »Vse sorte zdravice zdaj vunkaj gredo« (Kanigalilejska) (Š 5346–5365).

vesel, / o ja, / dokler na svet' živel, / o ja, / zmeraj bom vin'ce pil, / o ja, / dokler bom živ!¹⁵⁹
// Oj, vinček, hoj, hoj! / Bod' dober z menoj. / Nikar me ne vrzi, / pod mizo nocoj!¹⁶⁰ //
Kol'kor kapljic, / tol'kor let, / Bog nam daj na svet' živet'!¹⁶¹ (N. d.: 47.) Mundova žena ni pozabila na svoje slovensko viničarsko poreklo, zato viničarjem pomaga, kolikor je v njeni moči; med bivanjem v zidanici prepeva, medtem ko se iz hiše nemškutarske Koreske razlegajo radijski nemški »šlagerji in koračnice« (n. d.: 110).

Socialna neenakost je razvidna tudi v razliki med hkratnim dogajanjem v zidanici in vinogradu – v gospodarjevi hiši se veseljači in poje, odvetnika Slaparja spodbujajo, da bi jim pel solo, viničarji pa opravljajo enega najtežjih vinogradniških poslov – škropljenje s strupeno modro galico. Petje je v tem primeru znak socialne neenakosti – medtem ko viničarji delajo, se lastnik in njegovi gostje zabavajo: »Slapar se je sprva nekaj branil, slednjič pa se le dvignil. Gospe so medtem umirile omizje, gostje so le neradi opustili svoje pogovore in se ozrli na Slaparja, ki je že držal poln kozarec v rokah in čakal. Nekaj hipov se je oziral okoli sebe, potem pa zapel s svojim mogočnim baritonom: En starček je živel / tam v vinskih gorah ...¹⁶² Stopil je korak od mize, se oklenil polne čaše z obema rokama in se obrnil proti oknu, da se je sonce z zadnjimi žarki zableščalo v vinu in obsijalo tudi njegov obraz. Pel je, nepremično zroč v čašo zlatega vina. Pozabil je na vse okoli sebe, živel je samo z dobro kapljico in pel samo njej: Prav pridno je držal / kozarček v rokah, / zahajal k prijatlom / je pevskim. / Ko ura pa pride, / ločitve je čas, / on vzame kozarček / in reče na glas: // Oče nebeški, glej, / še en kozarček zdej, / hvalo bom vekomaj, vekomaj pel. Tedaj se je družba dvignila in zapela mogočno, silno: Oče nebeški, glej, / še en kozarček zdej, / hvalo bom vekomaj, vekomaj pel ... Pesem je donela skozi odprto okno, se razlivala po Mundovem vinogradu in se dvigala na vrh, kjer je stopal stari Turkuš s težko škropilnico na ramenih /.../ Usta je imel suha, oči so ga pekle, koža ga je žgala in noge je komaj vzdigoval. 'Hudiči, oni pa pijejo in si prepevajo!' je siknil.« (N. d.: 131, 133.)

Tudi po trgatvi se trgovčeva družba ob izbranem vinu zabava v kleti, v sosednjem prostoru pa viničarji molče in ob jabolčniku čakajo na prekopavanje tropin in ponovno stiskanje; med razuzdanimi trgovčevimi gosti sta tudi ptujski kapucin, pater Dizma, in vinogradnica Koreska, ki splezata na sod, pijeta in se objemata, dokler pater ne pade za sod: »Medtem ko so ga reševali, je stopil Slapar, ki je dotlej malo govoril, pač pa mnogo pil, na stopnice in zapel z globokim glasom: 'Ko bo pater umrl, / ga bomo pokopali / pod te vinske

¹⁵⁸ Prvi verz dveh tipov stanovske ljudske pesmi o samskem stanu: Samec pevec, kakor ptič (Š 8191) in Poštenemu samcu se ni treba ničesar bati (Š 8204–8205).

¹⁵⁹ Pivska pesem Vinski bratec (Š 5984–6022).

¹⁶⁰ Prva kitica ene izmed pivskih pesmi (Dravec 1981: 255).

¹⁶¹ Napitnica »Kolikor kapljic, toliko let« (Š 5616–5619).

¹⁶² Štrekelj je to pesem uvrstil med avtorske pesmi v Dodatek pod št. 16 k poglavju Pesmi pivske in v veseli družbi.

gantnarje. / Kdor bo mimo tekel, / vsak bo rekel: / Ta je en velik pijanec bil.' In pritegnili so še drugi: 'Odškrnite se pipe, / odprite se čepi, / naj se to vince po grlu pocinglja! / Cinglja, cinglja, cinglja, cinglja, / naj se to vince po grlu pocinglja!'«¹⁶³ (N. d.: 237.)

Nesproščenost zaradi podložnega odnosa med gospodarjem in viničarjem se kaže tudi v umanjkanju petja v trgatvi pri Koreski, kjer si ustrahovani viničarji zaradi groženj, da ne delajo dovolj, ne upajo niti prav zapeti (n. d.: 230), čeprav je prepevanje trgačev sicer obvezni element vseh drugih Ingoličevih opisov trgatve, še posebej pri kmetu Turkušu, ki je dober gospodar in svoje delavce pravično plačuje: »Trgači v njegovi mali gorici so peli od ranega jutra. /.../ 'Zapojmo!' je vzkliknila in začela peti. Iz Turkuševega vinograda se je razlilo po Vinskem vrhu zateglo haloško petje. Čeprav ni bilo enega samega trgača z žalostno mislijo, je njihova pesem, pa naj je pela o vinu, ljubezni ali svetnikih, zvenela zategnjeno, otožno. Šele ko je Lojz začel vriskati in se je oglasilo nekaj dečkov, je postalo veselejše, prešerneje. Sam Turkuš je vriskal, od časa do časa pa stopil na vrh h koči in se zvedavo oziral doli na pot. /.../ Trgači so se s pesmijo odpravili proti koči. /.../ Težakom ni dajal kislega jabolčnika kakor na kmetiji, marveč vina, ob likofu je naročil godca, da so pili, peli in celo plesali pozno v noč.« (N. d.: 209, 210, 211, 94.)

Na ekonomsko-socialno neenakost med viničarji in lastniki vinogradov in njihovimi gosti Ingolič ni pokazal z izbiro pesmi. Čeprav se sicer iz Koreskine zidanice slišijo nemški »šlagerji in koračnice«, veseli družbi tako v koči kot v gosposki zidanici prepevata slovenske ljudske pivske pesmi; Ingolič besede slovenske ljudske pesmi položi v usta tako haloške kočarke in viničarjev kot tudi premožnega ptujskega odvetnika, družbena hierarhija se ne meri po izbiri ljudske pesmi, le-to pojejo pripadniki višjega in nižjega sloja. To potrjuje dognanja švicarskega raziskovalca ljudskega izročila Richarda Weissa o pojavnosti ljudske pesmi v vseh slojih: »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.)

Haloški viničarji v Ingoličevi *Žeji* pojejo še, ko **romajo** na Ptujsko Goro (n. d.: 166–167), ko **meljejo sadje** za jabolčnik (n. d.: 208) in **ob kresovanju na veliko soboto** (n. d.: 99).

Posebno vlogo je Ingolič v besedilu namenil klopotcu in njegovemu petju. Svenšek je po prodaji svojega posestva brezbrizen do dela, še posebej se ne briga za vinograd, zato

¹⁶³ Pesem, podobna pivskemu pesemskemu tipu »Pokopljite me v Jezusovo klet« (Š 6023–6038), Dravčev zapis je skoraj identičen z Ingoličevim navedkom (Dravec 1981: 269).

morajo njegovi otroci, medtem ko je on v gostilni, sredi poletja sami postaviti klopotec; Ingoličev literarni opis klopotca, ki je lahko že kar etnografski vir, navaja klopotčeve sestavne dele in imena zanje, pogoje delovanja in onomatopoetsko oponašanje klopotčevega petja: »Klopotec je bil srednje velik. Vetrnice je imel dva metra dolge, kladivca pa so bila kakor Tinčeva pest. Vendar so ga komaj spravili do droga, ki se je dvigal sredi vinograda. Ko so k repu privezali še nekaj košatih hrastovih vej, so se lotili dviganja.« (N. d.: 198.) Kvaliteta klopotčeve pesmi govori o ugledu vinogradnika in njegove družine, zato so otroci ob svojem klopotcu zaradi njegove počene deske razočarani: »Že je zavelo preko sadovnjaka, klopotec se je zasukal, vetrnice so se zganile in se zavrtele. Prvo kladivce je udarilo, potem drugo, tretje, četrto, kratek premor, peto, šesto in spet prvo. Sprva počasi, udarec za udarcem, a kmalu so si udarci naglo sledili. Toda, joj, kakšen glas ima! Drugačen kakor lansko leto. Lani je pel visoko in čisto, zdaj pa ropoče, kakor bi tolkel na počen lonec. /.../ Medtem se je napravil mrak in oglasili so se črički. Svenškov in Turkušev klopotec sta jim pritrjevala, prvi z zlomljenim, drugi s svetlim, čistim glasom.« (N. d.: 198.)

Pijanemu Svenšku se zdi, da se mu lastni klopotec posmehuje, ker je izgubil posestvo: »Ko sta kosila zgodaj nad hišo, sta slišala tudi Turkušev in Koreskin klopotec. Sredi dopoldneva se je oglasil še Mundov, ki je bil največji izmed vseh. Navadno je najprej zapel Turkušev, kakor da oznanja prihod vetra, potem se je oglasilo iz Koreskinega vinograda, nekaj časa sta se pogovarjala sama: Turkušev je pel kakor nevesta, Koreskin je odgovarjal kakor ženin. Šele čez čas se je zganil njihov. Tedaj je Svenška spet zapeklo. Še vedno je ponavljal: 'Ha-ha-ha! Nič ni tvojega, Svenšek, nič tvojega, Martin ...' Ko se je dovolj narogal, se je zbudil Mundov. Zamolklo je začel pritrjevati: 'Da-da-da!« (N. d.: 201.) Ingolič klopotčeve posmehljive besede, ki jih sliši Svenšek, kot refren ponovi na petih mestih, dokler Svenšek od jeze klopotca v pijanosti ne podre (n. d.: 200–202).

4.3.2 *Trgatev* (1946)

Žeja se nadaljuje v *Trgatvi*, dogajanje drugega dela je postavljeno na Vinski vrh nekaj mesecev pred koncem druge svetovne vojne in po njej, ko se začnejo formirati zadruga, se prične govoriti o agrarni reformi in o nastanku novega, za viničarje pravičnejšega družbenega sistema. Tudi z vidika medbesedilnih navezav na ljudsko pesem se romanu *Trgatev* pozna, da je med nastankoma *Žeje* in njenega nadaljevanja prišlo do družbenih sprememb.

V času, ko se približuje osvoboditev, partizani zasedejo Koreskino hišo in priredijo miting, Ingoličevi pesemski citati so tudi v primeru partizanskih pesmi izbrani namerno, njihova besedila podkrepijo siceršnje dogajanje oz. osvetlijo razmišljanja in občutke posameznih literarnih oseb, kažejo na družbene spremembe: »V prostorni sobi, kjer se

zadnje tri leta, a tudi prej, ni slišala drugačna kakor nacistična nemška pesem, v sobi, kjer se ni govorilo o Slovencih drugače kakor o neumni delovni sili, kjer je Koreska gostila in napajala svoje številne ljubčke, se je prvič oglasila pesem slovenskih partizanov. 'Bratje, le k soncu, svobodi, / bratje, le k luči na plan! / Noč je bolesta za nami, / pred nami svobode je dan.'¹⁶⁴ Gelica je takoj pristopila k fantom in pela z njimi. Komaj so odpeli to pesem, so začeli drugo. 'Stoji tam v gori partizan, / ozira se v nižavo, / trdo mu puško stiska dlan, / šel v borbo bo krvavo.'¹⁶⁵ /.../ S pesmijo so odhajali proti Mrzlemu bregu. 'Hej, brigade, hitite, razpodite, zatrite, / požigalce slovenskih domov! / Hej, mašinca, zagodi, naj odmeva povsodi, / naš pozdrav iz svobodnih gozdov!'¹⁶⁶ Po Vinskem vrhu se je razlegala pesem svobode in upora. Tam, kjer se je doslej šopirila kričava nemška pesem, slovenska pa se je le tiha, pobožna in otožna že od nekdanj plazila po globačah in klancih in si je le redko upala na vrh, zadnja tri leta pa je niti v grapah ni bilo čuti, je zdaj odmevala nova slovenska pesem, bojevita, zmagoslavna. Ves Vinski vrh je zajela in segla še dalje na sosednje vrhove. Viničarji z Vinskega vrha so se ustavljali na poti domov in zavzeti poslušali, na sosednjih vrhovih so odpirali okna. Preko haloških gričev pa je šlo: 'Le vkup, le vkup, uboga gmajna! / Heja, hejo! / Za staro pravdo zdaj bo drajna! / Heja, hejo! / Zimzelen za klobuk! / Punt naj reši nas tlačanskih muk!'¹⁶⁷ (Ingolič 1946a: 47.) Ingolič že s pridevki, ki jih doda nemški, slovenski ljudski in slovenski partizanski pesmi, izrazi svoj odnos do teh pesmi oz. s pesmimi in njihovimi oznakami pokaže na nacionalna (nemško-slovenska) in družbena nasprotja (nemški lastniki-slovenski viničarji): predvojna nemška pesem, ki simbolizira nemške lastnike vinogradov in tuje oblastnike, »se je šopirila« in je bila »kričava«, slovenska ljudska pesem, ki predstavlja družbeno zapostavljeno in marginalizirano slovensko viničarsko prebivalstvo, pa je bila »tiha, pobožna in otožna« in se je »že od nekdanj plazila po globačah in klancih in si je le redko upala na vrh«, odkoder se je iz zidanic in kleti sicer razlegala nemška pesem. Zato je nova, in sicer partizanska pesem, ki je nadomestila ponižno slovensko petje, katerega v zadnjih letih zaradi stopnjevanega nemškutarskega nasilja in groženj niti ni bilo slišati, »bojevita« in »zmagoslavna«.

Nove družbene razmere na Vinskem vrhu Ingolič z mnenjem o novih pesmih, ki se širijo med ljudmi, podkrepi na več mestih: »Ta pesem je bila drugačna kakor pred leti. Pred

¹⁶⁴ Podlaga znani slovenski partizanski pesmi je rusko besedilo, ki ga je leta 1905 v moskovskem zaporu napisal Leonid P. Rodin, po nemški predlogi pa leta 1924 prepesnil Mile Klopčič; besedilo je bilo natisnjeno v več partizanskih tiskih, v Porabju sta narečno varianto zapisali Ana in Terezija Bajzek (Paternu 1998: 641).

¹⁶⁵ Partizanska pesem Stoji na gori partizan (Milko Škoberne) (http://www.koroski-oktet.si/si/Nas_repertoar - 9k, 15. 8. 2008).

¹⁶⁶ Partizanska pesem Mateja Bora, Hej, brigade (Paternu 1995: 291).

¹⁶⁷ Partizanska pesem Le vkup uboga gmajna Mileta Klopčiča, ki jo je ustvaril po slovenskih puntarskih geslih v nemški pesmi Ain Neues lies von den Kraynerischen bauern, natisnjenih na nemškem letaku iz l. 1515. (Paternu 1998: 511.)

vojno so pastirčki in pastirice prepevali otožne Marijine pesmi, včasih tudi kako zaljubljeno, ki ni bila nič bolj vesela, zdaj so se glasile s pašnikov pesmi, v katerih ni bilo ne otožnosti ne malodušja, bile so vedre partizanske pesmi, ki so pele o težkih borbah, o pogumu mladih partizanov, o svobodi.« (N. d.: 144.) Po vojni prinašajo otroci nove partizanske pesmi iz šole in jih doma za zabavo prepevajo namesto nekdanjih ljudskih ljubezenskih in legendarnih: »Tonček je začel peti partizanske pesmi, ki so se jih učili, ostali so potegnili za njim, celo Veseličeva Štefka, ki je bila najmlajša med njimi, je poskušala peti. Njihovo petje se je veselo razlegalo po vinogradih in sadovnjakih. Tudi prej včasih so se viničarski otroci zbirali na vrhu in se pogovarjali in peli, toda govorili so o tem, kako bodo gospodarici ali gospodarju poljubili roko, za kar bodo morda dobili kak dinar ali jabolko, pogovarjali so se o bogatih izložbenih oknih v mestu, o nedeljskih mašah, romanjih in morda še o čem, kar se je zgodilo na Vinskem vrhu, peli pa so večinoma pobožne pesmi.« (Ingolič 1946a: 189.)

Nekdanji viničarji po ustanovitvi vinogradniške zadruga kot nekoč v romarski procesiji pohajajo med vinogradi; razliko med romanjem v *Žeji* (Ingolič 1946b: 163–176) in tokratnim pohodom v *Trgatvi* predstavlja pisateljeva izbira pesmi, nekdanje pesmi z nabožno vsebino (ljudske ali cerkvene) so zamenjale partizanske: »'Zapojmo!' je vzkliknila iz polnega srca. 'Zapojmo!' je ponovil Orlič in stopil k njej. Po vrheh in klancih, koder je romarska procesija vsako leto pobožno molila in spokorniško prepevala, se je oglasila smela, samozavestna partizanska pesem.« (N. d.: 260.)

Partizanska pesem zamenja tudi ostale pogrebne svečanosti, ko ob pogorišču Turkuševe hiše zagrebejo trupla ubitih partizanov in starega Turkuša ter njegove hčere, besedilo pesmi izraža misli in občutja pogrebcev: »Četa partizanov, samih domačih fantov, je pristopila tik jame in zapela: 'Kot žrtve ste padli v borbi za nas, / da srečo, svobodo bi užival trpin. / Do smrti je služil svobodi vaš glas, / pogumno ste zrlí v gotovi pogin.'¹⁶⁸ Viničarji in njih otroci so prisluhnili pesmi, ki je še niso slišali. V bolečini, kakršne še niso čutili, se jim je stisnilo srce. Partizani pa so peli: 'A kadar svoboda zasije nam spet / in vaše se želje spolnijo, / takrat se spominjal še pozni bo svet / junakov, ki v grobu trohniijo.' Otožna, veličastna melodija je drhtela nad pogoriščem, se zlivala po Turkuševem vinogradu in segala doli do viničarij, a tudi do obeh gospodskih zidanic, ki so bile zaprte in zaklenjene. 'V razkošnih palačah piruje tiran / in v vinu utaplja bojazen, / a roka pravice že dviga se nanj / in piše na steno mu kazen.' Ko so partizani utihnili, je njihova pesem še vedno drhtela nad širokim odprtim grobom.« (N. d.: 136.)

Krutost vojnega časa se na viničarjih odraža tudi tako, da zgodaj spomladi leta 1945 med kopjo ne pojejo (n. d.: 118), že poleti po osvoboditvi pa se med škropljenjem in vezanjem iz vinogradov spet razlega pesem (n. d.: 178). Prisilna medvojna izselitev

¹⁶⁸ Besedilo ruske žalostinke je prevedel Mile Klopčič (*Pesmarica naših pesmi* 1980: 18).

Svenškovich v Srbijo je vzrok za seznanitev Haložanov s tujim pesemskim izročilom oz. dokaz za raznovrstnost razširjanja ljudskih pesmi – čeprav so viničarji bili prisilno izseljeni, jim je v Srbiji uspelo v nekaj letih v tolikšni meri vživeti se v novo okolje, šege in navade, da so sprejeli tudi srbske ljudske in partizanske pesmi. To kaže na prežetost nekdanjega načina življenja z ljudsko pesmijo in nanjo kot na neizogiben element ljudske duhovne kulture in življenja nasploh. To prepletenost z ljudskim je Ingolič znal prepoznati, opaziti in uporabiti kot prvine svoje pripovedi: »Tudi zapeli so. Najprej ti, ki so ostali na Vinskem vrhu. Peli so slovenske partizanske pesmi. Svenškovi so jih zavzeto poslušali. Potem so oni zapeli srbske narodne in partizanske.« (N. d.: 168.)

Ingoličeva izbira citatov v *Trgatvi*, nadaljevanju *Žeje*, kaže na družbene spremembe na Vinskem vrhu. V celotnem romanu ni pisatelj uporabil citata niti ene napitnice ali druge ljudske pesmi, temveč zgolj partizanske. Besedila pesmi v *Trgatvi* pozivajo k odpravi družbene neenakosti v Haložah (Bratje, le k soncu, svobodi), kažejo na pridobljeno moč ljudi iz hribov, tudi Haložanov (Stoji tam v gori partizan, ozira se v nižavo), spodbujajo k uporabi poniževanih in izkoriščanih viničarjev (Le vkup, le vkup, uboga gmajna) ter dodatno ilustrirajo dogajanje, npr. ob žrtvah nacističnega nasilja (Kot žrtve ste padli, v borbi za nas).

4.4 *Pot po nasipu* (1948)

Ingoličev roman *Pot po nasipu* je prvoosebna pripoved brigadirja Andreja Lešnika o gradnji železniškega nasipa mimo Doboja v Bosni, ki so ga leta 1947 gradili prostovoljci mladinskih delovnih brigad. Glede na čas nastanka romana in njegovo tematiko se ne gre čuditi, da je v tej knjigi med vsemi v Ingoličevem opusu petje omenjeno največkrat, in to v propagandno-spodbujevalni funkciji.

Slovenski brigadirji s hrvaškimi **pojejo in plešejo** že na počasnem in dolgotrajnem potovanju z mnogimi postanki v Bosno (Ingolič 1948: 8, 9, 11, 54): »Trikrat, štirikrat smo že prepeli pesmi, ki smo se jih naučili doma, v šoli, v partizanih in v armadi« (n. d.: 8). Pojejo **med delom v taboru** (n. d.: 12, 65, 291), **med delom na odseku** (n. d.: 96, 113, 130, 151, 195, 275), **ko se vračajo v tabor** (n. d.: 49, 103, 270, 289), **na poti na obisk v sosednji tabor in nazaj** (n. d.: 59, 211, 296–297, 298, 301). Petje je **spodbuda za delo** (n. d.: 33, 38, 195), je **znak mladostnega navdušenja in energije** (n. d.: 65, 70, 96, 154, 276). Delo ob spremljavi petja je simbol brigadirskega dela v časopisnih poročilih (n. d.: 32, 155). Petje je **del kulturnega programa** v taboru in ko brigadirji obišejo bližnjo vas (n. d.: 86, 87, 137, 161, 182, 184, 187, 188). V opis petja **na brigadirskem prvomajskem pohodu in ob slovesu brigadirjev** vključi Ingolič besedila nekaterih brigadirskih pesmi (n. d.: 198, 202,

301, 302); ob omembah petja besedil večinoma ne navaja, tako da ne moremo vedeti, ali poleg partizanskih in brigadirskih pesmi pojejo tudi ljudske.

Petje Ingoliču služi kot **oznaka literarne osebe**. Andrej občuduje brigadirko Jagodo, ki lepo poje (n. d.: 60), Marto, v katero se zaljublja, opazuje tudi med petjem in plesanjem (n. d.: 87, 257), iznajdljivega brigadirja Matjaža, nekdanjega pastirja, označi ravno s pesmijo: »Vsa brigada ga je poznala po njegovem žvižganju. Znal je vse mogoče pesmi, partizanske in zaljubljene, koračnice in pogrebnice. Vsake pesmi je zažvižgal nekaj akordov in takoj preskočil v drugo. Vso pot so se mu smejali. Znal je tudi izvrstno posnemati najrazličnejše ptiče, vrano, srako, kukavico, škorca, a tudi druge živali, lajati je znal na deset načinov, tudi lisjaka in srnjaka je verno oponašal. Zdaj je žvižgal pogrebnico.« (N. d.: 153.)

4.5 Sklep

4.5.1 Tekst

V obravnavanih literarnih delih Ingoličevega opusa se besedilo ljudske pesmi kot citat ali parafraza pojavi v njegovem prvencu, romanu *Lukarji*, v romanih *Na splavih*, *Žeja*, *Trgatev*, *Pot po nasipu* in v novelah Tam gori za hramom in Likof, v ostalih pojavitvah ljudske pesmi je omenjen le njen kontekst (novela *Zebica* in romana *Soseska* in *Matevž Visočnik*).

Razpredelnica 14: Ljudske pesmi v Ingoličevi prozi

Naslov	Tekst (citat ali parafraza)	Kontekst
<i>Lukarji</i> (1936)	ljubezenska pesem Premalo ima blaga (Š 1368–1385), ljubezenska poskočnica Sama (sam) izpoveduje nezvestobo (Š 4390–4411), ljubezenska poskočnica Zavrnjeni ji kljubuje in jo ošteva (Š 2713), šaljiva pesem o prebivalcih določenega kraja (Lukovcev), šaljiva ponarodela pesem Dere sem ja mali bija (GNI M 22. 683), šaljiva hrvaška pesem Ja sem Varaždinec	petje ob kmečkem delu in med prodajanjem čebule v mestih
<i>Zebica</i> (1935)	/	pastirsko trobljenje in piskanje med odganjanjem živine
<i>Soseska</i> (1939)	/	ob delu
<i>Matevž Visočnik</i> (1941)	/	fantovsko petje, na naboru, ob delu
<i>Na splavih</i> (1940)	ponarodela ljubezenska pesem Jaz bi rad rdečih rož, »popevka« Pridi z menoj, ponarodela stanovska pesem Flosarska, ruska delovna pesem Ej, uhnem	za zabavo, ob delu
Tam gori za hramom (1938), Likof (1940), <i>Žeja</i> (1940–41)	ponarodela pivska pesem »En hribček bom kupil« (Š 5477–5490), marijanska cerkvena pesem Je angel Gospodov, pivska pesem »Nikaj na svetu lepšega ni« (Š 5468–5469), pivska pesem »Glažek stoji na mizi« (Š 5858–5864), Kanigalilejska (Š 5346–5365), stanovski pesmi Samec pevec, kakor ptič (Š 8191) in Poštenemu samcu se ni treba ničesar bati (Š 8204–8205), pivska pesem Vinski bratec (Š 5984–6022), pivska pesem Oj, vinček, hoj, hoj (Dravec 1981: 255), pivska pesem »Kolikor kapljic, toliko let« (Š 5616–5619), pivska pesem Oče, nebeški glej (Š Dodatek 16), pivska pesem »Pokopljite me v Jezusovo klet« (Š 6023–6038)	ob delu, na likofu po trgatvi, vpisi verzov ljudskih pesmi v spominski knjigi

Naslov	Tekst (citat ali parafraza)	Kontekst
<i>Trgatev</i> (1946)	partizanske pesmi: Bratje, le k soncu, svobodi, Stoji tam v gori partizan, Hej, brigade, Le vkup uboga gmajna, Kot žrtve ste padli	na partizanskem mitingu v vinogradniški zidnici, na poti na ustanovitev vinogradniške zadruge, ob odprtem grobu, ob delu v vinogradu
<i>Pot po nasipu</i> (1948)	brigadirske pesmi	v mladinski delovni brigadi

Največ citatov in parafraz ljudskih pesmi v obravnavani Ingoličevi prozi je iz pivskih pesmi. Iz pivskih pesmi so npr. vsi citati (razen enega) in parafraze v romanu *Žeja*. Literarni prostor predstavljajo Haloze, natančneje Vinski vrh, besedila ljudskih pesmi kot literarne odnosnice so zgoščena okrog jeseni oz. časa trgatve. Tako pri Jusovki pojejo na likofu po trgatvi, in sicer najprej cerkveno pesem Je angel gospodov, ki je v *Žeji* poleg citata stanovske pesmi Samec pevec, kakor ptič edini primer nepivske pesmi, vse ostale so namreč pivske oz. napitnice. Nasprotno je v nadaljevanju *Žeje*, v romanu *Trgatev*, kjer kljub Halozam kot literarnemu prostoru ni niti ene pojavitve ljudske pesmi več. Glede na literarni čas (medvojno in povojno obdobje) je Ingolič pritegnil samo citate partizanskih pesmi. Podobno je z brigadirskimi pesmimi v romanu o brigadirskem delu *Pot po nasipu*.

Tri ljudske ljubezenske pesmi nastopajo samo v enem odlomku romana *Lukarji*, in sicer v opisu zimskega vaškega dogajanja (petje ob delu in po njem), ponarodelo ljubezensko pesem Jaz bi rad rdečih rož poje skupina študentov v romanu *Na splavih*.

Zakaj je Ingolič v obravnavana literarna dela vpeljal ljudsko pesem na ravni besedila (citata ali parafraze), konteksta ali teksture, je najočitneje razvidno prav v haloškem ciklu: pivske ljudske pesmi v novelah Tam gori za hramom in Likof ter v romanu *Žeja* namreč ilustrirajo literarni prostor in čas – Haloze v času trgatve. Enako je s »Flosarsko« v romanu *Na splavih*, ki označuje splavarje in njihovo delo, pa tudi s prleško in kajkavsko pesmijo, ki ju poje godec Andrej v Lukarjih – pesmi ne samo, da označujeta njegove značajske lastnosti (godec, lahkoživec in vandrovec), temveč pričata o njegovem pokrajinskem poreklu (Prlekija) in prostoru, kjer se giblje med prodajanjem čebule (bližina hrvaškega kajkavskega področja).

Razpredelnica 15: Vrste ljudskih pesmi v Ingoličevi prozi

Pivske (9)	Ljubezenske lirske (4)	Šaljive (2)	Partizanske in brigadirske (5)	Ostale (4)
»En hribček bom kupil« (ponarodela), »Nikaj na svetu lepšega ni«, »Glažek stoji na mizi«, Kanigalilejska, Vinski bratec, Oj, vinček, hoj, hoj, »Kolikor kapljic,	Premalo ima blaga, Sama (sam) izpoveduje nezvestobo, Zavrjnjeni ji kljubuje in jo ošteva, Jaz bi rad rdečih rož	šaljiva pesem o prebivalcih določenega kraja (Lukovcev), Dere sam ja mali bija (ponarodela)	Bratje, le k soncu, svobodi, Stoji tam v gori partizan, Hej, brigade, Le vkup uboga gmajna, Kot žrtve ste padli; različne brigadirske pesmi	stanovski pesmi Samec pevec, kakor ptič in Poštenemu samcu se ni treba ničesar bati, cerkvena pesem Je angel Gospodov, šaljiva hrvaška pesem Ja sem

Pivske (9)	Ljubezenske lirske (4)	Šaljive (2)	Partizanske in brigadirske (5)	Ostale (4)
toliko let«, Oče, nebeški glej, »Pokopljite me v Jezusovo klet«	(ponarodela)			Varaždinec, ruska delovna pesem Ej, uhnem, popevka Pridi z menoj

4.5.2 Kontekst in tekstura

Nekatera Ingoličeva literarna dela že s svojimi naslovi (*Lukarji*, *Na splavih*, *Likof*, *Žeja*, *Trgatev*) implicirajo točno določen literarni prostor severovzhodne Slovenije: ravninsko podeželsko področje Ptujskega polja in vasi ter mest, kjer kmetje prodajajo čebulo, v *Lukarjih*; podpohorsko, z lesom bogato področje, in reko Dravo na slovenski in hrvaški strani v romanu *Na splavih*; in vinogradniško področje Haloz v novelah s haloško tematiko in v romanih *Žeja* in *Trgatev*. To seveda pomeni, da so tudi literarni liki kot nosilci ljudske pesmi specifični, in sicer: pridelovalci in prodajalci čebule, splavarji, viničarji in lastniki vinogradov in njihovi meščanski gostje. Med slednjimi je v *Žeji* ptujski odvetnik, v romanu *Na splavih* pa celo skupina študentov.

Razpredelnica 16: Nosilci, kraj in čas ter način izvajanja ljudske pesmi (petja, igranja in plesanja) v Ingoličevi prozi

KDO	KJE	KDAJ	KAKO
otroci (viničarski dečki in deklice, pastirji), fantje (kmečki in kočarski sinovi, mizarški vajenec, vojaki, študentje, splavarji, viničarji, partizani, brigadirji), dekleta (kmečke in kočarske hčere, dekla, študentke, viničarke, brigadirke), možje (pastir, vojni ujetniki, splavarji, kmečki gospodar, viničarji, odvetnik), žene (pastirica, viničarke, trgovčeva žena)	v kmečki sobi, pod kolarnico, na gradbišču, v vinogradu, v zidnici, v vinski kleti, na vozu, na travniku, na mestni ulici, v gostilni, na vasi, v vojašnici, na rečnem bregu, na splavu, na partizanskem mitingu, ob odprtem grobu, na vlaku, na železniški postaji, v delovnem taboru, na delovnem odseku	pozimi po luščenju bučnic, med vožnjo z vozom in prodajanjem čebule, na svatbi, na cerkveni praznik, med košnjo, v trgatvi, na poti na nabor, zvečer na vasi, vračajoč se ponoči iz mestne gostilne na splav, med vožnjo s splavom, na poti s partizanskega mitinga, na poti z ustanovitve vinogradniške zadruge, v delovni brigadi	da so se stresale šipe na oknih, z mehkim glasom, divje, svečano, komaj slišno, tiho, z zamolklim glasom, z neubranimi glasovi, ne meneč se za besedilo, iz polnih prsi, z mogočnim baritonom, nepremično zroč v čašo zlatega vina, mogočno, silno, zateglo haloško (petje), visoko in čisto, z zlomljenim glasom, s svetlim, čistim glasom, kakor nevesta, kakor ženin, veselo, spokorniško, zmagoslavno

Ingoličeva inovacija je uvedba **pastirskega roga**, omenjen je v noveli *Zebica*, kjer ga nadomesti **klarinet**, in v povesti *Soseska*, kjer ga zamenja **trobenta**.

Glede na literarni prostor (Haloz) je pričakovana vpeljava **klopotca** v noveli *Tam gori za hramom* in v romanu *Žeja*. Obakrat je posebej: v noveli ga ima ptujski lastnik za postavnega fanta in se z njim ponaša, v *Žeji* se Svenšku zdi, da se mu klopotci, ki pojejo kot ženin in nevesta, posmehujejo. Poleg opisa njegovih sestavnih delov in delovanja podaja Ingolič tudi načine klopotčevega petja (z zamolklim glasom, vreščeče žlobudrali ipd.).

Na več mestih v *Lukarjih* poroča Ingolič o godčevskem sestavu. Po sajenju čebulčka v kmečki izbi zvečer na harmoniko zaigra **organist Drejč**, po luščenju bučnic na harmoniko zaigra **godec Veseli Andrej**, po zaključku dela na gradbišču hiše skupaj na harmoniko in gosli zaigrata Andrej in Drejč, v obcestni gostilni za pečjo igrajo trije Romi. Iz navedenega je mogoče sklepati, da so godci znali igrati na različna glasbila, saj je Drejč na plesu v gostilni za telovo piskal še na klarinet, Andrej pa trobil na trobento, in da za le-ta ni bilo nujno, da so bila v njihovi lasti. Na veliki svatbi v gostilni je igralo celo šest godcev.

Ingolič ob omembi godca hkrati poroča tudi **o plesu in petju doma in v gostilni v predpostnem času**, iz česar je mogoče razbrati obdobje med letom, ko petje in ples nista bila prepovedana (npr. v postnem času): »Ob nedeljah pa je pri Vršiču igrala godba od zgodnjega poldneva do drugega jutra. /.../ Zato, godec, igray in nič ne počivaj. Za tri mesece dela boš lahko devet mesecev ležal v senci!« (Ingolič 1973b: 92.) **Harmonika** v podeželski in mestni gostilni je omenjena še v *Soseski* in v *Matevžu Visočniku*, v romanu *Na splavih* jo zamenjuje **glasbeni avtomat oz. glasbena skrinja**, naprava, ki je v gostilni nadomestila godce, vendar je kvaliteta glasbe slabša od ljudske, razvidno je, da je Ingolič ne ceni, kar ponazori z negativnimi pridevki: »Iz starega avtomata se je oglasila razglašena polka, hreščeči glasovi so napolnili sobo« (Ingolič 1940: 76). O socialni razliki med viničarji in lastniki vinogradov pričata tudi **gramofon in radio** v zidanici pri slednjih, medtem ko se kočarji in viničarji zabavajo kvečjemu s harmoniko. V *Lukarjih* pride na telovski ples v gostilno celo mlada baronica iz bližnjega gradu: »Lilien se je vdajala opojnemu pomladanskemu večeru pod visokimi češnjami in pijani kmečki godbi z enako slastjo kakor pred meseci eksotičnim melodijam jazza.« (Ingolič 1973b: 142.) Umanjkanje petja viničarjev med trgatvijo je znak njihove nesproščenosti zaradi gospodaričinih groženj v noveli *Tam gori za hramom* in v *Žeji*.

Razpredelnica 17: Glasbila in glasbene naprave v Ingoličevi prozi

Naslov	klopotec	harmonika	klarinet	rog	trobenta	glasbena skrinja	gramofon
<i>Lukarji</i> (1936)		•	•	•			
<i>Zebica</i> (1935)							
<i>Soseska</i> (1939)		•		•	•		
<i>Matevž Visočnik</i> (1941)		•					
<i>Na splavih</i> (1940)						•	
<i>Tam gori za hramom</i> (1938), <i>Likof</i> (1940), <i>Žeja</i> (1940–41)	•	•					•
<i>Trgatev</i>		•					

Naslov	klopotec	harmonika	klarinet	rog	trobenta	glasbena skrinja	gramofon
(1946)							
<i>Pot po nasipu</i> (1948)		•					

Tekstura ljudskih pesmi je razvidna iz opisa, ki spremlja literarne osebe kot nosilce ljudske pesmi. Predvsem pri pevcih v *Žeji* je v pisateljevem opisu videti socialno razlikovanje: viničarji v noveli *Tam gori za hramom* pojejo »z neubranimi glasovi«, v Likofu so se njihovi »/h/reščeči glasovi zaletavali ob nekaj zaprašenih podob«, moški so peli »ne meneč se za besedilo«, torej nezbrano, v *Žeji* se med trgatvijo v Turkušovem vinogradu sliši »zateglo haloško petje«, viničarska pesem je »zategnjena, otožna«. Odvetnik Slapar in njegovo petje sta opisana z drugimi pridevniki, uporabljen je celo strokovni termin (bariton), teatralnost njegovega nastopa (zamaknjenost v kozarec vina, stopanje na stopnice pred petjem, da bi med petjem bil višje) pa ni značilnost ljudskega petja.

Različne načine ljudskega petja je mogoče razbrati iz Ingoličevega podrobnega spremnega besedila ob citatih: v *Lukarjih* pojejo fantje in dekleta ljubezenske poskočnice in pesem Premalo ima blaga izmenično oz. si odgovarjajo, godec Andrej med prodajanjem čebule in splavar Gornjakov Tona na splavu pojeta sama, viničarji v noveli *Tam gori za hramom* pojejo v skupini, vendar eden poje naprej, v Likofu Jusovka izbira pesmi in jih začenja peti, omizje ji pritegne, tudi Slaparju se družba pridruži ob refrenu.

Izključno za opis življenja na vasi, katerega sestavni del med delom, šegami in navadami, je bila ljudska pesem, gre v primerih navajanja petja in plesa v *Lukarjih*, v noveli *Zebica*, povesti *Soseska*, v romanu *Matevž Visočnik* in delno v romanu *Na splavih*, predvsem v opisu vzdušja v gostilni in splavarskega petja. Spremembo političnih razmer in vzdušje v mladinski delovni brigadi ponazarjajo partizanske in brigadirske pesmi v *Trgatvi* in *Poti po nasipu*.

Znak sprejema v fantovsko družbo je vaječev petje s fanti na vasi v romanu *Matevž Visočnik*, petje kot znak mladosti, zdravja, blaginje in razumevanja pa v noveli *Tam gori za hramom*, kjer viničarka, ko zboli, nič več ne poje, in v romanu *Matevž Visočnik*, kjer si Tevž lepo in mirno prihodnost predstavlja z ženinim petjem na vrtu.

5 Ljudska pesem v prozi Prežihovega Voranca¹⁶⁹

5.1 Zgodnja kratka proza

Leta 1912 je Prežihov Voranc v reviji *Domači prijatelj*, ki jo je v Pragi urejala Zofka Kveder, objavil med drugim novelo Baraba in niz t. i. kmetskih slik Iz našega življenja.

Glavni lik novele Baraba je nekdanji hlapec, potepuh Klemen Cepin, ki se po tridesetih letih vrne v domačo vas. Že v uvodnih stavkih Prežih omeni ljudsko petje, Klemen ga namreč zasliši iz planin in sklepa na steljarajo, tj. napravljanje stelje, za katero je znano, da ga spremlja petje (Prežihov Voranc 1963: 83). Klemen se po poti pridruži vozniku voza s parom volov: »Lepa noč!« je vzdihnil polglasno, ko se je spet vzdramil. 'Lepa, lepa,' je pritrdil voznik, 'jaz bi skoraj pel.' 'Jaz bi tudi!' je pripomnil Klemen. 'Ali znaš tisto: Nocoj je ries liep viečier, / an liep viečier, na svetva nuoč.'¹⁷⁰ 'Znam! Če jo le ti?' Pa sta jo zapela. In na veliko začudenje voznikovo je pel tujec izvrstno, popolnoma po napevu tega kraja. In kako lepo je zategoval. Včasih, da, sta tako pela on in še en fant njegovih let.« (Prav tam.) Klemenu vzbudi petje spomin na mladost, spomni se načina fantovskega petja, pri tem uporabi izraze za večglasno petje: »V lepih nočeh sva hodila skupaj pa pela in ukala, da sva vse očarala. Ej, peti je znal Lukač. Pel je vedno čez, jaz sem jo pa rezal predi ...¹⁷¹ To sva pela ... Kadar sem slišal kje v svetu peti tujo pesem, vselej sem se spomnil na njega in včasih sem skoraj jokal.« (Prav tam.)

Tudi v nizu petih samostojnih besedil s skupnim naslovom Iz našega življenja, ki jih povezuje avtobiografska rdeča nit, je ljudskemu petju podeljena opazna vloga. Prvoosebni pripovedovalec, volovski hlapec, si med delom žvižga, ob toplih večerih poslušajoč fantovsko petje leži na trati in sanjari, odhajajoč s prijateljem na vas vriskata (Prežihov Voranc 1963: 191, 196). Posebej opiše dogodek s potujočim pevcem in citrarjem, ki se je

¹⁶⁹ Prežihov Voranc (Lovro Kuhar) (10. 8. 1893, Kotlje–18. 2. 1950, Maribor) je bil iz revne kmečke družine. Osnovno šolo je končal v Kotljah, zadružno šolo pa obiskoval v Ljubljani in na Dunaju. Med prvo svetovno vojno je iz avstrijske vojske pobegnil k Italijanom, po vojni se je zaposlil v ravenski jeklarni. Leta 1930 je emigriral v Avstrijo, kot pomemben član komunistične partije je do leta 1939 deloval v več evropskih državah. Preživel je koncentracijska taborišča Sachsenhausen in Mauthausen. V vrh slovenskega socialnega realizma je stopil s predvojnimi novelami, ki jih je leta 1940 zbral v zbirko *Samorastniki*, z romanom o obdobju od 1918 do plebiscita 1920 na Koroškem *Požganica* (1939), z vojnim romanom o slovenskih vojakih med prvo svetovno vojno *Doberdob* (1940) in z romanom o kmečkem življenju na Koroškem po plebiscitu *Jamnica* (1945). Njegova kratka proza *Solzice* (1949) sodi med klasična dela slovenske mladinske književnosti. (*Slovenska književnost* 1996: 373.)

¹⁷⁰ Vojaška pesem »Nocoj je lep večer, jutri bo zavber dan« (Š 7163–7168, Kumer 1992: 141–142, Klobčar 2007b).

¹⁷¹ Prežih z izrazom »predi« ponazarja petje vodilne melodije, ki jo pri večglasnem petju poje tisti, ki zapoje prvi oz. poje naprej (Kumer 1992: 288), s petjem »čez« pa misli na prvi glas, ki je višji od srednjega (v zvezi z izrazi za večglasno petje na Koroškem prim. še Kumer 1975: 103).

nekega večera ustavil v njihovi hiši, zapel in zaigral na citre,¹⁷² da so mladi zaplesali, a še tiste noči v hlevu izdihnil, potem ko je svoje glasbilo zapustil pripovedovalcu. Ljudje, ki so prihajali kropit pokojnika in bedet ob njem, so po polnoči začeli prepevati njegove pesmi: »Na Zelovci pri Roženi, / Som jaz rojen biv. / Kje bo kaj grob zeleni, / V katerem bom zagniv.« (N. d.: 1963: 200–202.) Po podatkih iz Prežihovega pisma Franu Kotniku naj bi šlo za bukovnika in ljudskega pevca Lesičnika iz Zelovca (n. d.: 536) oz. Franca Lederja Lesičjaka (1833–1908) iz Globasnice, ki je najverjetneje na t. i. kupilne, akordične citre godel po Podjuni, Rožu in Mežiški dolini (Kumer 1983: 65). Mladi Prežih je od neke dekle dobil rokopisni zvezek njegovih pesmi, ki jih je poslal Karlu Štreklju, zavedajoč se, da pesmi niso ljudske.

Pripovedovalec se nad ljudsko pesmijo navdušuje in poroča o njenem kontekstu – v različnih koroških krajih so peli različne pesmi: »Pa to življenje, to petje, to juckanje! Na Volenovem vrhu pojejo pesem: »Tam gori na planinci bom edico sjav. / Tam doli v dolinci si bom pa ljubico zbrav.¹⁷³ Zategnjeni glasovi plavajo po dolini, odmevajo in se izgublajo. Tam gori pod Uršljo goro pojejo Podkrajčani: 'Stoji, stoji, Ljublanca, Ljublanca dolga vas.'¹⁷⁴ Večno lepa stara pesem, peta v belem dnevu – lepa mnogo bolj, mnogo bolj pretresujoča v skrivnostni mesečni noči.« (N. d.: 195.) Pripovedovalec se zaveda, da izstopa iz kolektiva, ki ga opisuje, čeprav si naivno prešernovsko želi preprostejšega načina bivanja, katerega kvaliteto odraža tudi petje kot osnovna sestavina podeželskega življenja: »Kadar je vesel, poje, če je žalosten, toči solze. /.../ Včasih, kadar opazujem to življenje, kolnem usodo, ki me je potegnila iz njega in mi porinila pero v roke; lahko bi živel, kot živijo drugi, med tednom bi delal, v nedeljo bi molil in popival z drugimi, pel in stokal, in kadar bi prišla zadnja ura, bi legel in umrl brez skrbi.« (N. d.: 204.) Pisateljev odnos do ljudskega petja izraža vložna pripoved starega Dvornika, ki se navdušuje nad spominom, kako so v njegovi mladosti pojoč odhajali na nabor in kako so v primerjavi s takratno sedanostjo peli lepše, več in pogosteje: »Koliko se je včasih v našem kraju prepelo, si ne morete misliti. Povem vam, da je vse odmevalo od samega petja. Pelo se je vedno in povsod, pri delu in tako: zjutraj kosci, čez dan orači in drugi, plevice, ko so plele, grabljice in žanjice, ponoči pa mi fantje. In kako peli! Ako človek poje in mu vre pesem od srca, čuti v sebi nekaj lepega,

¹⁷² Citre so strunsko glasbilo, t. i. akordične ali koncertne, imenovane tudi nemške, in slovenske, narejene doma in v rabi večinoma na podeželju. Godci nanje niso igrali le za spremljavo petju, temveč so bile samostojno glasbilo, na katero so igrali npr. tudi na svatbi (Kumer 1983: 64–69). To izpričuje tudi Prežihov navedek: »Ker sem podedel za njim citre, se učim v prostem času citrati, ali to me jezi, ker mi nočejo zapeti kakor starcu. /.../ Mogoče se naučim in potem bi tudi jaz rajšal po svetu in pel na svatbah, velikih steljarajah in ob drugih takih veselih prilikah.« (Prežihov Voranc 1963: 202.)

¹⁷³ Štrekelj je objavil varianto ljubezenske poskočnice Ljubezen si odpovedujeta iz Roža: »Pod visočim Obirjam / Sem hajdico sjal, / Od vlanjke deklete / Sem slovo jemat!« (Š 4253).

¹⁷⁴ Štrekelj je pesem Previdno dekle (Š 753–755) uvrstil v prvo knjigo, med pripovedne pesmi, v SLP IV pa je glede na temo prevrščena med pripovedne ljubezenske, in sicer z naslovom Zavrnitev vasovalca (SLP IV 222).

izrednega, da si v tem trenutku ne želi ničesar več. Isti čut prevzame tudi poslušalca, posebno še v mesečnih nočeh, opoji ga, da preneha zanj vse drugo, tiho obstane in vdihava vase omamljive glasove daljnozvočne pesmi. Tako smo peli mi. /.../ Danes ni več tega; jaz ne vem, da ljudje nimajo več sposobnih grl. Še mi starci si upamo boljše zapeti nego vi, mladina.« (N. d.: 210.)

Dvornik pripoveduje še o plesih v gostilni ob farnem žegnanju, na katerem so poleg domačih godcev igrali tudi »cigani« (n. d.: 211, 220), fantje pa so se zaradi deklet, ki so plesala s tujci, z le-temi spustili v večdnevno obračunavanje, ki ga je v premirjih spremljalo tudi skupno glasno petje, čeprav je povod za pretep s fanti z Leš bila ravno zbadljiva poskočnica. Prežih predstavi kontekst ljudskega plesa – plačevanje godcem za ples in ljudsko pesem kot povod za pretep: »Nato sem Mojco gnal plesat. Skrivaj sem pokimal tovarišem, vrgel pred godce dve svetli cvancgarici, da sta odskakovaje zažvenkljali, in zaklical: 'Štajriš!' Potem sem zapel narekovalno melodijo tiste izzivalne pesmice, ki pravi: Je prišel z Lieš an cotov knap; / še hvač ni mev, ja kazov gnat.¹⁷⁵ V štajrišu koga zasmehovati je bilo včasih nekaj nezaslišanega, in kdor je imel količkaj časti, se je moral oprati in se stepsti, če tudi je vedel, da ne opravi nič. In res! Komaj sem odpel zadnje besede, je bilo že vse pokonci; knapi so šumno vstajali izza miz, moji tovariši pa so se zgrinjali okrog mene in se zaničljivo krohotali.« (n. d.: 211, 220, 214.)

Z izrazom »izzivalna pesmica« misli Prežih na kratko ljudsko pesem, t. i. poskočnico, alpsko poskočnico ali okroglo pesem, katere petje je bilo sestavni del plesa štajeriša (Kumer 1972: 119). Petje, kakršno opisuje Prežih v okviru plesa štajeriša, je tudi iz folkloristične literature znana situacija petja šaljivih poskočnic, ki je del prvotne oblike plesa (plesanje, ki se izmenjuje s petjem), le-ta se je najdlje ohranila ravno na Koroškem; sploh je bil štajeriš na Koroškem eden najbolj razširjenih plesov (Ramovš 2000: 164). Poskočnica je po svoji prvotni funkciji plesna pesem, šele pozneje, po opuščanju petja med figurami štajeriša, se je prevrstila npr. med zdravičke ali fantovske pesmi (Kumer 1972: 120); Prežih jo v svojem literarnem besedilu navaja še v njeni primarni funkciji. Glede na to, da je poskočnica v oblikovni in vsebinski zvezi s podobnimi nemškimi pesmimi, da je »izrazita alpska ljudska pesniška oblika, značilna za alpske pokrajine in samo tu resnično doma« in da je bilo kar 41 % vseh poskočnic v Štrekljevi zbirki zbranih na Koroškem (Kumer 1972: 121, 122, prim. še Golež Kaučič 2006, Kumer 1975: 89, Terseglav 1987: 90), Prežihova pritegnitev poskočnice v njegovo avtorsko delo kaže na njegovo poznavanje ozko domačega, lokalnega, koroškega ljudskega izročila, iz katerega je črpal snov za svojo literarno

¹⁷⁵ Prežih navaja eno izmed zbadljivih koroških poskočnic iz skupine ljudskih pesmi, zabavljic krajem in ljudem, kakršne je npr. v knjigi *Slovenske ljudske pesmi Koroške: Spodnji Rož* zbrala Zmaga Kumer (1992: 542–549).

ustvarjalnost. Besedilo šaljive in zbadljive poskočnice nastane navadno kot posledica improvizacije, kot priložnostna besedilna tvorba na že znani napev, njena, čeprav v trenutku nastanka improvizirana neposredna povezanost z življenjem, povzroči, da preraste svoje časovne in lokalne meje in postane splošna last, raziskovalcu pa spoznavni vir ljudskega življenja in kulture (Kumer 1972: 117). Besede Prežihovega literarnega lika, ki pravi, da je zapel »melodijo tiste izzivalne pesmice«, kažejo na to, da sta občinstvo in pevec (gotovo pa tudi tisti, ki se mu o dogodku pripoveduje) pesem verjetno že poznala, da ni bila več v danem trenutku nastala improvizacija – pevec je v besedilo morda vstavil le ime aktualnega kraja (Leše), kar je sploh značilnost poskočnic, da so namreč krajevno obarvane. Zmaga Kumer (1975: 44) navaja dve taki koroški poskočnici, v katerih sta omenjena dva kraja na Koroškem: Lipalja vas in Dobrova pri Borovljah.

Pisateljev izbor navedkov v opisih kmečkega življenja besedil Iz našega življenja z ljubezensko poskočnico Ljubezen si odpovedujeta in pripovedno ljubezensko pesmijo Previdno dekle (Prežihov Voranc 1963: 195), ki ju zvečer pojejo fantje na vasi, ter zbadljiva poskočnica na račun fantov iz druge vasi med plesom štajerišem, izraža utrip vaškega življenja.

5.2 Romani

5.2.1 *Požganica* (1939)

V obsežnem, več kot štiristo strani obsegajočem romanu, se ljudsko petje pojavi le na dveh mestih, vendar že takoj na prvi strani, ko se najemniški sin, Močivski Petruh, kljub razburljivemu političnemu položaju po koncu prve svetovne vojne nekega jesenskega dne odpravi sekat smrekove veje za steljo. Pisatelj dogajanje že čisto na začetku romana upočasni z vloženim komentarjem o napravljanju stelje, t. i. steljaraji, ki ji je več pozornosti namenil sicer v romanu *Jamnica*, tu se je zaustavil le pri njeni zvočni podobi: »Takrat odmevajo gozdovi od tektekanja in pokpokanja, vriskanja, petja in vpitja. Zvečer in dolgo noč se potem pari razgreta smola v nizkih, zatohlih izbah ob škripanju mehov in brenkanju strun.« (Prežihov Voranc 1967: 7.)

Na drugem mestu pojejo slovenski vojaki pod poveljstvom poročnika Malgaja pred odhodom z ravske železniške postaje proti Mežiški dolini in Podjuni. Prebivalstvo njegovi vojski ni naklonjeno, tudi vojaški uspeh ni zagotovljen, zato je petje tu v funkciji spodbude in kot znak neobetavnega vzdušja: »'Pojte!' je dejal narednik Kotnik moštvu. In četa je narahlo začela: 'Aj, zdaj gremo, nazaj nas več ne bo ...'¹⁷⁶ 'Kakega zlodeja, babe! Ali vas ni

¹⁷⁶ Splošno znana verza sta iz ljudske vojaške pesmi Radecki A (Š 7203–7207), ki govori o odhodu avstrijske vojske na italijansko bojišče. Prav ta verza sta kot potujoča verza pristala v lirskega ljubezenskem pesemskem tipu Barčica je zaplavala A (Š 1572) o slovesu ljubezenskega para. Verza

sram! Zapijete vendar kakšno našo!" Četniki so zapeli: 'Tam za Celovcem, tam so naše meje ...'¹⁷⁷ Toda petje je bilo podobno cmerjenju. /.../ 'Kar sam poj!' je rekel Stražmir, ki je stal poleg Petruha v vrsti, in tako glasno, da je narednik Kotnik moral slišati.« (N. d.: 198.)¹⁷⁸ Oba navedka ljudske pesmi v »Aj, zdaj gremo, nazaj nas več ne bo« in »Tam za Celovcem, tam so naše meje« odražata nizko stopnjo bojne morale – vojaki so malodušni in namesto ubranitve Celovca pričakujejo svojo smrt (»nazaj nas več ne bo«).

5.2.2 *Doberdob* (1940)

Roman *Doberdob*: *vojni roman slovenskega naroda* je pripoved o življenju skupine vojakov v avstrijski vojski. Razdeljen je v štiri dele: 1. Črna vojska (pred odhodom na doberdobsko bojišče), 2. Doberdob (o bojevanju na Doberdodu), 3. Lebring (o življenju v centralnem vojaškem taborišču blizu Gradca) in 4. Judenburg (o krvavo zatrtem uporu slovenskih vojakov v avstrijski vojski leta 1918).

Skladno z vsebino je v romanu navzoče petje vojakov in vojaške pesmi. V prvem delu narodnostno mešano skupino vojakov kazenskega bataljona št. 100, ki je bil znan kot »mračno, čudno moštvo«, k prvemu spontanemu petju v zaledju vzpodbudi pesem kukavice in korakanje skozi pomladni gozd: »Med maršem se je začelo tu pa tam brundanje, sprva rahlo, iskajoče, potem glasneje, dokler se prsi niso odprle. Oglasilo se je pet, šest pesmi hkrati, vsaka narodnost je brundala zase, toda vsi napevi so bili podobni ... Celo Talerhofovci so brundali hrepeneč ukrajinski napev.« (Prežihov Voranc 1968: 80.) Pisatelj opozori na petje v različnih jezikih, kako pevci začenjajo peti, kako se pesem v njih razvija, in na sorodnost po melodiji. Še posebej poudari hrepenenje v ukrajinski pesmi, izpostavi pa

sta tudi v varianti te pesmi, ki je bila zapisana prav na Koroškem v času, ko je Prežihov Voranc pisal *Požganico*: »Kot refren se je pesem Zdaj gremo, oj zdaj gremo, nazaj nas več ne bo vrinila v varianto ljudske pesmi Dol se vsedi, kaj boš stal. V arhivu hranim npr. rokopis C 634a iz Libuč (Loibach) pri Pliberku, ki nosi datum 10. 11. 1931 in je bil last F. Linharta. Tam se kitice glasijo: Dol se vsedi, kaj boš stal, / kaj boš stoji slovo jemal. / Zdaj gremo, oj zdaj gremo, / nazaj nas več ne bo.« (Engelbert Logar po e-pošti, 14. 8. 2008.) V medbesedilnih navezavah na ljudsko izročilo v pesniški zbirki *Pes Marica* (1994) je te verze v svoji pesmi Slovo jemal transformiral tudi koroški pesnik Jani Oswald: »Zdaj gremo oj zdaj gremo nazaj nas več / ne bo nazaj gremo nazaj gremo oj zdaj // nas več ne bo. Sedi prisedi kaj le boš stal / kaj boš stoji slovo jemal. Ničesar ne // jemljem ne jemljem slovesa. Pa če sedim / pa če stojim bežim iz teh krajev vseeno // bežim« (Oswald 1994: 68).

¹⁷⁷ V opombah Prežihovega *Zbranega dela* o tem navedku piše: »Verz iz pesmi, ki je nastala prav v koroških bojih.« (Prežihov Voranc 1967: 501.) Koroški etnomuzikolog Engelbert Logar (po e-pošti, 14. 8. 2008) o tej pesmi meni: »Verjetno je politično besedilo Tam za Celovcem, tam so naše meje ... podloženo kakšni znani ljudski ali ponarodeli melodiji. Do zdaj nisem naletel nanjo in si ne morem zamisliti, kakšen začetek bi pesem sicer imela. Po zlogih je morda poskočnica (5+6). Možnosti je veliko.«

¹⁷⁸ Petje na ukaz je v svojem znamenitem protivojnem romanu *Na zahodu nič novega* (1929) uporabil tudi nemški pisatelj Erich Maria Remarque v prizoru, ko se nemški vojak Kropp na bojišču nemško-francoske fronte v prvi svetovni vojni pritožuje nad ravnanjem nadrejenih: »Vzemite samo najbolj preprosto stvar: gremo z vadišča in smo na smrt zbiti. Pa pride povelje: Pesem. No, tako petje pa nič, ker je vsak vesel, da vsaj puško še lahko vleče. In že se četa obrne in mora za kazen eno uro vaditi. Ko se vrača proti domu, se znova oglasi povelje: Pesem! In zdaj res zapojemo.« (Remarque 2005: 28.)

petje Slovencev in pokaže na privilegij vojakov, ki pojejo, da se med korakanjem lahko družijo: »Četovodja Erdkönig je prisluhnil ... bila je slovenska pesem, ki ga je pritegnila. Peli so Štefanič, Palir, Amun, Grum, Pekol, Istrijanec Demark in še nekateri drugi, ki so se med maršem zbrali okrog jedra, katerega so tvorili prvi trije. To je bilo med petjem dovoljeno. 'Bom grmovje posekal in praprot požel ...'¹⁷⁹ Pesem je trepetala skozi brneči zrak. Četovodja je navdušeno vzkliknil: 'Slovenci! Pa pojmo slovenske pesmi, če drugače ne gre. Korporal Smuk, organiziraj zbor!' Slovenci so se sramežljivo spogledali, toda Smuk je že korakal poleg Erdköniga v prvi vrsti in klical: 'Pevci na čelo!' Štefanič je zapel s svojim jasnim, prešernim tenorjem: 'Kaj nam pa morejo ...?' Ostali so mu odgovorili: 'Nič nam ne morejo ...!'¹⁸⁰ (Prežihov Voranc 1968: 80.) Petje je vojakom prijetno, bodri jih in jih dela korajžne, z mrmranjem pomagajo peti tudi Neslovenci: »Glasovi so bili tako topli, objemajoči, da je mahoma zabrundal prvi vod in za njim cela stotnija. Pesem se je dvigala, rastla, osvajala. Ker večina ni poznala besedila, je brundala samo napev. Vojaki so žareli, zrak je brnel in se tresel v daljavo.« (N. d.: 81.)

Pred odhodom na doberdobsko bojišče se vojaki zbirajo na železniški postaji, vzdušje je moreče in težko, saj se zavedajo, da jih po slovesu čaka životarjenje v strelskih jarkih, rane in smrt, v skladu s tem je tudi Prežihov izbor ljudskega citata: »Iz posameznih vagonov je brnelo brundanje otožnih pesmi, iz vagonov tretje stotnije je bilo slišati zategovanje slovenske pesmi: 'Puška je pa ljubca moja ...!'¹⁸¹ (N. d.: 133.)¹⁸²

Vojak, okoli katerega so v drugem delu zgoščene pojavitve ljudske pesmi, je godec Leča, »mehač«,¹⁸³ eden iz kolektiva, katerega stransko zgodbo pisatelj uvede ravno v drugem

¹⁷⁹ Verz je iz druge kitice ljubezenske poskočnice »Staro ljubezen ponovim« (Š 4048–4062), bolj znane po prvem verzu »Kje so tiste stezice«. V korespondenci med Prežihovim Vorancem in urednikom Ferdinandom Kozakom je ohranjen Prežihov odgovor na Kozakove pripombe k besedilu romana, tudi v zvezi s tem navedkom, ki ga je Prežih uporabil, ker se očitno ni mogel spomniti kakšne druge slovenske vojaške pesmi, ki se mu je zdela primerna za njegov roman na vojaško temo, čeprav jih v nadaljevanju romanu sicer še navaja kar nekaj: »Pesem: Bom grmovje posekov in praprot požev ... na str. 84–8 vrsta od spodaj lahko g. urednik zamenja s kako slov. voj. pesmijo. Nimam nobene primerne vrstice pri rokah (v mislih).« (Prežihov Voranc 1968: 337.) V medbesedilnih navezavah na ljudsko izročilo v pesniški zbirki *Pes Marica* (1994) je te verze v svoji pesmi Včasih bile transformiral tudi koroški pesnik Jani Oswald: »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« (Oswald 1994: 23).

¹⁸⁰ Znana slovenska ljudska pesem, v arhivu GNI uvrščena pod rubriko Razno z zapisom iz Žirovnikove pesmarice (Žirovnik 1905: 54), tudi t. i. študentska napitnica (Golež Kaučič 2003: 240).

¹⁸¹ Puška in/ali sablja, ki postane vojakova ljubica/nevesta/žena, je pogost motiv v več slovenskih vojaških pesmih, npr. v pesmih Meni že drugo ljubico izbirajo (Š 6810), Spati ne morem, ker vidim strašen blešč (Š 6811) in Nocoj bom prišel k tebi, potem bo puška ljubica (Š 6916).

¹⁸² Omembo doberdobskega bojišča vsebuje znana slovenska ljudska vojaška pesem, ki je Prežih sicer nikjer v romanu ne navaja, s prvim verzom: »Oj, Doberdob, slovenskih fantov grob!« (Pregelj 1927: 46.) Miško Kranjec v več svojih delih omenja madžarski halgato o doberdobskem bojišču.

¹⁸³ Beseda »mehi« je koroško poimenovanje za harmoniko, »mehač« pa je harmonikar (Kumer 1983: 90).

delu ob opisu stotnika Heringa: »Silno rad je poslušal harmoniko. Infanteristu Leči iz četrtega voda, ki je bil izvrsten mehač, je celo pomagal nekje iztakniti harmoniko, ki jo je potem Leča stalno vlačil s seboj in ob vsaki priliki raztegoval.« (N. d.: 138.) Prežih njegovo igranje v nadaljevanju resnično omenja na več mestih, ko Leča igra ob različnih priložnostih – npr. v času zatišja med obstreljevanjem: »Nenadoma je na levi, na temenu zaigrala harmonika. Široko in poskočno. Vmes je zavriskal razposajen glas. Ha, to je bil mehač Leča od četrtega voda. Torej je bil še živ, čeprav so nekateri govorili, da ga je ubila granata. Bilo je, kot bi od nekod zapihal spomladni veter, prijetno, oživljajoče ...« (n. d. 1968: 202), med začasnim premirjem: »Mir, ki je ležal med jarki, je tu pa tam prijetno motil kak akord oddaljene glasbe – Leča je tam zgoraj spet raztegoval svoje mehove, nekako sanjavo, kot bi dremal zraven.« (n. d.: 216), po obdarovanju za božič: »Potem je Leča raztegnil mehove, nekaj raztresenih akordov je zadonelo po baraki. Potem je ubral melodijo. 'Delaj, delaj, dekle, pušeljce, za to rajžo žalostno...'¹⁸⁴ Vendar ni šlo. Godba ni hotela vžgati, bili so še preutrujeni, preraztreseni in preotročji za take stvari.« (N. d.: 223.) Med reorganizacijo bataljona se pokaže, da se za godca vsi pulijo, »ker je njegov hahatajoči instrument prinašal s seboj vedrost in pozabo težke sedanjosti« (n. d.: 228), kljub temu se »ta lahkomiselni, vedno vedri mehač« zanalašč poškoduje, da se lahko umakne v zaledno bolnišnico. V tretjem delu postane godec, ki se je »s pomočjo svojih mehov znal povsod znajti«, v zbirnem vojaškem taborišču kuratov sluga in cerkovnik; na trobento igra vojaško jutranjo budnico in večerni klic k počitku, tudi kot napoved na predvečer upora, ne da bi vedel, da bo to noč tudi sam ubit: »Že davno je odtrobilo pokojnico, najprej v vojašnicah, potem v taborišču, kjer je trobentač Leča nenavadno dolgo vlekel dolgočasno trobentanje, kakor da bi sam prisluškoval odmevu, ki je udarjal v hrib onkraj polja in se razlegajoče se vračal nazaj na taborišče in na speči, mračni Judenburg. Čim bolj proti koncu pa je Leča trobil, tem veselejši so bili glasovi trobente. Ko je končal, je izsul v noč močan, vriskajoč glas, ki nikakor ni spadal v vsakdanjo arijo, vrisk, ki se dolgo ni hotel upokojiti in je uporno odmeval od enega do drugega. Marsikdo, ki je čul ta glas, je prisluhnil in se zdrznil, medtem ko je mnogo src ob njegovem odmevu še glasneje zavriskalo ...« (N. d.: 138.)

Pred uporom v zbirnem taborišču, ko se v vojakih gnev nad brezizhodnostjo položaja in nesmiselnostjo vojskovanja šele nabira, Leča igra v gostilni. Njegovo igranje v vojakih prebuja spomine, pisatelj Lečev lik uporabi za prikaz refleksije o dotedanjem poteku vojne: »Leča je pravkar zaigral otožno melodijo, čeprav so mu od vseh strani klicali, naj zaigra kako poskočno. Toda Leča jih ni poslušal; saj ni bil godec za najem, ampak godec, ki je tovarišem godel po svoji volji, kar je pač takrat čutilo njegovo srce. Počasi se je tudi

¹⁸⁴ Ljubezenska lirski pesem o slovesu fanta in dekleta »Delaj, delaj, dekle, pušeljce A« (Š 1592–1610).

najglasnejših soldatov oprijela Lečeva pesem in trušč je ponehaval. Godec je zategoval dalje in vplivom njegovega čudovitega inštrumenta je prisluškovalo desetero in desetero src; kakor rahli bliski so šle mimo njih različne preteklosti z vsemi doživljaji; mimo je šel Doberdob, Galicija, Karpati, sedmero občin, rusko ujetništvo, Sibirija, vse, kar so pretrpeli, preživeli štiri leta ... Kadar so bili glasovi najbolj zamišljeni, se je zabliskala tudi podoba domovine, kakršna je bila in kakršna je še, če ne drugje, pa v teh zamišljenih srcih, ki še upajo, še želijo, čeprav je tako tesno ...« (N. d.: 108.)

V Lečevo izvajanje položi Prežih napoved prihodnosti, ki ne obeta nič drugega kot smrt, v posebnem opisu godčevega razpoloženja pripiše pisatelj njegovemu igranju zvoke cerkvenih zvonov: »Godec se je sklonil nad harmoniko in njegovi prsti so počasi, božajoče iskali glasilk. Ko so jih našli, se iz mehov ni razlegla nova melodija, temveč je zazvonilo, kakor bi nekje pri kaki fari zvonilo z vsemi zvonovi, veličastno in slovesno. Iznenadeni poslušalci so zastrmeli. Ko je zvonjenje utihnilo, je Leča dejal: 'Tako zvonijo pri fari, kadar umre bogataš ...' Še se poslušalci niso zdramili, ko se je spet oglasila harmonika. Vnovič je zazvonilo, toda zvonjenje je bilo slabotnejše, zmešano in je očitno manjkal veliki zvon. 'Tako zvonijo pri fari, kadar umre revež ...' Lečevo početje se je začelo oprijemati ljudi. Godčeva harmonika se je spet zganila, iz nje pa je prišel en sam tenak, cincajoč glas, prav kakor če pri fari pozvanja z najmanjšim zvonom. 'Tako zvonijo, kadar umrje nimanič ...' Že so hoteli nekateri izbruhniti v glušeče odobravanje, ko so se oglasili klici: 'Pst, pst!' Naslonjen na zid je godec četrtič gibal z inštrumentom. Navzlic popolni tišini, ki je vladala po prostoru, niso slišali nobenega, tudi ne najslabotnejšega glasu iz harmonike. 'Tako bodo zvonili pa nam ...' Globoka tišina je zavladovala po teh besedah; soldati so se najprej molče spogledali, besede pa dolgo nihče ni bil zmožen. Neverjetno, kako jih je ta čudna, neumestna igra zmotila, kako je ta nesrečni Leča znal pričarati občutljivost nad ljudi. Možina se je prvi otresel zamišljenosti in skoraj s surovim glasom se je zadržal na godca: 'Kaj nam mehaš take stvari in nas delaš žalostne! Žalost nas ne bo rešila. Kaj veselega zaigraj!'« (N. d.: 108.)¹⁸⁵

V zadnjih dveh delih romana je bojna morala vojakov že čisto nizka. Preklinjajo svobodno prihodnost, v kateri bodo beračili kot vojaški invalidi: »Lajno¹⁸⁶ bom dobil, z njo bom hodil od hiše do hiše in šlo bo: tri-li, tri-li, tra-la ... Samo žene mi je še treba, ki bo

¹⁸⁵ Tudi v Remarquovem romanu *Na zahodu nič novega* (1929) je prisoten lik godca – ruskega ujetnika v nemškem zbirnem taborišču, ki igra ljudske pesmi: »Med njimi je glasbenik, ki pripoveduje, da je bil violinist v Berlinu. Ko zve, da za silo igram na klavir, pride z violino in zaigra. Drugi sedejo in se s hrbti naslonijo na ograjo. Violinist stoji in igra, dostikrat se mu pogled izgubi, potlej pa spet giblje godalo v ritmu in se mi smehlja. Igra pač ljudske pesmi, zakaj drugi zraven brundajo. Kakor temni hribovi, ki brnijo globoko pod zemljo. Glas gosli je kakor vitka deklica nad njimi in je svetel in sam. Glasovi potihnejo, a violina še naprej igra – v noči je rahla, kakor da jo zebe; moraš stati tik zraven nje, gotovo bi bilo ugodneje v kakšnem zaprtem prostoru; – tukaj zunaj te obide žalost, če takale sama blodi naokrog.« (Remarque 2005: 106.)

¹⁸⁶ Današnja lajna, vrsta aerofona oz. zrakovnega glasbila, predstavlja t. i. mehansko glasbilo (zabojček z vrtljivim valjem in ročico), berači pa so igrali še na t. i. strunsko lajno (Kumer 1983: 126).

nosila lajno in pobirala denar.« (N. d.: 49.) Še petje med odhajanjem z bližnje domačije enega med njimi jih spomni le na vračanje domov (n. d.: 123).

Osrednji del zadnjega dela romana predstavlja upor slovenskih vojakov v Judenburgu. Le-ta se začne na nedeljski večer ravno s petjem: »Kadar se je polegel vihar upornih klicev, je takoj zadonela pesem iz stoterih grl, pesem, ki je objemala, navduševala, podžigala tudi tiste, ki se dotlej še niso mogli popolnoma vneti in predati sproščenim čustvom.« (N. d.: 123.) Povod za že dlje časa pripravljajoči upor je dejstvo, da vojaki v taborišču stradajo in da niti na praznično nedeljo niso dobili obljubljenega mesa, medtem ko so se člani štaba prenajedali, z ostanki pečenke krmili pse in se zvečer še zabavali: »Zapokalo je nekaj radgonskih penečih se vin, odprli so nekaj slabih traminecev in likerjev, nadporočnik Seunig je odtipkal nekaj arij na klavir, a je moral nehati, ker je njegova večna spremljevalka, psica Nora začela nemirno tuliti.« (N. d.: 139.) Oblastnemu igranju neljudskega glasbila (klavirja) v štabnih prostorih Prežih protistavi petje upornikov v barakah, lajtnant Domin ravno iz večernega petja vojakov po že zaigrani pokojnici razbira, da ni vse kot običajno, petje vojakov označi s slabšalnimi pridevki: »'Pogledal sem tudi v druge barake in povsod je ista stvar; vojaki sedijo oblečeni po posteljah in pojejo. Ali jih čujete, kako krulijo ...?' Sem od barak je res odmevalo bučno petje; v eni so peli pesem: 'Dekle, delaj, delaj pušeljce ...'¹⁸⁷ V drugi je bilo razločiti pesem: 'Ena ptička priletela ...'¹⁸⁸ (N. d.: 143.) Potek upora zaznamuje Prežih prav z omembami petja. Vojaki na ukaz poveljujočih upornikov, da smejo zapustiti barake, čakajo s pesmijo. Glasna pesem iz stoterih grl v nedovoljenem času (zvečer) je znamenje, da se nekaj pripravlja: »Kadar so jih na fronti gonili iz barak ali kavern v rove ali pa iz skrevov na postojanke, so kleli cesarja in domovino, tukaj pa ni nihče mrdnil z besedico in tisoč ljudi je v barakah pojoč čakalo, kdaj se bo smelo izsuti iz tesnih prostorov v viharo noč ...« (N. d.: 152.) Lajtnantu Dominu, ki je skušal napraviti red, a je pred množico upornikov pobegnil, je za petami »šumelo petje in vzklikanje iz barak« (n. d.: 160), petja kot znaka upornosti se poveljnik prestraši. Uporniško vzdušje v taborišču je razbrati iz njegove zvočne slike, ki jo sestavlja prav vzklikanje in petje: »Od nekod se je slišala navdušena pesem, vmes pa je nekdo na vse pretege vpil: 'Živio Jugoslavija, dol z Avstrijo ...!' /.../ Od daleč se je oglasilo novo petje in vriskanje. /.../ soldati so navdušeni in mnogi že pijejo in pojejo« (n. d.: 173, 174, 182). Enemu izmed poveljujočih upornikov, frajtarju Možini, se zdi petje znak nezrelosti in napoved neuspeha: »Namesto da bi mislili na vojaške ukrepe, na to, kako bi najkrepkeje prijeli in stvar izvedli,

¹⁸⁷ Ljubezenska lirski pesem o slovesu fanta in dekleta »Delaj, delaj, dekle, pušeljce A« (Š 1592–1610).

¹⁸⁸ Navedeni verz je iz tipa vojaške ljudske pesmi Ptica prenaša vojakovo pismo (Š 7063–7088), v kateri vojak pričakuje svojo smrt in poslednjič piše domačim; pesem vsebuje misel o nesmiselnosti vojskovanja.

govorimo o magacinih, pojemo, pijemo, vse preveč pojemo. Meni se zdi, kakor bi se bolj pripravljali na kako svatovščino kakor pa na vojaški upor.« (N. d.: 150.) Vojaki upor tudi zaključijo s pesmijo. Potem ko že slutijo neuspeh in so prepričani v svojo smrt kot kazen za upor, še zmeraj trmasti in hkrati vdani v usodo pojejo: »Vsaj tretjina barake je pela znano, tvegano pesem: 'Kaj nam pa morejo, kaj nam pa morejo ...'¹⁸⁹ Pela jo je z veselo tveganimi glasovi.« (N. d.: 191.)

Prežihov Voranc je največ citatov ljudskih pesmi medbesedilno vpletel ravno v vojni roman *Doberdob*. Navedka dveh pesmi se celo ponovita. Prav verza z retoričnim izzivalnim vprašanjem »Kaj nam pa morejo?« in odgovorom »Nič nam ne morejo!« (Prežihov Voranc 1968: 81, 1969: 191), ki je iz študentske napitnice (simbol mladosti in moči), sta hkrati prva in zadnja pojavitev ljudske pesmi v romanu: prvič slovenski vojaki zapojejo med korakanjem skozi pomladni gozd, zadnjič pa, ko po neuspelem upor pričujejo kazen. Z besedilom te ljudske pesmi izraža Prežih njihovo voljo po preživetju, trmo in težnjo po pravičnosti, hkrati je njihovo petje obupan klic nedolžnih mladih ljudi, ki se zavedajo, da jih čaka smrt na fronti ali pred strelskim vodom. Besedilo te študentske napitnice, ki izraža mladostno kljubovanje in željo po upiranju pred avtoritetami, je v svoj roman *Fuga v križu* (1986) vključil tudi Jože Snoj (Golež Kaučič 2003: 240).

Druga pesem, ki se v *Doberdobu* pojavi dvakrat, je ljubezenska »Delaj, delaj, dekle, pušeljc«, ki jo za božič na fronti igra godec Leča (Prežihov Voranc 1968: 224, 1969: 144), na začetku upora pa pojejo vojaki. Vsebina pesmi je skladna s stanjem, v katerem so vojaki: ločeni od doma in svojih deklet. Tudi verz iz tipa ljubezenske pesmi Staro ljubezen ponovim, ki ga vojaki pojejo med korakanjem, govori o njihovi želji, da bi se vrnili domov. Preostali, vojaški pesmi, z verzoma »Puška je pa ljubca moja« in »Ena ptička priletela«, ki ju vojaki pojejo pred odhodom na fronto (Prežihov Voranc 1968: 133) in kot uvod v upor (Prežihov Voranc 1969: 143), sta v besedilo pritegnjeni kot pesmi o nesrečnem vojaškem stanu, o prisilni ločitvi in smrti, kar zopet razvija romaneskno temo.

Prav v Judenburgu je sodelavec dunajskega Phonogrammarchiva, Leo Hajek, na pobudo avstro-ogrskega obrambnega ministrstva, da bi se zabeležilo petje vojakov vseh narodnosti avstro-ogrske vojske, leta 1916 posnel petje slovenskih vojakov, in sicer osem vojaških in lirskih ljubezenskih pesmi (Schüller 2000: 32), med katerimi ni nobene, ki jih navaja Prežihov Voranc. Ti posnetki predstavljajo enega najstarejših zvočnih zapisov slovenskih ljudskih pesmi (Klobčar idr. 2004).

¹⁸⁹ Znana slovenska ljudska pesem, v arhivu GNI uvrščena pod rubriko Razno z zapisom iz Žirovnikove pesmarice (Žirovnik 1905: 54), tudi t. i. študentska napitnica (Golež Kaučič 2003: 240).

5.2.3 Jamnica (1945)

Zadnji od Prežihovih treh velikih kolektivnih romanov je pripoved o kmečkem življenju v 20. letih prejšnjega stoletja v koroški vasi Jamnica. Ljudska pesem je zgoščena ob šegah in navadah štirih velikih, za vaški kolektiv pomembnih dogodkih: ob praznovanju t. i. lepe nedelje oz. farnega žegnanja, ob svatbah, ob napravljanju stelje oz. t. i. steljaraji in na t. i. domačem plesu.

Že uvod v drugo poglavje začne Prežih s predstavitvijo vaškega praznovanja oz. žegnanja: »Jamniške lepe nedelje so bile znane daleč naokoli po svojih velikih in mogočnih slovesnostih, združenih s postavljanjem mlajev, streljanjem, godbami in veselicami, ki so včasih trajale po več dni zaporedoma.« (Prežihov Voranc 1964b: 27.) Posebno vrednost slovesnosti je predstavljalo pritrkavanje: »Lepa nedelja se je pričela že v soboto, ko so v zvoniku zatrijančili k delopustu. /.../ Med trijančenjem so z dvema paroma konj pripeljali v Jamnico posekani mlaj.« (N. d.: 28, 29.) Pritrkujejo še v nedeljo zjutraj, ko vabijo k maši, in med procesijo: »Ob štirih zjutraj je trijančilo jutranjico in salve možnarjev so budile sosesko iz spanja. /.../ Med tiho in glasno molitvijo, med prisluškovanjem evangeljskih obredov, ki jih je župnik Virej danes opravljal s svežim, spočitim glasom, med prisluškovanjem trijančenja, godbe in možnarskih salv, ki so se ob vsakem evangeliju usipale z brega za vasjo, se je procesija pomikala na polje in v velikem polkrogu nazaj proti cerkvi.« (N. d.: 42, 45.) Omenjanje slavnostnega zvonjenja – **pritrkavanja oz. trijančenja** v *Jamnici* na lepo nedeljo med vožnjo mlaja in med procesijo je Prežihova posebnost, saj pritrkavanja, ki je »poseben način zvonjenja, pri katerem se udarja na zvonove neposredno s kembljem po določenih ritmičnih obrazcih« (Kumer 1982: 32) oz. »ritmično izvajanje z neposrednim udarjanjem kemblja na obod mirujočega zvona« (Kovačič 2007: 19), ni v svoji književnosti uporabil noben drugi obravnavani pisatelj. Ko je mlaj v soboto končno postavljen, fantje ob njem zavriskajo, potem se odpravijo dražit dekleta, ki okrašujejo notranjost cerkve, tudi dekleta celo v cerkvi vriskajo.

V nedeljo popoldne je v gostilni ples, igra domača godba, sestavljena iz kmečkih sinov, iz česar zaznamo kontekst godčevstva – godci niso bili poklicni godci, izhajali so iz ljudstva (kmečki ali bajtarski sinovi) in bili povečini samouki: »V veliki sobi je neugnano igrala slavnoznan jamniška godba, ki se je lahko bahala, da je od svoje ustanovitve igrala že na več kakor tisoč svatbah. Pred kakimi štiridesetimi leti so jo ustanovili štirje sinovi kmeta Podpečnika iz Hoj, od katerih sta danes godla le še dva, drugi pa so bili mlajši Jamničani.« (N. d.: 51.) Prežih še posebej natančno predstavi dogajanje na plesišču in prostor sam, strukturo plesalcev in opazovalcev, celo vonje, kakršni so vladali v prostoru, polnem plesalcev: »Viža za vižo je šla in od plesalcev nabiti prostor se je zibal, znojil, paril, da se je sopuh v debelih oblakih kadil skozi odprta okna. V sobi je dišalo po znoju, po zemlji, ki se je

luščila od podplatov, po smoli, ki se je tajala na žuljavih rokah, in slabotni duh skrivnih dišav posameznih deklet je tu kar izginjal. Bilo je le malo takih, ki niso šli plesat. Stari ljudje so se vrteli in pri tem vzbujali spomine in občutke na mlada leta, na dovoljeno in nedovoljeno ljubezen in pozabljali pri tem za trenutek vsa razočaranja poznejšega življenja, vse tegobe in vse skrbi.« (N. d.: 51.)

Pri opisu plesa še posebno pozornost nameni t. i. jamniški polki, ki jo godcem s poslednjim denarjem od svoje izgubljene dediščine naroči kmečki sin Ahac, iz česar razpoznamo kontekst naročevanja plesa oz. plačevanja godcem za ples: »Ta pa je trdo postavil svoj štefan na mizo in odkorakal naravnost na plesišče, kjer je bil ravno kratek odmor, stopil h godcem, potegnil iz žepa šop žigosanih bankovcev, jih vrgel prednje na mizo in zavpil: 'Jamniško polko!' nato je pri bližnjem podboju zgrabil vitko dekletko Žavbo, najboljšo plesalko v Jamnici, in planil z njo po plesišču v divji vrtinec.« (N. d.: 62.)

V nadaljevanju se Prežih posveti samo opisu jamniške polke in naravnost čudežnemu, dionizičnemu učinku, ki ga je imela na plesalce in gledalce: »Jamniška polka je bila čudovit ples, ki so ga znali plesati le Jamničani; bil je eno samo neprestano divje vrtenje, med katerim pa se je plesalec smel le redkokdaj in le toliko dotakniti tal, da se je spet mogel zagnati naokrog. Za spremembo je plesalec zato smel nekaj časa z obema nogama biti ob tla s tako silo, da se je tresla vsa hiša. Sukanje je bilo tako naglo, tako neugnano, da so pri tem izgubljale zavest tudi najbolj izurjene plesalke in se kričeč vdajale svojim plesalcem, ki so jih nazadnje že na pol nezavestne vrteli naokrog. Pri tem je tekel znoj v potokih in kadar je bilo že prevroče, so plesalci v vrtincu metali od sebe jopiče, pokrivala, rute, bluze in se vrteli dalje ...« (N. d.: 62.) Vendar ni ostalo samo pri enem plesu, godci so na zahtevo plesalcev igrali kar naprej. Prežihov opis uspešno posnema potek plesa, njegov začetek, vrh in iztek, vse skupaj pa prekinja z navajanjem vzklikov plesalcev, ki so zahtevali, da godci nadaljujejo: »Zaradi dobrega plačila so godci že tako in tako dolgo vlekli, toda ko so prenehali, se je oglasilo celo plesišče: 'Naprej, naprej ...!' Plesalci so se gnali dalje. In ko da bi ta raj bil nalezljiv, so vstopali še novi pari, stari in mladi, in se spuščali v vrtinec, tisti pa, ki niso plesali ali niso imeli več prostora, so kakor zamaknjeni gledali v vrtečo se gmoto. Le malokateri gledalec je zmajal z glavo in se počasi odstranil. Godba pa jo je drobila in drobila dalje. Prah že ni mogel več skozi okna in je začel zavijati plesalce v goste oblake. Godba je spet prenehala. In kakor prvokrat, je tudi zdaj grmelo po sobi: 'Dalje, dalje ...!' Godci so bili že utrujeni, a so vendar ubogali, plesalci pa, ko da bi jih obsedel hudi duh, so se kakor nori vrteli dalje in se popolnoma prepustili derviški strasti. Le nekaj slabotnejših parov je utrujenost zagnala iz vrtinca, večina pa se je gnala dalje in dalje v sladkem, vrtoglavem zavzetju, ki je plesalce dvigalo iznad vsakdanjega življenja v opojno pozabljeno. Naposled

je godba utihnila rezko in kratko in plesalci so se vsi omotični opotekali po sedežih.«¹⁹⁰ (N. d.: 62.)

Pri treh svatbah na isti dan so na več mestih omenjeni godci, najprej zjutraj, ko igrajo na domovih bogatih ženinov in nevest, medtem ko se revni poročajo brez godbe. Prežihov opis v perspektivi in načinu opazovanja vsebuje folkloristično-antropološke elemente; Prežih se zaveda, da šege opisuje od zunaj, da je iz vaškega kolektiva izvzet: »Pri Munku, pri Ardevu, pri Pernjaku, pri Permanu in pri Zabevu so se kmalu nato oglasili tudi godci. Vsa Jamnica je prisluhnila odmevom možnarjev in glasovom godbe, ki so oznanjali, da se bodo po dolgem času slavile kar tri poroke po starih šegah. In čeprav Jamničani, vsaj kar se zunanosti tiče, niso več živeli po starih šegah in niso nosili več narodnih noš, ampak so se oblačili po modi, so bili v takih rečeh za stare šege vendar navdušeni.« (N. d.: 108.) Godci igrajo med potjo v cerkev in po prihodu iz cerkve, ko se svatje razvrščajo na sejmišču, dvoji godci tekmujejo med seboj.

Zgodita se tudi neljuba dogodka: enemu izmed ženinov njegova nekdanja dekla pred vsemi očita nezvestobo, a jo utiša njegova nevesta, situacijo znevtalizirajo ravno godci: »Kakor da bi se prebudili iz spanja, so zaigrali godci Zabevovih svatov hrupno in veselo koračnico. Nekdo v ozadju množice je začel vriskati in svatovsko razpoloženje je začelo takoj urno rasti« (n. d.: 114), pred drugima dvema nevestama pa eden izmed radovednežev dobi epileptični napad, kar imajo za slabo znamenje, zato drugi godci, da bi se neljubi dogodek čimprej pozabil, spet hitro zaigrajo.

Celotno tretje poglavje drugega dela *Jamnice* je namenjeno opisu steljaraje na Munkovi domačiji, ko se že zgodaj zjutraj več kot petdeset ljudi odpravi v gozd, kjer klestijo smrekove veje, jih zlagajo in vlačijo domov. Ker je tistega dne v vasi še ena steljaraja, se iz nasprotnega gozda v pozdrav in zbadanje sliši vrisk, vriskati začnejo tudi ženske, in sicer ob pogledu na vratolomnosti, ki jih na vrhu smrek izvajajo pogumni sekači. Po opravljenem

¹⁹⁰ »Iz opisa je razvidno, da gre za koreološko preprost ples, ki ga strokovno imenujemo »vrtenica«; njegova značilnost je dvokoračno vrtenje para (v enem taktu napravi par med vrtenjem dva koraka). Vrtenje je bilo lahko

zmerno, kar so zmogli tudi starejši pari (v štirih korakih en obrat) ali pa izredno intenzivno, naravnost divje (v dveh korakih en obrat ali še več), pri katerem so pari kar tekmovali, kdo se bo hitreje vrtel in tudi dlje zdržal. Ker je bilo vrtenje tako silovito, se je dejansko zdelo, kot da pari lebdiyo nad tlemi. Med vrtenjem in spreminjanjem smeri so lahko plesalci potrkavali z nogami ob tla, koliko potrkov so napravili, pa je bila stvar posameznega plesalca. Seveda je morala biti za tako polko tudi primerna glasbena spremljava, hitra, da se je dalo enako

plesati. Lahko je bila to poljubna polka, ki so jo morali godci igrati izredno hitro in tempo med plesom tudi pospeševati, lahko pa prav posebna samo za tako imenovano jamniško polko. Vendar jamniške polke v inštitutu nimamo dokumentirane. Glede na vmesne potrke bi bil ples lahko tudi "ceprle", za katerega so bili značilni poskočni koraki, da se je telo ob tem treslo, in ob koncu 8. ali 16. takta trije močno potrki. Tudi pri tem plesu so se pari ves čas vrteli, vendar vrtenje zaradi narave plesa ni moglo biti tako intenzivno, kot ga je opisal Prežih. Zato mislim, da gre za prvi primer.« (Mirko Ramovš, po e-pošti 15. 12. 2008.)

delu zvečer na poti domov steljarajci na poziv starega gospodarja zapojejo; pesem je znamenje opravljenega dela, sprostitve po naporih in zadovoljstva nad dokončanim; pojejo vsi, ne glede na to, ali so pevci ali ne, ali znajo besedilo ali ne: »Naenkrat se je čelo trope zaustavilo, nato se je začul glas starega Munka: 'Zapojmo ...' in že se je začela razlegati pesem po jamniški kadunji; pelo jo je petdeset grl ne glede na to, ali jim je pesem bila znana ali ne in če so glasovi bili pevski ali ne. Starim in mladim, moškim in ženskam, je vrela iz prsi pesem zmagoslavja po opravljenem delu, rahla in zategla, vesela in žalostna, kakor je pač posameznik preživel ta dan. Nobenega pravega besedila ni imela pesem, ki se je zibala po tihi pokrajini, čez katero je bilo sklonjeno zvezdno nebo. Šele ko je njen odmev trepetajoče odbežal od njih in se zgubil v daljavi, so steljarajci slišali, da pojejo tudi Skitekovi steljarajci onstran doline. Tudi njihova pesem je bila podobna petju Munkovih delavcev, počasna, zmagovita, osvajajoča. Kakor ti, so tudi oni pozabili na ves trud in so peli ...« (N. d.: 208.)

Po izredno bogati večerji in šegi t. i. lovljenja pušeljev so začeli še plesati: »Bilo je že blizu polnoči, ko se je pričel ples. Izmučeni in pijani steljarajci so se pričeli vrteti, kakor da bi ne imeli za seboj napornega delavnika. Spet jih je popadla stara jamniška strast. Ako ni bilo dovolj moških plesalcev, kajti stari steljarajci so se rajanja kmalu naveličali, so plesale ženske same.« (N. d.: 213.)

Na steljaraji sta tudi Zabevka, mlada žena starega Zabeva, in njen pastorek, Zabevov sin Anej, ki ga mačeha tistega večera uči plesati, pri tem se med njima začne spletati neprimerna ljubezenska zveza. Po poti domov se v topli jesenski mesečni noči njuna vez še utrdi, Prežih v opis vzdušja vplete zvočno sliko, ki jo ustvarjajo odhajajoči steljarajci: »Nekje so vriskali vračajoči se steljarajci. /.../ Že blizu Mudafa je nekdo, skoraj gotovo Jakej, piskal na list¹⁹¹ tisto ničemur podobno pesem: 'Sonce sije, dižej gre, / siva mačka v briezje gre ...'¹⁹² Listov pisk je rezal tako čudno v srce. Zabevki je zastal korak in ne da bi pri tem le trenutek mislila na piskača, ki se je danes ves čas motal okrog nje, je rekla spremljevalcu: 'Anej, usediva se malo tukaj na rob, ker je tako lepa noč ...' /.../ še vedno je čula tisti neumni napev, čeprav je že davno utihnil ...« (N. d.: 215, 216.) Piskanje otroške pesmi Smešno vreme, ki je po besedilu podobna variantam pesmi Narobe svet, aludira na Zabevkinu nenaravno ljubezensko zvezo z njenim mladim pastorkom, še napol otrokom.

Opise petja na steljaraji v *Jamnici* je zanimivo primerjati s Prežihovim fragmentarnim, nepopolno ohranjenim reportažnim zapisom Na steljaraji, domnevno iz leta

¹⁹¹ V opombah Prežihovega *Zbranega dela* po poročanju Prežihovega brata Alojza Kuharja piše, da je mišljeno piskanje na travo (Prežihov Voranc 1964b: 443, 1962: 533), tako piskalo iz trave kot drevesnega lista pa sodi med mirlitone oz. v skupino glasbil, ki s trakastimi jezički prekinjajo zračni tok (Kumer 1982: 94–95).

¹⁹² Varianta otroškega pesemskega tipa Smešno vreme (Š 7824–7828).

1913, prvič objavljenim šele v njegovem *Zbranem delu* (Prežihov Voranc 1964a: 386–402). Pisateljeva namera, da bi rad opisal steljarajo, je izpričana v njegovem pismu etnologu in slavistu Franu Kotniku (n. d.: 528). Dokumentaristično besedilo je zasnovano kot prvoosebna pripoved o udeležbi na steljaraji, natančni opisi in navajanje delavske obleke, hrane, šeg, petja ipd. izpričujejo Prežihov odličen občutek za prepoznavanje in opazovanje narodopisnih in folklorističnih prvin. Gotovo sta pisateljeva udeležba na steljaraji in njen opis pripomogla k vključitvi opisa steljaraje v *Jamnico*, še posebej zanimiva je primerjava, v kolikšni meri se je pisatelj pozneje držal svoje predloge iz leta 1913. V predlogi je opisov konteksta in teksture kot tudi besedila ljudske pesmi veliko več, kot jih je pozneje vključil v romaneskno besedilo. Prežih že uvodoma pove, da je bilo zaradi lepega vremena tisto leto veliko steljaraj, kar pomeni, da je bila tudi zvočna podoba doline spremenjena in da »se je naš kraj zazibal v izredno šumnem petju. Tam, pod Plešivcem, sredi velikega, temnega gozda, iz katerega se je kadil bel dim visoko v zrak, je donelo petje in ukanje, začeni sredi dopoldneva, ves božji čas noter do trde noči.« (N. d.: 386.) Poudari namreč še, da jeseni tisti, ki so bili dobri pevci, niso delali drugega, kot hodili z ene steljaraje na drugo. H kmetu Pokrovu se je že ob štirih zjutraj odpravil s prijateljem, ki je po poti vriskal, a zaman pričakoval odgovor kakšnega drugega steljarajca. Že v gozdu so najprej nalahno vrisknili nekateri fantje na vrhu smrek, vendar je do glasnega vriskanja prišlo šele potem, ko so bila dekleta fante dražila, da ne znajo več vriskati, in so začela vriskati celo sama: »Naposled se je le odločil eden in zaukal. Zdaj se je odprlo vsem in začeli so vriskati kot za stavo; eni na tleh, drugi med plezanjem, tretji najvišje v vrhovih. Z višave je priletelo nekaj klobukov, tako so se napenjali. Raznovrstno zategli glasovi posameznih vriskačev so se strnili v en sam mogočen in navdušen vik. Razpoloženje se je poglelo šele čez par minut. Na koncu je zavriskal še Krištanov, njegov glas pa je bil tako neprijetno otožen, pobit. Odslej vriskanje ni več utihnilo, vedno je ukal kdo, včasih celo več naenkrat. In to se je ponavljalo v popoldan. Sem in tja se je pojavilo tudi petje posameznika, tudi dveh, treh grl, ali do skupnega nastopa še ni prišlo tako kmalu.« (N. d.: 395.) Nekateri sekači po drevesnih štrcljih udarjajo v taktu (n. d.: 395), petje, ki ga Prežih opazuje zelo natančno in kritično, se začne šele po malici: »Sprva je še šlo, da, prve pesmi so se pele naravnost izbrano. Pelo jih je najmanj kakih dvajset grl. Tako na primer tiste: Nocoj je an liep viečier ... / Jutra bo an zauber den¹⁹³ ali tisto: Kdo bo, dečva, tebe troštov, / če te jaz zapustiv bom ...¹⁹⁴ Ni mogoče popisati, s kakimi občutki poslušal človek te zategle, v štiriglasno melodijo strnjene zvoke, kako se tresejo, dvigajo in padajo v ubranem soglasju. In pod tem vplivom začuti jasno, kako krasna je naša narodna pesem. Posebno tisti zategljaji, ki so jih pevci ponavljali na koncu vsake

¹⁹³ Vojaška pesem »Nocoj je lep večer, jutri bo zavber dan« (Š 7163–7168).

¹⁹⁴ Ljubezenska pesem »Kdo bo tebe, dekle, troštal« A (Š 1441–1459).

vrste in so se pri tem napenjali, dokler so imeli sape, tisti zategljaji, zamirajoči v dalji tam, kjer se je modrikalo ozračje z nebom, tisti zaokroženi zategljaji so bili nedosegljivo ubrani. Družba je pela navdušeno, neprisiljeno. Petje pa je bilo čedalje slabše. S tem nočem reči, da so se opijanili vsi do nezmožnosti. Manjše število zrelih, rojenih pevcev, je bilo vedno zmožno zapeti lepo pesem, toda opiti pevci so mislili, da brez njih ne gre, ter so se udeležili vsakega poskusa in ga pokvarili s svojimi pijanimi glasovi. Poleg so si domišljali še neverjetno veliko važnost svoje udeležbe. Tako je postala lepa, ubrana pesem nemogoča. Zaradi tega so toliko bolj ukali; celo taki, ki niso znali in bi trezni tega nikoli ne storili, so se napenjali in ukali hripavo.« (N. d.: 399.)

Glede na to, da pesem »Kdo bo tebe, dekle, troštal« tematizira konec ljubezenske zveze, je navedek iz ljubezenske pesmi razložljiv glede na vsebino besedila, saj podkrepi visoko mero nagajivosti in zbadanja med fanti in dekleti na steljaraji. Pesem, katere navedek je Prežih dvakrat ponovil, in sicer v besedilih Baraba (Prežihov Voranc 1963: 87) in Na steljaraji (Prežihov Voranc 1964a: 399), je vojaška pesem »Nocoj je lep večer, jutri bo zavber dan«, prvič jo zapojeta potepuh in hlapec, drugič pa skupina steljarajcev, njeno navajanje je zgolj dokumentaristične narave. Oba zapisa sta v narečju, se pa prvi zapis »Nocoj je ries liep viečier, / an liep viečier, na svetva nuoč« od drugega razlikuje po besedju v obeh verzih: »Nocoj je an liep viečier ... / Jutra bo an zauber den«. Sploh vsebujejo zgodnja besedila Baraba (1912), Iz našega življenja (1912), Na steljaraji (1913) več navedkov ljudskih pesmi v narečju, medtem ko so vsi citati v *Požganici* (1939) in *Doberdobu* (1940) poknjiženi oz. nimajo izrazitih narečnih potez. Za besedila ljudskih pesmi sploh velja, da niso ne v čistem narečju ne v knjižnem jeziku, temveč jih sestavlja »t. i. 'govorjeni jezik'« (Golež Kaučič 2003: 27).

Urednik Prežihovega *Zbranega dela*, Jože Koruza, pisateljevo težnjo po natančnem narečnem zapisu v zgodnjih delih izvaja iz pisateljevega zbiranja ljudskih pesmi, k čemur naj bi ga spodbudilo med drugim tudi navodilo v članku Antona Štritofa: Nabirajte narodne pesmi v koledarju Mohorjeve družbe za leto 1908: »Besede (tekst) pesmi je podati natančno po narodnem govoru. /.../ Skrbeti je torej, da se glasovi narečja izrazijo v pismu kolikor moči natančno in zvesto.« (Koruza 1982/83: 270.) Prežihovo ukvarjanje z ljudsko pesmijo izpričuje tudi omemba njegovega pisma v poročilu Matije Murka o delu slovenske komisije v sklopu nekdanje vseavstrijske akcije za zbiranje ljudskih pesmi z melodijami iz leta 1929 in v poročilu Josipa Tominška Karlu Štreklju iz leta 1909: »Kmečki fant Lovro Kuhar (v Kotljah ob slovensko-nemški meji pri Sp. Dravogradu) prosi npr. v obširnem pismu nujno, naj hitro kdo zabeleži melodije; kajti le redki ljudje jih še znajo: v nekaj letih bodo izginile s slovenščino vred.« (N. d.: 266.) Ker tudi po tem Prežihovem pozivu v Kotlje menda ni bilo nobenega zapisovalca, Koruza domneva, da se je zbiranja besedil brez melodij, ker jih ni

znal zapisovati, lotil kar sam, vendar zapisov ni nikomur poslal, temveč je besedila pesmi z letom 1912 pričel vključevati v svoje prozno ustvarjanje (n. d.: 270).

Vriska in poje se tudi na poti domov iz gozda, še enkrat na gospodarjevo željo in z njegovo pomočjo zapojejo na dvorišču, gospodar jim pri večerji vošči dober tek s šaljivimi poskočnicami, po večerji je prav gospodar zagodel na harmoniko in zaplesali so vsi, tudi starci, in tisti, ki niso znali ali so bili že preveč pijani (Prežihov Voranc 1964a: 400, 401).

V tretjem, zadnjem delu *Jamnice*, je osrednji dogodek v zvezi z ljudsko pesmijo t. i. domači ples pri kmetu Pernjaku,¹⁹⁵ ki ga v prvem poglavju napove berač Moškoplet (Prežihov Voranc 1965: 13). Plesišče in godčevski sestav Prežih natančno opiše: »Pri Pernjaku na Drajni je že zgodaj popoldne kar mrgolelo ljudi. Prostorna poselska soba, iz katere so odnesli posteljo, kjer je spala starejša rejenka stare Pernjice, ki je bila zdaj že za deklo pri hiši, je bila nabito polna; prostor za ples se ja tako skrčil, da bi se komaj nekaj parov lahko pošteno zasukalo, ako bi plesalci seveda ne bili Jamničani. Za pečjo so sedeli trije godci, dva Podpečnika in Apatov Zep. Prvi Podpečnik je godel na harmoniko, drugi Podpečnik je svoj bas zamenjal s klarinetom, Zep pa je igral na gosli. To je bil jamniški jazz.« (N. d.: 15.) Ob tem Prežih prispeva še nekoliko moralizatorski komentar v slogu jamniškega župnika (ljudski ples ima za »norenje«, godba ne igra, temveč »škripa«), hkrati njegovo literarno besedilo vsebuje podatke časovnega konteksta ljudskega plesanja (kdaj, ob katerih priložnostih je bila navada plesati): »Bilo je res, kar so nekateri ljudje na ves glas trdili, česar pa med mnogimi drugimi tudi župnik Virej ni mogel razumeti, da ljudstvo tem bolj nori, čim slabše se mu godi. Včasih je Jamnici zadostoval ples o pustu, ob obeh lepih nedeljah pri fari in pri podfarci, in še ples na poslednjo nedeljo pred adventom. Zdaj pa je godba škripala na vseh koncih in krajih in na vseh prireditvah je bila vedno strašanska gneča.« (N. d.: 15.) Da je plesalcev bilo veliko in celo preveč, o tem priča naslednji pisateljev opis: »V sobi je vabilo k novemu plesu. Ko sta se Ložekar in Mojcka naposled prerinila v sobo, nista od samega gostega zraka ničesar razločila. Ob stenah, na katerih je bilo komaj mogoče spoznati nekaj svetih podob, se je tiščala glava pri glavi, središče sobe pa se je sukalo. Plesalo je morda kakih dvajset parov, a podoba je bila, ko da je teh dvajset parov sprijetih v eno samo gmoto, v eno samo telo, ki se topotajoče vrtilo okrog samega sebe.« (N. d.: 22.)

Vidno vlogo pri usmerjanju plesa ima harmonikar, tudi z onomatopoetskim vzklikanjem: »Godba je pela zamolklo in enakomerno. Naenkrat je mehač izpustil iz sebe

¹⁹⁵ Pojav t. i. domačega kmečkega plesa (verjetno Prežihovo lastno poimenovanje namesto narečnega) Prežih še posebej razloži: »Oznanil je bil prvi domači kmečki ples te jeseni, ki so bili zadnja leta po Jamnici in okolici na dnevnem redu, ako je bila dobra sadna letina. Letos je bilo precej mošta po kleteh in se je torej že pričelo. Kmetje drugače niso mogli spraviti sadjevca v denar, pa so prirejali domače zabave, kjer so ljudje pili za mal denar« (Prežihov Voranc 1965: 13). Domače plesne zabave so se imenovale še bal, gavda, čajovka, vesnija (Ramovš 2000: 164).

prešeren glas in zatopotal z nogo: 'Hej-ra-sa ...!' In vsa vrteča se gmota je zatopotala z nogami in ponovila: 'Hejrasa ...!' To se je ponovilo vsaki dve minuti. Mehačev prešerni poziv je bil vedno krepkejši, tudi čustvenejši in središče sobe mu je vsakokrat verno odgovarjalo. V sobo so rinili novi pari, kakor da bi iskali kraja, kjer človek najde pozabljenost in omamljenost, in se slepo spuščali v motni vrtinec, kakor da bi zanje ne bilo sreče, kjer je svetlo in jasno, ampak le v motni sanjivosti.« (N. d.: 23.)

Zaneseno plesanje nenadoma prekine ženski prepir: mežnarica Treza in Kupljenova Roza, tekmici v naklonjenosti violinista Apatovega Zepa, od godca zahtevata, da se odloči in javno pove, s katero se bo poročil, on pa cinca in upira oči v svoje gosli; neprijetno situacijo spet odpravijo godci, ki zaigrajo: »Mučen prizor je naenkrat rešil basist Podpečnik, ki je z vabečim glasom zaklical: 'Hejrasa ...!' Nato pa je vzel klarinet in začel piskati jamniško polko, za njim pa takoj tudi Zep in mehač. Gaz od vrat do peči se je takoj zaprla in pari so jeli plesati, vedno več in več. Ložekar je zgrabil Kupljenovo Rozo, ki je osupla obstala pri vratih, in jo pahnil v vrtečo se gmoto, domači sin Tevžuh pa je potegnil od vežnih vrat Trezo, ki se mu je zaman upirala, in zaplesal z njo. S tem je nevarnost zanimivega spopada minila. Soba je neugnano plesala, tako da se je sem in tja vsa hiša stresla od prešernega topotanja: 'Hejrasa ...!'« (N. d.: 25.) Tekmici za Zepovo ljubezen začneta nazadnje tekmovati še v zagnanosti pri plesu. Ples traja do zgodnjih jutranjih ur, ne da bi plesalcem in godcem zmanjkalo energije: »Bilo je že polnoči, a ples je z nezmanjšano silo vrel dalje. Nikomur se ni mudilo domov in soba se ni naveličala topotati. Kadar je plesni zalet začel nekoliko popuščati, se je vedno kdo našel, ki je podžgal ljudi z novim, prešernim: 'Hejrasa ...!'« (N. d.: 29.)

5.3 Kratka proza

5.3.1 *Samorastniki* (1940)

V knjigi osmih novel je ljudska pesem v petih novelah, in sicer zgolj na ravni konteksta. V novelah *Boj na požiralniku* in *Ljubezen na odoru* je omenjeno **vriskanje**. V prvi noveli na paši vriska zaničevani Dihurjev pastirček, neodziv drugih pastirjev na njegov vrisk je znak, da ga ne sprejemajo v svojo družbo: »Včasih pa je pozabil na neprijetne misli, spreletela ga je pastirska prešernost, da je zavriskal čez globel do sosednjih bregov, kjer so pasli drugi pastirji. Zavriskal je dvakrat, trikrat, ko pa je želeni odziv izostal, je malodušno umolknil in se skrnil za grmovje, da bi ga pastirji, ki so ga prezirali, ne opazili.« (Prežihov Voranc 1964b: 9.) Že odrasli Dihur se z obdelovanjem zemlje strahovito muči, saj mu zaradi dnin pri drugih zmanjkuje časa za lastno posestvo, zato dela ponoči in nič ne spi, pri čemer misli na ženo in otroke in z mladostniškim vriskanjem zanika svojo preobremenjenost: »S

prijetnim zadoščenjem je Dihur odšel k sosedu, kjer je z gizdavim vriskom skušal pregnati utrujenost, ki mu je začela gomaziti po žilah.« (N. d.: 9.) V drugi noveli prav tako pred delom zavriska tesar Voruh, Radmančin ljubimec, s katerim je zaživela, potem ko je bila zapustila moža in otroke. Le-ti v gozd prihajajo pomagat tesat, po poti z vriskom odgovarjajo Voruhu: »Ko se je skrnil pod robom, je prešerno zavriskal. Trikrat mu je odgovorila narava; enkrat kratko in jedrnato sama poseka, drugič že zateglejšje in oddaljeneje globača pod njim, tretjič pa, oddaljeneje in pojemajoče, strmine onstran globače. Ko je zamrl zadnji odmev njegovega vriska, je gori nad poseko, od koder je vodila cesta preko strmin do Radmana, zacingljajl nov, mlajši vrisk. Temu pa žlebovje še ni utegnilo trikrat odgovoriti, ko se je na istem kraju razsul tretji, še mlajši vrisk.« (N. d.: 136.)

Da je soseska Voruhove udarce s sekiro v gozdu odkrila kot dogovorjeni klic za Radmanco in da se jima posmehuje, Radmanci pa za to ni nič mar, se izkaže **na plesu** v gostilni na lepo nedeljo: »Radman je sedel v hiši in pazil na Prama, ki se je kotalil pod mizo, Radmanca pa je plesala. Mimo nje je priplesal fant iz soseske. 'Hej, Radmanca, le dajmo jo! je zavpil in se režal. Tudi Radmanca se je zasmejala. Tisti fant se je urno vrtel dalje. Mahoma pa je vrtež malo zaustavil ter razposajeno po taktu mehača zacepetal po podu! 'Pom-pom-pom-rom-pom-pom! Hej-hej- rompompom ...! Vse plesišče se je ozrlo v Radmanco, nekaj ljudi se je zakrohotalo. Afra je prvi hip onemela, nato ji je rdečica zalila obraz. Toda koj se je znašla, stisnila svojega plesalca, ga divje zasukala, v vrtežu pa je z udarjanjem svojih pet odgovorila soseski: 'Pom-pom-pom-rom-pom-pom! Hej-hej- rompompom ...!Nekdo je rekel: 'To je baba ...' Medtem je vse plesišče popadla leponedeljska objestnost in hiša se je zazibala pod udarci deseterih pet: 'Rompompom-pom-rompompom ...!« (N. d.: 9.)

V noveli Jirs in Bavh prvoosebni pripovedovalec doživlja vzdušje na živinskem sejmu, katerega obvezna prvina je tudi **gostilniško petje**: »Kramarji so razsajali kakor besni, pred gostilnami so se zgrinjali razgreti pivci, iz gostiln se je razlegal glušeč hrup glasov, vpitja, petja, smeha, godbe, v zraku se je zgoščal duh po vinu in pečenju.« (N. d.: 66.)

V noveli Samorastniki je omenjeno **jutranje igranje podoknice ženinu**: »Na dan poroke, tako zgodaj, da sta Drava in Podjuna še ležali v somračni meglenosti in se je komaj na Karnicah začelo rahlo svitati, je prišel camar z godci pod Ožbejevo okno, da ga po stari šegi slovesno prebudi iz spanja poslednje noči njegovega fantovskega stanu. Vstajenje so prebujajočemu svetu naznanili možnarji, ki so zagrmeli doli za gorico. Godci so zagodli že tri podoknice, toda Ožbeja še ni bilo na spregled.« (N. d.: 208.)

V noveli Odpustki so mladostna leta tesarja Žvapa označena z njegovo sposobnostjo petja: »V mladosti je nosil zelen kvabučej, pel je čisto in visoko, da je po ušesih cingljalo, in kadar je polagal pesti na gostilniške mize, so se krčme same od sebe jasnile.« (N. d.: 9.)

5.4 Sklep

5.4.1 Tekst

Ljudska pesem kot medliterarna odnosnica na ravni besedila se v prozi Prežihovega Voranca ne pojavi ne v naslovih in ne v podnaslovih, tudi ne kot moto, temveč kot empirični citat v besedilu.

Razpredelnica 18: Ljudske pesmi v prozi Prežihovega Voranca

Naslov	Tekst (citat ali parafraza)	Kontekst
novela Baraba in niz kmetijskih slik Iz našega življenja (1912)	vojaška pesem »Nocoj je lep večer, jutri bo zavber dan« (Š 7163–7168), ljubezenska poskočnica Ljubezen si odpovedujeta (Š 4253), pripovedna ljubezenska pesem Zavrnitev vasovalca (SLP IV 222), zbadljiva poskočnica	med vožnjo z vozom, fantovsko petje na vasi, med plesom štajerišem
Na steljaraji (1913)	vojaška pesem »Nocoj je lep večer, jutri bo zavber dan« (Š 7163–7168), lirski ljubezenski pesem »Kdo bo tebe, dekle, troštal« A (Š 1441–1459)	na steljaraji
<i>Požganica</i> (1939)	vojaška pesem Radecki A (Š 7203–7207), vojaška pesem Tam za Celovcem, tam so naše meje	pred odhodom v boj
<i>Doberdob</i> (1940)	ljubezenska poskočnica »Staro ljubezen ponovim« (Š 4048–4062), pivska pesem: »Kaj nam pa morejo?«, vojaška pesem »Puška je pa ljubca moja«, lirski ljubezenski pesem »Delaj, delaj, dekle, pušeljc A« (Š 1592–1610), vojaška pesem Ptica prenaša vojakovo pismo (Š 7063–7088),	med korakanjem, na vlaku pred odhodom na fronto, v zaledju fronte, v zbirnem taborišču pred in med uporom
<i>Jamnica</i> (1945)	otročka pesem Smešno vreme (Š 7824–7828)	na steljaraji
<i>Samorastniki</i> (1940)	/	na paši, ob delu, v gostilni, jutranja podoknica ženinu

Razpredelnica 19: Vrste pesmi v prozi Prežihovega Voranca

Ljubezenske lirske (4)	Ljubezenska pripovedna (1)	Vojaške (4)	Ostale (3)
Ljubezen si odpovedujeta, »Kdo bo tebe, dekle, troštal« A, »Staro ljubezen ponovim«, »Delaj, delaj, dekle, pušeljc A«	Zavrnitev vasovalca	»Nocoj je lep večer, jutri bo zavber dan«, Radecki A, »Puška je pa ljubca moja«, Ptica prenaša vojakovo pismo	zbadljiva šaljiva poskočnica »En cotow knap«, pivska pesem »Kaj nam pa morejo?«, otročka pesem Smešno vreme

5.4.2 Kontekst in tekstura

Glede na pokrajinsko poreklo Prežihovega Voranca in dogajališče njegovih literarnih del (Koroška, gozd, vojaško taborišče in frontna linija) so tudi literarne osebe kot nosilci ljudske pesmi posledično steljarajci, tesarji in vojaki v besedilih Baraba, *Jamnica*, Na steljaraji, Ljubezen na odoru, *Požganica* in *Doberdob*. Fantje in dekleta na steljaraji vriskajo, pejejo tudi možje in žene, skupaj z gospodarjem, ki po večerji za ples zaigra na harmoniko.

Pred začetkom dela vriska tesar Voruh, vojaki pojejo med korakanjem v zaledju, pred odhodom na bojišče na železniški postaji, v strelskih jarkih in barakah. Otroci vriskajo na paši in na poti na delo.

Razpredelnica 20: Nosilci, kraj in čas ter način izvajanja ljudske pesmi (petja, igranja in plesanja) v prozi Prežihovega Voranca

KDO	KJE	KDAJ	KAKO
moški (potepuh, hlapec, ljudski godec in pevec, kosci, orači, kmečki gospodar, stelarajci, bajtar), ženske (plevice, grabljice, žanjice, kmečka gospodinja), dekleta (steljarajke), fantje (hlapec, kmečki sin, vojaki, godec, vojni invalid, steljarajci, tesar), moški in ženske (kropilci, steljarajci), otroci (pastirček)	v kmečki izbi, v poselski sobi, za pečjo, v hlevu, na kmečkem dvorišču, pod oknom, v gostilni, ob svatih na poti v cerkev in nazaj, pred cerkvijo, na steljaraji v gozdu, na poti iz gozda, na vozu, na vasi, na travniku, na pašniku, na železniški postaji, v vagonih, na fronti, v strelskih jarkih, v vojaškem taborišču, v barakah	spomladi, poleti, jeseni, zjutraj, popoldne, zvečer in ponoči do jutra, v mraku, ponoči, v nedeljo popoldne, ob mrliču, ob košnji, oranju, pletju, žetvi, ob farnem žeganju, na svatbi, med večerjo na steljaraji, na poti domov z dnine, v vojni, pred odhodom na boj in na fronto, med korakanjem, med zatišjem, med premirjem, za božič	izvrstno, po napevu tega kraja, čez, predi (spredaj), zategnjeni glasovi, narahlo, brundanje, rahlo, iskajoče, glasneje, podobni napevi, z jasnimi, prešernim tenorjem, brundanje otožnih pesmi, zategovanje, široko in poskočno, razposajeno, hahatajoče, veselejše, veličastno in slovesno, bučno, navdušeno, z veselo tveganimi glasovi, rahlo in zateglo, veselo in žalostno, šumno, izbrano, navdušeno, neprisiljeno, zamolklo in enakomerno, z gizdavim vriskom, prešerno, zateglejšje, čisto in visoko, podobno cmerjenju, otožno, tenak, cincajoč glas, neprijetno otožen, pobit glas, čedalje slabše, hripavo

Med literarne osebe v svojih delih je Prežih vpletel tudi lik godca, in sicer harmonikarja Lečo v *Doberdobu*, violinista Apatovega Zepa v *Jamnici* in ljudskega pevca, godca (citrarja), ki ga Prežih imenuje »narodni pevec«, v besedilu *Iz našega življenja*. Folkloristično še posebej informativna je prav omemba slednjega, zgodovinsko izpričane osebe, Lesičnika oz. Franca Lederja Lesičjaka (1833–1908). Godci so stranske osebe, še najvidnejša je vloga »mehača« Leče v *Doberdobu*, katerega omemba se ciklično ponavlja v celotnem romanu in odraža razpoloženje in položaje, v katerih se znajdejo vojaki; vložne pripovedi o njem upočasnjujejo siceršnje dogajanje. Godci v besedilu, ki tematizira življenje na podeželju in med vojaki oz. v vojni, izkazujejo pisateljevo željo, čimbolj se približati stvarnosti – ljudski godci so bili namreč nepogrešljiva prvina podeželskega in vojaškega utripa. V Prežihovih besedilih so njihovi sestavi omenjeni še v *Jamnici*, ko na žeganju igrajo v nedeljo popoldne v gostilni (»slavnoznana jamniška godba«), na svatbah (»Tudi ti svatje so imeli svojo godbo, ki so jo dobili iz soseske«) in na t. i. domačih plesih (»Za pečjo so sedeli trije godci, dva Podpečnika in Apatov Zep. Prvi Podpečnik je godel na harmoniko, drugi Podpečnik je svoj bas zamenjal s klarinetom, Zep pa je igral na gosli«). V zvezi s

stanovsko pripadnostjo godcev je razvidno, da so »podpeško godbo« ustanovili štirje kmečki sinovi Podpečniki, tudi na steljaraji na harmoniko zaigra kmečki gospodar. Domačim godcem se na žeganju pridružijo »še kaki cigani«, iz česar je mogoče sklepati, da so tudi na Koroškem igrali romski godčevski sestavi.

Plesu Prežih posebno vlogo daje v besedilu *Iz našega življenja* (poskočnica med štajerišem kot povod za prepir), v *Jamnici* (Ahac iz obupa nad izgubljeno dediščino godcem na lepo nedeljo plača jamniško polko in jo divje zapleše; Zabevka in njen pastorek Anej se zblížata med učenjem plesa na steljaraji; Treza in Roza v plesu tekmujeta za naklonjenost violinista Zepa) in v noveli *Ljubezen na odoru* (Radmanca med plesanjem spozna, da soseska že ve za njeno prešuštvovanje). Še posebej se pisatelj posveti opisu že kar dionizičnega plesanja jamniške polke v *Jamnici*, ki vsebuje pridevke kot: divji vrtinec, čudovit ples, neugnano sukanje, vrteča se gmota, hudi duh, derviška strast, sladko, vrtoglavo zavzetje, opojno pozabljenje, motni vrtinec, motna sanjavost, neugnano plesanje, prešerno topotanje. Takt z vzklikom »Hejrasa!« plesanju dajejo harmonikar in plesa željni posamezni plesalci in še posebej plesalke.

V besedilu *Na steljaraji* je omenjeno plesanje samih plesalk zaradi pomanjkanja plesalcev, v *Jamnici* plešejo vsi, tudi starci, starejša izkušena plesalka uči plesati mladega fanta. Prežih v *Jamnici* poroča o plesu do zgodnjih jutranjih ur, o plesu v nedeljo popoldne, na lepo nedeljo, za pusta, v nedeljo pred adventom, na svatbi, na steljaraji in na t. i. domačem plesu.

Med omembami ljudskih glasbil izstopajo **citre** v besedilu *Iz našega življenja* in **piskanje na list** v *Jamnici*, godci igrajo še na **harmoniko**, **bas**, **klarinet** in **violino**, vojni invalid pa pričakuje, da bo po koncu vojne igral na **lajno**.

Razpredelnica 21: Glasbila v prozi Prežihovega Voranca

Naslov	zvonovi	citre	gosli	bas	harmonika	piskalo iz trave	klarinet	trobenta	lajna	klavir
novela Baraba in niz kmetских slik <i>Iz našega življenja</i> (1912)		•								
<i>Doberdob</i> (1940)					•			•	•	•
<i>Javnica</i> (1945)	•		•	•	•	•	•			

Za Koroško značilno **štiriglasno petje** opiše Prežih v besedilu Na steljaraji, ko pevci zapojejo po malici. Pri tem še posebej izpostavi »zategovanje«: »Ni mogoče popisati, s kakimi občutki poslušča človek te **zategle**, v štiriglasno melodijo strnjene zvoke, kako se tresejo, dvigajo in padajo v ubranem soglasju. In pod tem vplivom začuti jasno, kako krasna je naša narodna pesem. Posebno tisti **zategljaji**, ki so jih pevci ponavljali na koncu vsake vrste in so se pri tem napenjali, dokler so imeli sape, tisti **zategljaji**, zamirajoči v dalji tam, kjer se je modrikalo ozračje z nebom, tisti zaokroženi **zategljaji** so bili nedosegljivo ubrani.« Tudi hlapec v noveli Baraba v tujcu prepozna domačina prav po zategovanju. Prvoosebni pripovedovalec v besedilu Iz našega življenja poslušča »zategnjene glasove« fantovskega petja, pred odhodom na fronto je iz vagonov »slišati **zategovanje** slovenske pesmi«, godec Leča je s harmoniko »**zategoval**«, pesem steljarajcev na poti iz gozda je »rahla in **zategla**«, globača vrača odmev Voruhovega vriska »**zateglejše**«. Način ljudskega dvoglasnega petja Prežih izrazi z žargonizmoma za prvi in drugi glas: »Pel je vedno **čez**, jaz sem jo pa rezal **predi**«.

Ostali opisi petja vsebujejo v večji meri pozitivne pridevke. Le-ti pisatelju poleg drugih komponent služijo za psihološko oz. socialno označitev pevca, dober pevec ima v družbi ugled: »Štefanič je zapel s svojim jasnim, prešernim tenorjem«, »pel je čisto in visoko, da je po ušesih cingljalo«; za ilustriranje navdušujočega, spodbudnega vzdušja: »Kadar se je polegel vihar upornih klicev, je takoj zadonela pesem iz stoterih grl, pesem, ki je objemala, navduševala, podžigala tudi tiste, ki se dotlej še niso mogli popolnoma vneti in predati sproščenim čustvom«; »Tam, pod Plešivcem, sredi velikega, temnega gozda, iz katerega se je kadil bel dim visoko v zrak, je donelo petje in ukanje, začeni sredi dopoldneva, ves božji čas noter do trde noči«.

Drugačno je opisovanje petja in igranja, ko pesem izražča negativna čustva, npr. malodušje pred bojem: »Četniki so zapeli: 'Tam za Celovcem, tam so naše meje ...' Toda petje je bilo **podobno cmerjenju**«, strah pred smrtjo: »Godčeva harmonika se je spet zganila, iz nje pa je prišel en sam **tenak, cincajoč glas**, prav kakor če pri fari pozvanja z najmanjšim zvonom« ali pijanost pevcev: »Petje pa je bilo **čedalje slabše**. S tem nočem reči, da so se opijanili vsi do nezmožnosti. Manjše število zrelih, rojenih pevcev, je bilo vedno zmožno zapeti lepo pesem, toda opiti pevci so mislili, da brez njih ne gre, ter so se udeležili vsakega poskusa in ga **pokvarili s svojimi pijanimi glasovi**. Poleg so si domišljali še neverjetno veliko važnost svoje udeležbe. Tako je postala lepa, ubrana pesem nemogoča. Zaradi tega so toliko bolj ukali; celo taki, ki niso znali in bi trezni tega nikoli ne storili, **so se napenjali in ukali hripavo**«.

6 Ljudska pesem v prozi Cirila Kosmača¹⁹⁶

6.1 Novele

6.1.1 Človek na zemlji (*Sodobnost*, 1935)

Ena zgodnejših Kosmačevih novel pripoveduje o času prve svetovne vojne na Tolminskem. V eno izmed hiš, kjer je gospodar na fronti, dodelijo nekaj avstro-ogrskih vojakov (med njimi Bosanca Tasića) in ruskih ujetnikov, s čimer se vsakdanjik njenih prebivalcev spremeni zaradi priboljškov vojaške hrane in sproščenega življenja, ki vključuje tudi ljudsko glasbo: »Večeri so bili pri Obrekarjevih polni godbe, pijače in jedi. Tasić si je stesal tamburico,¹⁹⁷ Sergej in Petruška sta brenkala na balalajko.¹⁹⁸« (Kosmač 1964b: 171.) Ko se vojaška sreča obrne in začne vsega primanjkovati, Tasić iz obupa in jeze svojo tamburico vrže v ogenj, s tem simbolično označi konec lepega življenja, ki ga je predstavljala tudi glasba.

6.1.2 Gosenica (*Sodobnost*, 1936)

Eno najznamenitejših Kosmačevih besedil tematizira njegovo zaporniško izkušnjo. Prvoosebni pripovedovalec pri pregledu svoje rimske celice med različnimi revolucionarnimi napisi v več jezikih prebere tudi dva slovenska verza: »Tik police sta bili z žebljem vdolbeni v steno dve vrstici stare pesmi: Tam za goro zvezda sveti, / Aj, kak' jasno se blišči.¹⁹⁹ Pod ti dve vrstici je nekdo s sveto jezo, kar je bilo vidno iz širokih zamahov velikih črk, pikro pripomnil: FIGO PA NE BLIŠČI« (Kosmač 1972: 82).

¹⁹⁶ Ciril Kosmač (28. 9. 1910, Slap ob Idrijci–28. 1. 1980, Ljubljana) je bil iz revne kmečke družine, srednješolsko izobraževanje je opravil v Gorici in Tolminu. Zaradi sodelovanja z organizacijo TIGR je bil zaprt v Kopru, Gorici, Rimu in Trstu. Leta 1931 je pobegnil v Jugoslavijo, pred in med vojno je živel v Franciji in v Londonu, po vojni je bil urednik *Slovenskega poročevalca* in *Tovariša* ter dramaturg pri Triglav filmu. S Prežihovim Vorancem, Kranjcem in Ingoličem je bil v 30. letih 20. stoletja eden vodilnih socialnih realistov. V svoja dela je vnašal nacionalno problematiko, življenje primorskega malega človeka in avtobiografske prvine, predvsem po vojni pa se je iz okvirov socialnega realizma izvil z elementi moderne proze. Ni pisec epskega tipa, temveč pronicljiv in psihološko poglobljen ustvarjalec krajših pripovednih zvrsti. Med najbolj uspela krajša dela sodijo novele *Gosenica* (1936), *Smrt nedolžnega velikana* (1952) in *Tantadruj* (1959), med daljša pa lirski roman *Pomladni dan* (1953) in roman o etični problematiki 2. svetovne vojne, *Balada o trobenti in oblaku* (1968) (*Slovenska književnost* 1996: 212).

¹⁹⁷ »Tambura ali po naše *tamburica* je brenkalo vzhodnjaškega izvora in so jo v 14. in 15. stol. prinesli na Balkan Turki. .../ Iz Bosne se je ob selitvi Šokceev in Bunjevcev na sever prenesla v Slavonijo in Bačko ter v 18. in 19. stol. postala najznačilnejše ljudsko glasbilo Slavonije in Vojvodine. Pozneje se je razširila še po sosednjih deželah.« (Kumer 1983: 83, 85.)

¹⁹⁸ Balalajka je rusko ljudsko glasbilo na tri strune, sorodno tamburici (*Muzička enciklopedija* 1971: 117).

¹⁹⁹ Domoljubna zborovska pesem *Zvezda* (besedilo Davorina Trstenjaka, glasba Gustava Ipavca) (Aljaž 1923: 36).

Ob majskih popoldnevih smejo zaporniki med šmarnicami prepevati, in sicer pojejo v svojih jezikih (slovensko, nemško, italijansko) in različne tipe pesmi (posvetne, nabožne, uporniške), katerih besedil Kosmač ne navaja.

6.1.3 Življenje in delo Venca Poviškaja (*Sodobnost*, 1937)

Glavne osebe te novele so trije mladi vaški posebneži, Peter, Izidor in Venc, ki se jim, zlasti slednjemu, ker ima kilo, posmehuje cela vas, celo natararica Zinka, v katero je zaljubljen. Ko Zinka zanosi z drugim, se domisli nove potegavščine in razglasi, da se bo poročila z Vencem. Domislca ji izboljša razpoloženje, kar je razvidno v njenem plesu in petju: »Plesala je, popevala slovenske in italijanske pesmi, se vrtela po hiši kakor brglez in se znebila nekaj tako kosmatih, da so jo fantje venomer objemali okrog pasu.« (Kosmač 1964b: 132.) Na nabor se vsi trije odpeljejo »brez godbe in brez občudovanja« (n. d.: 118), ko pa se vrnejo, v gostilni navijajo glasbeno skrinjo, ki jo je iz vaške gostilne ob popoldnevih in večerih slišati tudi sicer.

Trije nesrečni naborniki se domov vračajo šele proti jutru, Izidor Venca neuspešno uči vriskanja: »Ko so vozili mimo župnišča, je Izidor na pobudo petelina, ki je vneto kikirikal v farovškem kurniku, stegnil vrat in krepko zavriskal. Potem je hebnil Venca v rebra in se zadrl nad njim: 'Kaj pa sediš kakor štor. Vriskaj!' /.../ 'Saj ne morem,' je preplašeno zastokal Venc. 'Moraš!' je pribil Izidor, ga zgrabil za vrat in ga stresel. /.../ Venc se je zravnal, objel svoj trebuh, se odkašljaj in začel z nizkim glasom. 'Močnejše!' je zakričal Izidor in zavrtel z roko, kakor bi navijal lajno. Venc je zaprl oči in se zagnal. Kri mu je udarila v glavo, žile na vratu so mu nabrekli, okrog bledih debelih ustnic so se mu zarisale poteze telesne bolečine in notranje duševne bridkosti – njegov glas pa je plaval više in više, votlo in pretresljivo.« (N. d.: 122.)

Še Venčeva smrt ni bila enaka drugim, saj se je Venc obesil, prijatelja pa sta ob njegovem truplu ponoči kartala: »In ker nista ne pela ne molila ob mrliču, kakor je to navada na kmetih, sta razdelila karte in urezala 'briškolo', da bi hitreje minila noč.« (N. d.: 97.) Bedenje pri mrliču je poleg molitve nekoč vsebovalo tudi petje, vendar ne nujno posebnih, mrliških pesmi, temveč tudi nabožnih ali celo pripovednih (Kumer 1992: 287, prim. še Kumer 2003).

6.1.4 Tistega lepega dne (*Sodobnost*, 1938)

Osrednji dogodek novele je poroka Pečanove Nance in Peskarjevega Ludvika, ki se dogaja sredi zgodnjega poletja. Letni čas Kosmač označi z omembo jutranjega vriskanja koscev, vreščeče kihanje vaške klepetulje Kihotove Jere, ki ni manjkala na nobeni poroki, pa

z vriskanjem smrkavca, ki se na gmajni »šele uči te prelepe umetnosti« (Kosmač 1972: 42). Na preteklo nevestino razburkano življenje pisatelj namigne tako, da omeni njen ples in smukanje s fanti. Na poročni dan ob glasbi iz glasbene skrinje zapešejo najprej kar v gostilni: »Vrgla sta dvajsetico v avtomat,²⁰⁰ avtomat je zahreščal, Tine je zgrabil Rozo okrog pasu in jo zavrtel. Prišla sta tudi mlada dva in se ustavila pri vratih. Nanca se je naslonila na podboj in gledala ples.« (N. d.: 53.) Pozneje se preselijo v izbo nevestine domačije, kjer zagodejo godci: »Nančin brat Rudi je zgrabil za citre, Lužarjev Cene za harmoniko in pari so se zavrteli.« (N. d.: 54.)

Do konflikta med svati pride potem, ko hočejo ženinovi bratje, pripadniki fašistične stranke, prepovedati slovensko petje, ki ga spodbuja organist: »Kobilčer pa je neprestano vlačil iz žepa jabolko, dajal glas in silil k petju, in res so prepeli vso pesmarico od 'Domovine, mili kraj' pa do 'V petju oglasimo zdaj se složni mi'. Mešele pa je silil svojo, namreč 'Buči, buči morje Adrijansko',²⁰¹ ker je pri tej pesmi njegov glas prišel do polne veljave. In res so zapeli. Toda ko so bili že skoraj pri koncu, je Peskarjev Nande naenkrat udaril s pestjo po mizi in zakričal: 'Stoj!' Pesem je usahnila, samo Puščarjev Tine, ki se je bil preveč zagnal, je še nekoliko zategnil, Kobilčer je prebledel in boječe zamrmral: 'Kaj pa je, Nande?' 'Te pesmi ne smete peti.' 'Zakaj pa ne?' je izzivalno vprašal Lužarjev Cene. 'Da, zakaj?' je ponovil Pečanov Nace in uprl roke v bok. 'Ker je protidržavna,' je rekel Peskarjev Nande in se naenkrat znašel ob steni svojih dveh bratov.« (N. d.: 48.)

6.1.5 Težka nedelja (*Novi svet*, 1948)

Tudi ta novela v šestih delih tematizira delovanje fašistične oblasti na Primorskem. Vaščani se morajo po maši zbrati pred cerkvijo, kjer molče in strahoma čakajo na razglas, da bodo naslednjega dne s prostovoljnim delom pričeli graditi vsiljeni spomenik rimski volkulji. Njihovo zaskrbljenost predstavlja zvočna slika nedeljskega dopoldneva: »Nobenega pomenka ni. Tišina je tako tiha, da je iz doline razločno slišati Trohovkin klopotec,²⁰² ki

²⁰⁰ Glasbena skrinja (jukebox, džuboks) je gramofon na kovance z avtomatskim izmenjevalcem, ki se je na začetku 20. stoletja razvila iz prvih t. i. glasbenih omar in je svoj razcvet doživela po drugi svetovni vojni. Njena uporaba je bila vezana izključno na javne prostore oz. gostinske lokale. (Delno povzeto po http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.unilj.si/subscriber/article/opr/t114/e3605?q=jukebox&search=quick&source=omo_t114&pos=1&_start=1#firsthit in http://www.geocities.com/antique_radio/jukebox.html, 15. 8. 2008).

²⁰¹ Kosmač je naštel naslove ali prve verze znanih zborovskih umetnih domoljubnih pesmi, npr.: Mili kraj (besedilo Andreja Praprotnika, uglasbitev Antona Nedvéda): »Domovina, mili kraj« in Domovini (besedilo Jakoba Razlaga, uglasbitev Benjamina Ipavca): »Bodi zdrava, domovina, mili moj slovenski kraj!« ter Jadransko morje (besedilo Simona Jenka, uglasbitev Antona Hajdriha) (*Slovenska pesem* 1944: 7, 14, 30).

²⁰² Za pojasnila v zvezi s klopotcem na Tolminskem se prijazno zahvaljujem kustosinji etnologinji Tolminskega muzeja, Karli Kofol, ki mi je posredovala naslednje informacije: »Najstarejši še živeči informatorji, ki sem jih uspela povprašati, so mi vedeli povedati, da so klopotce že tedaj poznali tudi

počasi in nekam zlovešče udarja po počeni kosi: 'Tak! ... Tak! ... Tak! ...'« (Kosmač 1964a: 56.) Družina vaškega bogatina Modrijana s tem, ko se ne pridruži večini sovaščanov, ki stojijo na levi strani dvorišča, temveč stopa na desno, pokaže, da je na fašistični strani: »V gluhi tišini spremlja njihove neslišne korake samo Trohovkin klopotec, ki votlo razbija po počeni kosi, kakor bi spremljal obsojence: 'Tak! ... Tak! ... Tak! ...'« (N. d.: 57.)

V drugem delu novele, ki prikazuje popoldansko zatišje iste nedelje, izvemo zgodbo Trohovkinega klopotca; mlada mati Zmaga jo pripoveduje svojemu otroku, ki mu ob nedeljah popoldne sicer prepeva: stara Okrogličarjeva kravja dekla, Trohova Barbara, si je ob odhodu od gospodarja, ki jo je celo življenje zmerjal, »da reglja kakor klopotec in da je tudi brez duše kakor klopotec« (n. d.: 62), od vsega, kar ji je gospodar oholo in razsipno ponujal, izbrala samo klopotec, z obrazložitvijo: »Pogovarjala se bova. Samo z njim sem se dobro razumela. Pogrešala ga bom. Tukaj sva regljala, zakaj ne bi še doma skupaj regljala, ker sva oba brez duše.« (N. d.: 63.) Oče Zmaginega otroka je Furlan, ki so ga konfinirali v Kalabrijo: »In zakaj? Ker se je pri nas navadil slovensko, ker je pel slovensko in sploh – ker je bil naš.« (N. d.: 64.)

V četrtem delu Žuželčevi družini isto nedeljo popoldne pogine krava. Ko jo možje pokopljejo, se zamišljeni in žalostni ob neveselem opraviilu zagledajo v Trohovkino hruško in klopotec, katerega oglašanje simbolizira negativno: »V suhem vrhu je privezan stari klopotec; obrača se počasi, toda nekam nemirno, kakor bi iskal zraka, ter utrujeno in naveličano klopota: 'Tak! ... Tak, tak! ... Tak! ...'« (N. d.: 79.)

V petem delu novele Trohovka umira, vso nedeljo se poslavlja od tega sveta in klopotca: »Pred hruško je obstala, se ozrla v klopotec, mu požugala s prstom in rekla: 'Tak, le varuj dom!' 'Tak! Tak! Tak!' je pritrdil klopotec in nekam začudeno strmel z visokega suhega vrha. /.../ 'Tak. No, pa srečno! ...' 'Tak! ... Tak! ... Tak! ...' je zaklopotal klopotec in se nato prav počasi zasukal na zahodno stran, kakor bi si hotel skrivaj obrisati solzo.« (N. d.: 81, 85.) Ko sredi dneva Trohovka leži v postelji in se ji življenje izteka, zunaj z njo

pri nas, vendar le-ti niso bili ravno pogosti. Brat Cirila Kosmača (Ladko, rojen leta 1915) se spomni, da so imeli v njegovi mladosti na Slapu ob Idriji klopotce pri več hišah. Postavljeni so bili v bližini stanovanjskih in gospodarskih poslopij, pa tudi v bližnjih sadovnjakih, kjer so bile še posebej ogrožene češnje. Brajd, kakor jih poznajo v vinorodnih krajih, pri nas ni bilo. Latniki z vinsko trto so se običajno nahajali na osončenih stenah hiš in drugih gospodarskih poslopij, pa tudi češnje so pogosto rastle blizu domačij. V Selah nad Podmelcem (zagotovo pa tudi v drugih vaseh), so improvizirane klopotce postavljali tudi ob kozolcih, kjer so sušili požeto žito. Po besedah informatorjev pa klopotci niso služili zgolj za odganjanje ptičev, ampak naj bi z zvokom odganjali tudi druge nepovabljene živali, predvsem lisice, ki so se pogosto nevarno približale kurnikom. Klopotec torej nikakor ni bil poznan samo v vinorodnih krajih, ampak tudi drugod in je služil tudi v druge namene. Kako je zašel k nam na Tolminsko in od kod pravzaprav izvira, pa iz meni poznanih virov ni razvidno. Nedvomno se je znanje prenašalo s potovanji, s pretokom ljudi, temu pa je po tolikem času težko slediti.« (Karla Kofol, po e-pošti 9. 9. 2008.)

sočustvuje njen klopotec: »Klopotec se vznemirjeno vrti na svojem vrhu in glasno udriha po počeni kosi: 'Tak! ... Tak! Tak! ... Tak!'« (N. d.: 87.)

Zadnji, šesti del novele, je prvim petim, žalostnim delom, pravo nasprotje. Fantje, ki mrkih obrazov zaradi fašističnega nasilja ždijo v izbi domačije na Prikraju, se odločijo, da bodo to nedeljo kljub vsemu plesali, še zlasti mlad Lojz: »S kretnjo glave vrže svoje dolge, gladke plave lase s čela – tega se je naučil v Tolminu, kjer se je učil za mesarja – se za trenutek ozre po izbi, nato pa po taktu polke zacepeta z nogami po podu in zabruna: 'Tatatá ... Tatata ... Tatata ...' Fantje ga premerijo z začudenimi pogledi, kakor bi kdo na sedmini povabil na ples. /.../ Nato pograbi harmoniko, jo potisne Čelarjevemu Venčku v naročje in ukaže: 'Ureži!' Venček se vprašujoče ozre okrog sebe. 'Če smo rekli, ureži, potem ureži!' se oglasi Temnikarjev Nac. Venček si počasi oprta naramnice, prekriža kolena in potegne meh:²⁰³ 'Tatatá ... Tatata ... Tatata ...' Pari se zavrté. Prvi, drugi, tretji, četrti. Lojz je pograbil Justino, Temnikarjev Nac Pavlo, Usadarjev Albin Ivanko, Obrekarjev Cene Mileno. Ples se je začel. Noge že peketajo po vegastem podu: 'Top, top, tóp ... Top, top, tóp ... Top, top, tóp ...'« (N. d.: 90.)

S plesom izražajo nestrinjanje s fašistično oblastjo, plešejo iz obupa in v znak upora: »Venček vleče meh in si z nogo tolče takt. Izba se polni in prah se že dviguje. Prva polka še ni pri kraju, toda plesalce je že zgrabil hudič ter jih divje zasukal. Tako hitro se niso še nikdar razvneli. In še brez pijače. Toda ples ni lahkoten, ni sproščen in niti ni samo kmečko težak. Ples je trd. Na obrazih ni neskrbnosti, kaj šele veselja. Toda pari se vrte, vrte se trmasto. Jeza jim pritiska v noge in noge topotajo, topotajo gosto in trdo, kakor bi topotale po nečem živem in sovražnem, kar bi rade uničile in zabile v zemljo: 'Top, top, tóp ... Top, top, tóp ... Top, top, tóp ...'« (N. d.: 90.)

Med plesom se dviguje prah, gospodinja z vodo škropi prašen pod. Plesalcev je vedno več, plešejo tudi starejši: »Venček spočetka igra počasi, potem pa mu prsti začno vedno hitreje prebirati gumbé. In noge topotajo vedno hitreje in vedno bolj odločno: 'Top – top – tóp ...' In vedno več je ljudi. Izba je natlačena, zato plešejo tudi v veži. Vrata so jim v napoto, zato jih snamejo in zanesejo pred hišo in prislonijo k orehu. Ljudi se kar tare. Prišli so mladi možje, ki se takoj zavrté s svojimi ženami. /.../ Take veselice še ne pomnijo. Takega semnja še ni bilo. Glas harmonike plava v noč, topotanje nog se sliši do srede vasi, kakor bi se z oddaljenega skednja oglašali cepci.« (N. d.: 92.)

Plešejo tako dolgo v noč, da v sobi zmanjka petroleja, kar jih ne odvrne, plešejo kar v temi, dokler od soseda ne prinesejo novega petroleja, ne odnehajo: »Danes so vsi ena družina, pa naj bi se zbrali pri katerem koli. Zbrali so se pri njih ter zdaj govorijo in govorijo, se smejejo – o, tudi smejejo se že! – plešejo in plešejo, topotajo z nogami, topotajo še vedno

²⁰³ »Meh« je primorsko poimenovanje za harmoniko (Kumer 1983: 89).

težko in divje, toda brez napetosti in brez sovraštva, že skoraj brez jeze. 'Top, top, tóp! Top, top, tóp!'« (N. d.: 94.) Ko čez prag poženejo sovaščana, fašista Barbarona, ki je vohunil okoli hiše, dobijo še več zagona; da bi pozabila nesrečni dogodek, zapleše celo gospodinja, ki ji je popoldne poginila krava: »Kdo bo nam praznik kalil. Venček, ureži!' In Venček si ne da dvakrat reči. Takoj potegne meh. In v izbi je spet vrtinec. Polnoč se že bliža, ljudi pa je že toliko, da še nosu ne morejo več vtakniti v hišo. Pod zakajenim stropom se ziblje glava kakor sončnica v vetru: Žuželčevka pleše. Lica ji gorijo, njene debele in trdne noge pa se dvigajo in padajo kakor stope: 'Tap – tap – táp! 'Tap – tap – táp! 'Tap – tap – táp!' Polka je bila tako dolga, da je Venčku začel krč lomiti prste. Še enkrat potegne in nato odloži harmoniko. Pari se razprše, samo Hlipov Lojz obstane sredi izbe. Kar videti je, kako se mu tla zibljejo pod nogami.« (N. d.: 97.)

Končno se iz Prikraja z vriskanjem kar počez odpravijo še v gostilno sredi vasi, Usadarjevega Albina pošljejo domov po klarinet in mu naročijo, naj zbudi še drugega godca: »O, moj Jezus, saj mi boste bajto zabili v zemljo!' stoka Moj Jezus ter ves srečen prinaša štefan za štefanom bistrega vipavca. 'Do pekla ti jo bomo potisnili!' pribije Travnikarjev stric, ki se je pravkar pojavil v vratih, in udari z gorjačo ob tla. 'In tam nam bo sam gospod Belcebub na trobento igral!' 'Ne na trobento. Na škant!'²⁰⁴ Belcebub igra na škant kakor cigan!' 'Saj! Zadnjica že poskoči na trobento, duša pa ne.' /.../ 'Albin, daj, zapiskaj na svojo preklemano kost, da bomo videli, če res sežeš do duše.' Usadarjev Albin se samozavestno nasmehne. Nato stegne svoj dolgi vrat, nagne glavo, našobi ustnice, pritisne nanje klarinet ter začne pihati in pihati, iz klarineta pa se vijejo pretresljiv zvoki.« (N. d.: 100, 101.)

Pari se neznansko hitro vrtijo, da se na steni tresejo uokvirjene fotografije Mussolinija, kralja Viktorja Emanuela in papeža Pija XII., polka je zmerom hitrejša: »Lukč se je globoko nagnil in skoraj z nosom prebira strune na citrah, Albin dviguje glavo, izteguje vrat, vstaja izza mize in se že ziblje na prstih, da se piskajoči klarinet dotika zakajenega stropa. Luč trepetaja, prah in znojna para se dvigata, kakor bi se odprl ognjenik. 'Top – top – tóp! Top – top – tóp! Top – top – tóp!' topotajo zdrave noge po starem hrastovem podu, ki zamolklo bobni. In bobnenje vre kvišku, se s hropečo sapo razvnetih plesalcev zliva v gosti hrup, ki se odbija od sten in buta po glavah, da so vsi omotični in gluhi.« (N. d.: 101.)²⁰⁵

²⁰⁴ Primorski narečni izraz za violino (Kumer 1983: 78).

²⁰⁵ »V Kosmačevem opisu gre za tako imenovano trikoračno polko, saj so koraki izvedeni v ritmu dveh osmink in četrtnike, kar je mogoče sklepati najprej po označitvi melodije s »Tatatá« (osminka-osminka-četrtnika) in samega plesa s »Top, top, tóp« (osminka-osminka-četrtnika). Polko so plesali na celih stopalih brez poskoka (značilno za slovensko polko) in ker so bili obuti v težke čevlje, je bilo ves čas slišati topotanje in se je zdelo, kot da zabijajo noge v zemljo. Tudi pri tej polki se je bilo mogoče hitro vrteti, če je bil plesalec več in sta se s plesalko dobro ujela v paru. Seveda je bila taka polka utrudljiva in so se mnogi kmalu upehali in so ples nadaljevali najbolj vzdržljivi. V času, ki ga opisuje Kosmač, je bila na podeželju polka poleg valčka najbolj razširjen ples, saj so starejši plesi večinoma

Na vrhuncu plesa se na pragu pojavita karabinjerja in jih razženeta: »Trikrat sta se morala zadreti, preden je krik presekala hrup. Plesalci obstanejo in se začno razhajati, mirno in skoraj vsakdanje, kakor bi čutili, da ne pomaga nobena sila več: kadar je sad dozorel in je prepoln soka, mora razgnati obod.« (N. d.: 102.)

6.1.6 V žagi (*Novi svet*, 1950)

Ta novela spričo ponovljenega dogajališča in literarnih oseb iz prejšnje novele nadaljuje popis fašističnega nasilja nad slovenskim prebivalstvom na Primorskem. Ob novici, da je v zaporu umrl Obrekarjev Peter, se žagarja spominjata, kako so ga karabinjerji pred očmi molčečih vaščanov nagega pretepali in mu dajali piti ricinusovo olje, nakar so ga ponovno zaprli v svojo postojanko; ves proces je spremljal zvok klopotca, ki mu pisatelj pripisuje vlogo napovedovalca smrti: »Vse je bilo tiho, a da je bila tišina še bolj slišna in strašna, se je včasih oglasil Trohovkin klopotec, ki je tako blizu klepal po svoji počeni kosi, kakor bi bil na strehi same postojanke in ne onstran reke.« (N. d.: 115.)

6.1.7 Pot v Tolmin (*Naša sodobnost*, 1953)

V tej sicer tretjeosebni, a vendar noveli z avtobiografskimi potezami, je Kosmač predstavil življenjsko zgodbo svojega očeta, njegovo glasbeno nadarjenost in dar za pripovedovanje. Med potjo sin spoznava očeta, njun odnos in očetov odnos do sveta nasploh. V pisateljevem opisu očetovih priprav se odkiva Kosmačeva mojstrskost v opazovanju očetovega obrednega početja, ki je bilo enako pred pripovedovanjem in petjem: »Počasi je potegnil iz žepa robec, ga z obema rokama razgrnil in zaplahutal z njim ter se nato temeljito useknil. Potem se je z dlanjo poribal po nosu, si s hrbtom roke pogladil črne brke in se nekajkrat odkrehnul, da bi si očistil grlo. Bil je organist in dober pevec, zato je to storil ne samo, kadar se je pripravil k petju, pač pa tudi, kadar se je pripravil k pripovedovanju.« (Kosmač 1972: 15.)

Kosmač po očetovem mnenju ni imel posluha, to je bila njegova velika bolečina, saj je nezmožnost petja v očetovih očeh pomenila osebnostni primanjkljaj: »Ne, posluha ti nimaš pravega! Saj ne rečem, šum slišiš, to se pravi, da slišiš, kar se oglašata takole ... kako bi se reklo ... v šumu ne slišiš zvoka, ne slišiš tistega, kar poje, kar ima svoj glas, kakor se reče. Glas pa, vidiš, je nekaj lepega, nekaj čudovitega. In koliko jih je! Svet neprestano poje. Vse poje. /.../ Oče in mama sta bila po vsej dolini znana pevca, in tudi vsi otroci, čeprav so bili

že zamrli, novi družabni pa se le malo širili med kmečko prebivalstvo.« (Mirko Ramovš po e-pošti 16. 12. 2008.)

res šele otroci, so peli in se z lahkoto učili igranja na harmonij.²⁰⁶ Samo on ni imel tega daru.²⁰⁷ Razumljivo je, da ga je bolelo, ker je imel glasbo rad, a sam ni mogel ne peti ne igrati. A še najbolj ga je bolelo to, ker se mu je zdelo, da ga vsi gledajo s pomilovanjem, kakor bi mu manjkala neka lastnost, ki brez nje človek nikakor ne more biti drugim enak.« (N. d.: 17.)

Osrednja zgodba očetovega pripovedovanja je usoda Ravnice, mimo katere pešačita, oz. njen propad. Stari Ravničar, napreden, a trmast gospodar, je utonil, ker se je ponoči, da bi dokazal trdnost ledu na reki, pognal čez, pri tem pa po nesreči padel v izvrtano luknjo v ledu: »In nato se je oglasil vrisk. Bila je namreč tema kakor v rogu, pa je Ravničar z vriskom oznanil, da je že na drugem bregu. Žena je od same sreče bruhnila v jok, se križala, opletala z rokami in mu kričala, naj se za božjo voljo vrne čez most. Toda Ravničar je že spet zavriskal.« (N. d.: 20.) Po moževi smrti se je žena zakrknila, postala je starokopitna in o sinovi poroki z ne dovolj bogato nevesto ni hotela ničesar slišati, sin pa se svoji lepi Tilčki, ki jo je odlikovalo tudi, da je bila dobra pevka, ni odrekel: »Res je bila lepa. In živa! Pa še prijazna in prikupna. In kako je pela! Sploh ... kako bi se reklo ... sploh čudovito bitje, kakor se reče.« (N. d.: 22.) Ko sta se po materini smrti končno poročila, je Tilčka zbolela in umrla: »Vidiš, plesala je in plesala, vsa je bila razgreta in vsa je žarela, in vsa okna so bila odprta in vsa vrata, pihalo je in vlekle križemkražem ... no, pa se je prehladila, dobila pljučnico in umrla ... Zdravnik je rekel, da je bilo srce prešibko. /.../ Večkrat, recimo, beremo ali slišimo o materi, ki je leta in leta čakala svojega sina, ko pa se je vrnil, se je zgrudila in izdihnila. Srce ji je počilo, kakor pravimo ... Tudi narodna pesem poje o tem ...!«²⁰⁸ (N. d.: 25.)

6.1.8 Tantadruj (*Naša sodobnost*, 1959)

Naslovni lik te Kosmačeve novele, Tantadruj, »otrok božji«, ki verjame, da bo srečen šele, ko bo umrl, se odpravi na sejem, da bi kupil tri zvonce in da bi župniku zaupal novo idejo, kako namerava umreti. Na začetku dneva je zaradi tega še vesel in optimističen,

²⁰⁶ Harmonij je od približno leta 1800 uporabljano, v zvoku orglam podobno glasbilo s tipkami, s prenihajočimi kovinskimi jezički, ki zanihajo s pomočjo mehovja; poganja se ga s pedali (*Glasba* 1981: 103).

²⁰⁷ Zmaga Kumer (1996: 10) je v zvezi s tem, kdo je bil pevec in kdo ne, zapisala: »Čeprav je ljudska pesem izročilo neke skupnosti, pa vendar nikjer in nikoli niso vsi prebivalci nekega kraja ali območja dobri pevci, marveč imajo le nekateri med njimi izrazit pevski dar in veselje do petja domačih pesmi, do pevskega izročila.«

²⁰⁸ V ljudski pesmi »Nevarno je čez Savo v vas hoditi« (Š 1744–1745) se govori sicer o dekletovem (in ne materinem) počenem srcu zaradi utopljenega fanta. Možno, čeprav malo verjetno je, da je imel pisateljjev oče v mislih kakšno drugo ljudsko balado oz. da je počeno srce zamenjal s kakšnim drugim načinom materine smrti po otrokovi vrnitvi: npr. v pesemskem tipu Desetnica (SLP I 51/2), ko Desetničina mati ugotovi, da se je vrnila njena deseta hči, ona pa ji je odrekla prenočišče: »Mati doli pade, omedli, / per ti priči dušo pusti.«

zato mu je sejmski utrip všeč, sejmska zvočna podoba odraža njegovo dobro počutje in optimizem: »Vrtiljak se je vrtel, lajne beračev so pele, harmonike so hreščale, v otroških rokah so cvilile orglice in piskale piščali.«²⁰⁹ (N. d.: 128.) Ko je zaradi župnikove zavrnitve razočaran in poklapan, se mu tudi sejem ne zdi več privlačen kot prej; Kosmač istim glagolom, ki označujejo glasbo (peti, hreščati, cviliti, piskati) v prejšnjem navedku, v drugem navedku doda negativne prislove (skrižano, žalostno, presunljivo): »In kako skrižano je zdaj hreščala godba iz vrtiljaka, kako žalostno so cvilile lajne beračev, kako presunljivo so piskale piščalke v prezebljih otroških rokah!« (N. d.: 140.) Obupan se zateče k drugim norčkom pred gostilno: »Kadar so se vrata odprla, je pljusnil vanj razburkani in bridki val godbe in petja. Toda on se ni ganil; v svoji žalosti je bil trden kakor čer.« (N. d.: 142.)

Na sejmu že prej sreča potepuha, lepega in glasbeno nadarjenega posebneža, Najdenega Peregrina: »Igral je harmoniko, gosli, klarinet, citre in trobento, sploh vse, kar mu je prišlo v roke, pel pa je tako lepo, da je ženske spreletavala mrščavica.« (N. d.: 134.) Tantadruj ga zaprosi, da bi zapel: »Potegnil si je kitaro s hrbta, zabrenkal in nato s svojim lepim glasom zapel Tantadrujevo pesmico: 'Na- nebu je-e sonce, / na zemljici mrz. / Na-abiram ja-az zvonce / in vsi so za vas. / Ta-a-ta-an ta-a-ta-an /ta-an-ta-druj. / Ju-u-hu-j-ju-u-hu-u / ju-hu-hu-hu-hu-huj ...'« (N. d.: 135.) Zvečer v gostilni ljudje prosijo Peregrina, da bi zapel in zaigral, Peregrin pa Tantadruju predlaga, da bi mu posodil zvonce: »Postavil je na dve mizi dva stola in med njima napel vrh z zvonci. Potem je vzel leseno žlico, rahlo udaril po vsakem zvoncu, prisluhnil, ga odvezal in nato privezal na drugem koncu. Dolgo jih je tako prebiral. Ljudje so ga zabodeno gledali in nekateri so se smejali, češ kakšna šala bo pa zdaj. Ko je Peregrin vse zvonce razvrstil po svoje, je poiskal še dve leseni žlici, nato pa je na zvonce zaigral, prav zares zaigral in zapel Tantadrujevo pesmico« (n. d.: 143).²¹⁰ Pesem, ki jo pojeta Tantadruj in lepi Najdeni Peregrin, je povsem avtorska, neljudska.

²⁰⁹ Glede na to, da je Tantadruj na sejmu, sliši verjetno lončene piščalke, ki so jih kot obrtniški izdelek prodajali lončarji. »Najnavadnejša lončena piščalka je *ptiček* ali *tiček* /.../ Lončar ga naredi tako, da najprej kepico gline razvleče v stoječo okroglo posodico, nato pa robove stisne in oblikuje na enem koncu glavico, na drugem debelušen repek.« (Kumer 1983: 110.)

²¹⁰ Etnomuzikologinja Mojca Kovačič o igranju na kravje zvonce pravi: »Izvajanje na kravje zvonce tudi danes ni prisotno v slovenskem zvočnem prostoru. Pritrkovalci sicer pritrkavanje pogosto vadijo na različno zvoneče kovinske predmete, med drugim tudi na miniaturne zvonove, vendar gre pri tem za ulitke in ne kovane zvonce. Prav tako gre pri pritrkavanju v večini primerov za ritmično igro na zvonove, zato uglasitev oziroma način igranja, kot ga omenja Kosmač, tj. izvajanje melodije na uglašene zvonce, nima povezave s pritrkavanjem. Mogoče pa bo čez en mesec vse drugače: pritrkovalska skupina iz Šentvida pri Stični je namreč povabljen v Avstrijo, da bi pritrkavala za otvoritev nekega mednarodnega glasbenega festivala (na Tirolskem). Tamkajšnja organizatorica me je večkrat nagovarjala, če bi bili pritrkovalci pripravljeni izvajati kaj tudi na kravje zvonce. Odločitev prepuščam njim.« (Mojca Kovačič, po e-pošti, 6. 8. 2008.)

6.1.9 Ringaraja (*Naši razgledi*, 1959)

Osrednje gibalno te avtobiografske novele je klopotec, ki ga izdelata pisateljeva otroka in privežeta na češnje, da bi odganjal kose, pisatelj pa se ob tem spomni neprijetnega doživljanja iz svojega otroštva, ko je tudi sam iz macesnovih desk, počene kose in lesenega kladivca naredil klopotec, z njim razveselil bolno mamo in ga privezal na tepko. Očeta je klopotčevo klopotanje spominjalo na neizogibno bližajočo se materino smrt, »kakor bi smrt tolkla po svoji kosi« (n. d.: 166), čeprav tega ni hotel priznati. Mali Ciril je bil najprej na svoj samostojni izdelek izredno ponosen, nato se je prestrašil njegovega oglašanja: »In klopotec me je sladko uspaval s svojim enakomernim klopotanjem: 'Klop – klop – klop ...' /.../ Votli udarci zdaj niso več samo klopotali, zdaj so nenehno ponavljali: 'Umrla bo – umrla bo – umrla bo! ... « (N. d.: 166, 167.) Otrok verjame, da je s svojim izdelkom priklical smrt, ponoči ga tlači mora, drugi dan oče klopotec sname, Ciril pa ga zaluča proti reki, kjer se ujame v vrbove veje in tam ostane do dejanske materine smrti, ko se ga Ciril dokončno odloči odkrižati in ga z dolgim kolom izbeza iz rogovil in ponovno sune proti vodi: »Tam pa se je zavrtel, kakor bi oživel. Nisem videl, ali je kladivce udarilo po kosi, ali je kosa udarila ob kamen, toda moje uho je nenadoma zaslišalo zelo glasno, votlo klopotanje: 'Klop – klop – klop! ...'« (N. d.: 171.)

Pisatelja iz spominov predramijo klici otrok, ki se veselijo, da bo njihov klopotec s češnje odganjal kose: »'Dajmo, zarajajmo in zapojmo! Primejo se za roke, se razigrano zavrtijo okrog cvetoče češnje in na vse grlo zapojejo: 'Ringraringaraja, / klopotec pa nagaja! / Kosi priletijo, / se ustrašijo, sfrčijo. / Mislijo, da je smrt / in zapustijo vrt! ...'²¹¹ Po zadnji besedi se spustijo ter se vsi hkrati vržejo na hrbet.« (N. d.: 172.)²¹² Stilizacija otroške ljudske pesmi je povsem avtorska, z izvirno ljudsko pesmijo jo družijo le prvi verz in glagol v drugem verzu; njeno besedilo je namerno tesno povezano z vsebino novele – materino smrtjo oz. klopotcem, ki je pisatelja spomnil na njeno smrt, česar v ljudski pesmi ni; Kosmač je ohranil le formo (število vrstic in zlogov) in kontekst (otroško plesanje), besedilo ljudske pesmi pa povsem transformiral.

²¹¹ Parafraza splošno znane otroške pesmi, ki jo je Štrekelj uvrstil med Otroške o živalih (Š 7960).

²¹² Ringaraja je po Ramovševem mnenju najstarejši otroški ples, ki je bil razširjen po vsem slovenskem narodnostnem ozemlju, dandanes pa ga pri življenju ohranjajo v otroških vrtcih in šolah. Otroci se držeč za roke premikajo v krogu in pojejo, na koncu popadajo po tleh (Ramovš 2000: 24). Naslov »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.« (Golež Kaučič 2003: 159).

6.2 Daljša proza

6.2.1 *Prazna ptičnica* (1935)

Ta nedokončani roman o podeželskem sanjaču Martinu Jakončiču je bil prvič objavljen šele po pisateljevi smrti, čeprav je besedilo nastalo že pred drugo svetovno vojno. Martina Jakončiča, ostarelega mlinarjevega sina, iz Trsta pošljejo v rojstno primorsko vas, kjer ga za pastirja in pestunjo najame kmet Pologar. Pisatelj predstavi dogajanje in podkrepi opis značaja glavne osebe, Martina, ki se z vlakom pelje iz Gorice proti Soški dolini, z omembo njegove pesmi: »In prav v tistem taktu je s svojim velikim ukrivljenim kazalcem tolkel po umazanem steklu in pritajeno fulil predse napev furlanske pesmi, ki ga je zvesto spremljala skozi življenje. Ko je pred štiridesetimi leti pribežal od doma v Trst in je tam po beznicah preganjal svoje domotožje, jo je večkrat slišal. Tista pesem je bila takrat v modi, žvižgali so jo otroci na cesti, prepevale so jo ženske po oknih, fakini in pristaniški težaki so jo brenkali na kitare – in potem se je lepega dne oglasila tudi na ustih Martina Jakončiča. Prenašal je težke vreče v pristanišču, pritajeno požvižgaval in sanjal. Kasneje, ko se je bil naučil nekoliko tržaščine, so mu povedali tudi besedilo: govorilo je o paradizu in sanjah, o vojni in o povratku v domačo vas,²¹³ toda Martin si ga ni zapomnil, in če je kdaj zapel, je zapel po svoje.« (N. d.: 26.) Pisatelj skoraj identičen odlomek ponovi še ob Martinovem prihodu h kmetu Pologarju, kjer ob uvrstitvi Martina med večne optimiste in naivneže spregovori o vsebini njegove pesmi (n. d.: 66). Tudi ko Martin varuje kmetove otroke, dojenčku med ujčkanjem zmeraj poje le svojo pesem.

V rojstno vas prispe slabo oblečen in brez denarja, a si kljub temu samozavestno upa misliti na neosnovane načrte, povezane z glasbo, npr. v vaški gostilni: »Gostilničarka je nekaj zamrmrala, Martin pa je vstal od mize in stopil k steni, na kateri je visela kitara. Snel jo je, se nagnil nad njo, pobrenkal po njej in zapel: 'Aaaa ...' Gostilničarka je začudena vstala. Martin pa se je okrenil k njej in dejal: 'Dobra kitara, krasna kitara. Nemara jo bom kupil.' 'Kaaaj,' je zategnila. 'Da, če ustanovim orkester, jo bom kupil,' je ponovil Martin in obesil kitaro na steno.« (N. d.: 36.) Ko prideta v gostilno karabinjerja, snameta kitaro s stene

²¹³ Po mnenju Marjete Pisk (po e-pošti, 29. 8. 2008), raziskovalke ljudskih pesmi v Goriških brdih, na stiku slovenske in furlanske (ljudske duhovne) kulture, gre za eno od pesmi, ki so bile zelo razširjene, a jih zbiralci ljudskih pesmi niso imeli za ljudske in jih niso zapisovali (t. i. popularne pesmi): »Jaz sem med informatorji zbrala tudi nekaj takih furlanskih pesmi, a te, ki jo navajaš, ni med njimi. Tržaške pesmi so imenovali popularne pesmi, ki so se razširjale iz tržaških gostiln, klubov med ljudi in so postale zelo popularne (stil canzone). Sicer pa so v gostilnah na slovenskem podeželju prepevali tako slovenske kot furlanske in tržaške pesmi, kar pa danes težko dokazujemo, ker jih takrat, ko so še živele, raziskovalci niso smatrali za ljudske in jih niso zapisali.« Še zlasti sodobno zbiranje pesmi v okviru projekta Interreg III a – Ljudsko izročilo v besedi in glasbi na Goriškem (2000–2006) je pokazalo na delež pesmi, ki so po estetiki blizu popevkam, v njih pa izstopa čustveno pripovedovanje (Klobčar 2007a: 17).

in začneta brenkati ter prepevati, gostilničarka pa se čudi odhajajočemu Martinu: »'Čuden patron,' je rekla na glas, 'taka razcapana starina pa ti brenka na kitaro in obljublja, da jo bo kupil, govori o ptičih in malo je manjkalo, da ni še zapel.'« (N. d.: 38.) Ko Martina čez nekaj mesecev obišče njegov sin Ernest, se v gostilni napijeta in v pijanosti prepevata: »Martin se je odhrknil in zapel. Potem sta zapela oba; furlanske, tržaške in slovenske pesmi. Ernest je basiral, Martin pa je pel tenor, ki je bil še čist, samo v višinah se je tresel. Ljudje so prihajali v gostilno in ju poslušali ter prosili, naj pojeta. In ustregla sta jim. Martin je prijel celo kitaro v roke in zabrenkal.« (N. d.: 99.)

Martinovo lahkomišno mladost, ko je doma zapustil svoje noseče dekle in se pozneje z drugo žensko poročil v Trstu, označi pisatelj kot vsakdanje fantovsko življenje, kamor spada tudi, da je hodil plesat: »Zahajal je s svojimi delavskimi tovariši po veselicah, plesal in pil in se končno oženil.« (N. d.: 68.)

Pomlad na vasi je opisana s pomladanskimi zvoki (s piskanjem na trobentice in piščali na polju, z izdelovanjem piščali), s tem, da so »otroci vsak dan pripiskali s trobenticami iz šole domov /.../ jésen se je majil za piščali – in pastir je sedel na skali in žvižgal: zapodil je razposajenega junca z njive in žvižgal, urezal je prot in žvižgal in je zamirajoče utihnil šele takrat, ko je zagledal svojo izvoljenko /.../ Od daleč se sliši pokanje bičev in klic priganjačev, mukanje volov, kratek krik in piskanje piščali.« (N. d.: 87.) Poletje, čas vasovanja in košnje, zaznamujeta **fantovsko petje** in **vriskanje**: »Noči so bile mlačne, listje je šumelo, včasih so vriskali fantje. Zvečer so se vračali s košnje, sedeli so na visoko naloženih vozeh, dekleta so bila med njimi, in prepevali so, dokler niso dosegli vasi. Pri prvih hišah so utihnili, samo roke so govorile obljube za noč.« (N. d.: 129.)

Nekega takega večera se od svoje nekdanje izvoljenke spravljen z njo vrača tudi Martin; Kosmač pokaže na značilnost fantovskega vriskanja – odgovarjanje na vrisk nekoga drugega z lastnim vriskom: »Ko se je vzpenjal po strmini na Polog, se je dvigala pomladanska megla, trava je bila rosna in tu pa tam je iz noči prešerno zavriskal fant – in Martinu je bilo tako dobro pri duši, da bi mu skoraj odgovoril.« (N. d.: 124.)

6.2.2 Pomladni dan (1953)

Prvoosebni pripovedovalec tega poetičnega romana z avtobiografskimi prviniami se po koncu vojne vrne domov, kjer se mu obudijo spomini na otroštvo in mladost. Najprej se spomni na nekaj let mlajšo sosedovo dekletce Boženo, t. i. Kadetko, v družbi katere je odraščal in ki je bila nezakonski otrok sosedove hčere in nekega češkega vojaka iz obdobja 1. svetovne vojne. Pisateljev oče že iz njenega otroškega petja sklepa, da »bo dobro pela, ko bo zrasla« (Kosmač 1977: 56), pisateljev stric in teta pa, ko po vojni pripovedujeta o njenih zgodnjih mladostnih letih, kot eno izmed lastnosti njene sicer krepostne dekliške

privlačnosti, ki so ji jo druga dekleta zavidala, izpostavi ravno njeno petje (ob delu): »'Oh, kako lepo je pela!' je vzkliknila teta. 'Kakor – 'Kakor bi sam zlodej igral na škant,' je povzel stric. /.../ Bila je sama v bajti, šivala je in pela. 'Fantje pa na njeno petje kakor žrebci na kobilino rezgetanje,' je rekel stric.« (N. d.: 157.)

Eden od pripovedovalčevih spominov je tudi prva svetovna vojna, ko so v barakah blizu njihove domačije naselili vojake in ruske ujetnike: »Včasih se je oglasila harmonika, včasih tamburica ali balalajke ruskih ujetnikov.« (N. d.: 100.) Na harmoniko je igral madžarski vojak, tudi medtem, ko so pisateljevi sestradani svojci iz vode lovili premočen komis, Vojnačeve ženske pa so se jim posmehovale: »V naših srcih je bilo praznično in svetlo, in meni se je celo zdelo, da v zraku pojejo orgle. A niso bile orgle. Bila je harmonika, ki se je oglasila v daljavi. Na Preseki smo zagledali čokatega Madžara Hösuja, ki je vlekel svoj meh, tridesetletno Vojnačko in njeni dve mlajši sestri, Kato in Tino. /.../ Črnooki, temnopolti, brkati vojak Hösu, ki je 'igral kot sam hudič', je igral zdaj poskočno, zdaj zateglo, kar je pri hoji očitno motilo vse tri ženske: včasih so se zagnale in drobile, včasih so obstale z nogo v zraku kakor kure. /.../ Ko so izginile za hišo in se je v daljavi spet oglasila Hösujeva harmonika, si je ded obrisal potno čelo in nato rekel s slovesnim glasom: – Otroci, molimo! ...« (N. d.: 99, 101, 102.) Kosmač je v prizoru lovljenja premočenega kruha s pritegnitvijo glasbenih elementov pokazal na otrokove občutke: reševanje kruha, ki jih bo rešil lakote, deček občuti kot slovesno in praznično opravilo, zato se mu zdi, da sliši orgle kot v cerkvi pri nedeljski ali praznični maši. V prazničnost, ki jo dopolnjuje svečani zvok orgel v njegovi domišljiji, vdre razposajeno Madžarjevo igranje na harmoniko, ki prihaja od sosedove razvratne hiše z vojaki in mladimi ženskami, ki jo ima pisatelj ded za Sodomo in Gomoro in je popolno nasprotje njihovega spoštljivega in bogaboječega doma s krepostno materjo in patriarhalnim, pobožnim dedom.

V bolečem spominu na mamino smrt se znajde tudi petje; v poletnem nedeljskem dopoldnevu, ko mama umira, ji oče igra na harmonij in poje: »Nekaj trenutkov sta se tiho pogovarjala, potem pa se je iz izbe oglasil harmonij. Oče je igral, torej je mami res odleglo. Igral je koroške narodne pesmi, ki jih je mama tako rada pela. /.../ Zdaj je dokaj glasno zadonela pesem 'Slovan, na dan!'²¹⁴ To pesem je mama zelo rada pela. Pela jo je še preteklo zimo, ko se je včasih privlekla v izbo in se spravila v zapeček. O mraku so se otroci stisnili okrog nje in jim je pela. In kako je zvenel njen glas! Čeprav zdaj ni pela, se mi je vseeno zdelo, da slišim, kako brnijo stekla v razmajanih, preperelih oknicah ... Toda, glej, zdaj se je oglasil očetov mehki bariton: – Prikaži se, rešilni dan, / otmi naš rod« (N. d.: 58, 61.)

²¹⁴ Ena izmed avtorskih domoljubnih zborovskih pesmih Jakoba Aljaža, ki je bila na Primorskem med fašizmom prepovedana (<http://www.kosana.si>, 9. 8. 2008).

Kosmač v roman poleg svoje osebne zgodbe vpleta še pripovedi o usodah drugih ljudi, stari Trnar npr. naglas razmišlja o svoji prvi ženi, ki se v preselitev na samotno in tihotno kmetijo po poroki ni zmogla vživeti; njeno prejšnje življenje označuje petje: »Vse dni se je pogovarjala, veselila in pela, potem pa je kar naenkrat prišla z mano v Trnje, kjer samota kar laja, kakor pravijo ...« (N. d.: 71.) Stric pisatelju pripoveduje o usodi stražmojstra Testena, ki je zblaznel: »Vsa njegova norost pa je bila v poglavitnem v tem, da je vedno prepeval! 'Vinček moj, vinček moj ...',²¹⁵ čeprav je vse življenje pil samo žganje.« (N. d.: 153.)

Drugo jutro po svojem prihodu domov pripovedovalec na cesti vidi skupino prostovoljcev, ki gredo popravljat cesto, med hojo na delo vriskajo in pojejo. Ko ga med njimi čez reko zagleda njegov ostareli stric, se odloči, da jo bo kljub nizki temperaturi vode prebredel, pri tem zavriska, s čimer želi dokazati svoje veselje in vitalnost.

6.2.3 *Balada o trobenti in oblaku (1968)*

Osnovna zgodba tega kompleksnega Kosmačevega daljšega besedila je pripoved o nastajanju literature – pisatelj Peter Majcen pride na dolensko podeželje, da bi v samotnem Črnem Logu lahko v miru pisal o primorskem kmetu Temnikarju, ki je med drugo svetovno vojno s sekiro pobil tri belogardiste in pri tem umrl še sam, s čimer je pred smrtjo rešil dvanajst ranjenih partizanov. Izkaže se, da Majcnov gostitelj med vojno ni bil tako pogumen oz. da so zaradi njegove neodločnosti v obkoljeni domači hiši živi zgoreli Blažičevi sinovi partizani. Dvanajst let po njihovi smrti za jetiko umira in na dan, ko se godi osrednja novelska fabula, umre še najmlajši Blažičev sin, Črnilogarja pa dokončno premagajo občutki krivde, zato se obesi.

Kosmač trobento vpelje že v prvi povedi prvega odstavka: »Bridko je donela trobenta in na sinjem nebu je mirno plaval bel oblak. A šele kasneje. Na začetku je bilo vse zelo preprosto in kar lepo.« (Kosmač 1974: 5.) Peter Majcen se vseli pri Črnilogarju, ureja si sobo in je nestrpen zaradi kmetove radovednosti in klepetavosti. Le-ta ga namreč sprašuje o njegovem vojnem pisanju, Kosmač pa v Majcnov odgovor položi svoj pisateljski kredo, da ga namreč zanimajo medvojne intimne stiske posameznika, ne pa zmage, ki jih simbolizira trobenta: »In ne samo juriš in bitka in zmaga in trobenta, ki po zmagi trobi svoj tra-ra-ra!« (N. d.: 7.) Pri tem Majcen trobentin zvok celo glasno onomatopoetsko oponaša, s čimer Črnilogarja že čisto na začetku zmede in prestraši; Kosmač s tem napove temo romana – brezkompromisno odkrivanje in razglašanje odgovornosti, vprašanje odločanja med strahom in dolžnostjo ter vprašanje bitke, ki jo vsak posameznik bije sam s seboj, še zlasti Črnilogar: »Položil je zavitek papirja na rob mize, si dal obe roki pred usta, se vzdignil na prste in

²¹⁵ Pivska pesem Vinski bratec (prim. Š 6020–6022).

zatrobil na tri strani sveta: 'Tra-ra! ... Tra-ra-raaa! ... Tra-ra-raaaaa! ...'« (Prav tam.) Trobento v zvezi s smrtjo Kosmač z razvidnim namenom napovedovanja prihodnjih dogodkov uporabi še, ko se oblastna Črnilogarjeva žena norčuje iz počasnosti svojega moža: »'In veste, kadar boste potrebovali smrt, kar tegale pošljite in ... in boste mirno doma dočakali trobente sodnega dne!'« (N. d.: 27.)

Ko je Majcen končno sam in s tem, ko položi prste na tipke pisalnega stroja, namerava pisati, Črnilogar pa začne klepati koso, izgubi navdih in v resnici zasliši trobento: »Toda še preden je udaril po tipkah, se je oglasila trobenta. Oglasila se je nekje daleč. Zvok je bil komaj slišen, a nenavadno čist in prodoren. Prsti so mu obstali na tipkah. Tišina ... Tudi klepanje kose je utihnilo. Uho je čakalo. 'Nemara je bil samo prisluh? ... Kadar je človek vznemirjen, sliši marsikaj ...' Vzdignil je roke, da bi spet udaril po tipkah – in tedaj se je trobenta spet oglasila. Zdaj je Peter Majcen že ujel motiv. Bil je začetek otožne narodne pesmi, toda samo začetek, samo prva vrstica. Pesem je prav dobro poznal, a besedila se ni mogel spomniti. In to ga je jezilo. Čakal je, da se bo trobenta spet oglasila, pa se je oglasilo klepanje kose, in sicer tako močno, kakor bi hotel kmet prekričati in zadušiti glas trobente. 'Kdo igra?' se je vprašal. 'In kaj igra?'« (N. d.: 32.) Črnilogar zanika, da bi slišal trobento. Pozneje se izkaže, da zato, ker ve, da igra stari Blažič, oče zgorelih partizanov, katerih smrti je kriv Črnilogar. Čeprav stari Blažič ni maščevalen oz. je Črnilogarju odpustil krivdo za strašno smrt svojih sinov in torej ne igra z namenom, da bi Črnilogarja opominjal na njegovo krivdo, s svojim igranjem nehote vendarle trka na njegovo vest.

Nezadovoljen se Majcen odloči, da ne bo zaman vztrajal pri pisalnem stroju, temveč bo šel na sprehod. Na poti proti Tihemu dolu trikrat zasliši trobento: »In še zmeraj je zvenel isti napev znane narodne pesmi, a samo začetek, samo prvi dve vrstici. 'Čudno, da se ne morem spomniti besedila!' je pomislil. Toda zdaj ga to ni več jezilo; nenavadno hitro se je bil pomiril. 'No, včasih je že tako! ... Zelo znana, žalostna, otožna narodna pesem ... In zvok trobente plava tako počasi in tako nežno skozi gozd! Kakor vzdih. Kakor stok.'« (N. d.: 38.) Med sprehodom Majcen razmišlja o svojem literarnem liku Temnikarju, Temnikarjeva zgodba poteka vzporedno z Majcnovo potjo, trobento, ki jo sliši Majcen, zasliši tudi Temnikar, ko se odloča, ali naj se odpravi od doma, da bo prehitel belogardiste, trobenta ga spodbudi, da pohiti: *»In tedaj zadoni trobenta. /.../ – Kaj stojiš? Kaj sanjaš? Hiti, da te hudiči ne prehitijo! – si ukaže in se požene po zasneženi stezi mimo črnega bezga. In gre in kako gre in – tedaj se spet oglasi trobenta ...«* (N. d.: 44.)

Zvoki iz Majcnove domišljije se prepletajo z realnostjo in obratno. Trobento, ki jo sliši Majcen, sliši tudi Temnikar, trobenta začne postajati literarni motiv, znak Temnikarjevega opomina h končnemu dejanju. Kosmač ob tem pokaže na proces pretvorbe stvarnih predmetov in zvokov v literarne znake in na literarnega ustvarjalca kot medij tega

prenosa: »Peter Majcen se je zdrznil in nato široko odprl oči. Zvok trobente mu je še ugašal v ušesih. Spreletel ga je mrzel srh in obstal je kakor v led vkovan ter čakal, da se bo trobenta spet oglasila. Pa se ni več oglasila. 'Kako je zdaj to?' ga je prešinilo? 'Ali je ta presneta trobenta ali je ni? ... Mar je to Temnikarjeva trobenta? ... Pa saj pri Temnikarju vendar nimam trobente! ...' /.../ In naposled je prav lahko v Temnikarju. Res je, da bo vplivala nekoliko fantastično, ker takrat ni donela nikjer nobena trobenta, toda ... naj doni! ... Saj, saj, ta trobenta se oglašale v moji domišljiji, samo da se še ni vključila v dejanje. Seveda se ni vključila, ker pač ni bilo potrebno. Zdaj pa, na poti v Robe, kamor se Temnikarju mudi, ga mora nekaj preganjati, da ne bo postajal ter se predolgo poslavljaj od svojih spominov in od svoje pokrajine ... Trobenta je angel dolžnosti, angel smrti, ki je pravzaprav naša poslednja in najvišja dolžnost.« (N. d.: 44.)

Med pohajkovanjem po gozdu, med zidanicami in domačijami se Majcnu poraja Temnikarjeva zgodba, izmenično sliši tudi trobento: v gozdu ga spodbudi, da nadaljuje pot, poslušaj jo na vrhu griča: »Trobenta je še donela. In še zmeraj samo začetek iste otožne narodne pesmi. Toda Petra Majcna zdaj ni več motilo, da se ni mogel spomniti besedila. In prav tako ga zvok ni več tako globoko pretresal. Vse to je bilo zdaj popolnoma naravno in razumljivo. Da, bilo je popolnoma naravno in razumljivo, da sta se prepletala svet, ki je živel v njegovi domišljiji, in svet, ki se je resnično razgrinjal pred njim« (n. d.: 46) in med vinogradi: »Trobenta je spet zadonela, a čeprav je bil še zmeraj isti otožni narodni napev, je donela nekam slovesno, kakor bi mu ukazovala, naj obstane in se zamakne v čudovito pokrajino, ki se zdaj odpira pred njim. /.../ Zvok trobente se je prelival v valovih – kakor zastor, ki se odgrinja – in se je počasi izgubljal na levo in na desno stran, v mir in tišino.« (N. d.: 52.)

Ko Majcen na vrhu vinograda domisli Temnikarjevo vizijo požganega doma in pobite žene in otrok zaradi njegovega dejanja, se njegov Temnikar v svoji odločitvi zamaje, ne želi si prestopiti senčne črte, pisatelj Majcen ga spet spodbudi s trobento: »*In tedaj je zadonela trobenta. – Že grem! – je rekel Temnikar in si z dlanmi poribal obraz, kakor bi se s soncem umival. Trobenta je spet zadonela. Temnikar je z roko zamahnil soncu, se zravnal in z odločnim korakom prestopil senčno črto.*« (N. d.: 85.)

Še preden si Majcen v petem poglavju dokončno zamisli Temnikarjev pobj, se v vinogradu na koncu četrtega poglavja razkrije tudi skrivnostna trobenta in Kosmač končno prvič v besedilu zapiše dve vrstici ljudske pesmi, katere igranje je Majcen poslušal vse popoldne, besedila pa se najprej ves čas ni mogel spomniti: »Komaj tri korake pred sabo je v vinogradu zagledal starca, ki je trobil. /.../ 'Stari Pan,' je pomislil Peter Majcen. Zraven njega je stal fantiček kakih petih let. /.../ 'Mali Pan,' je pomislil Peter Majcen. Stari Pan je odtrobil svoji dve vrstici otožne narodne pesmi in si s hrptom žilaste roke obrisal debele ustnice. 'Še!'

je proseče rekel mali Pan in vzdignil roko. Stari Pan se je otožno ozrl vanj in ga pobožal po laseh. Nato pa je nabral sapo in si dal trobento na usta. Mali Pan je zamahnil z roko in trobenta je zadonela. In tedaj se je Peter Majcen kar nenadoma spomnil tudi besedila: *'Prišla bo bridka smrt, / moj hramček bo zaprt ...'*²¹⁶ (N. d.: 87.)

Navedeni citat oz. dejstvo, da se Majcen besedila spomni ravno v tem trenutku, je na tem mestu ključnega pomena, v Kosmačevo besedilo namreč vstopi Blažičeva oz. Črnilogarjeva zgodba: Blažič pričakuje smrt svojega poslednjega preživelega sina, Črnilogar je kriv smrti ostalih Blažičevih sinov, z vnukom se je Blažič umaknil v vinograd in čaka znamenje, da je sin izdihnil, tj. odprto okno na domači hiši v bližini vinograda; otrok mora v premorih med dedovim trobljenjem preverjati, ali je okno že odprto: »Zaprto je, zaprto! Sem že pogledal,« je odgovoril Jankec in mu potisnil trobento v roke.« (N. d.: 94.)

Ko ju Majcen opazuje, stari Blažič pesem najprej zapoje, nato jo na vnukovo prošnjo vedno znova odtrobi: »In nato je komaj slišno zapel z zelo nizkim, zamolklim, tresočim se glasom: *'Prišla bo bridka smrt, / moj hramček bo zaprt ...'*« (N. d.: 88.) Ko jo Blažič zapoje drugič, se Kosmačev zapis od prvih dveh zapisov razlikuje v besedi *grenka* (smrt), ki zamenja *bridko* (smrt) v vseh ostalih ponovitvah navedka (n. d.: 90, 94, 96, 97, 99, 102, 103): »*'Prišla bo grenka smrt, moj hramček bo zaprt! ...'* Starec je govoril počasi in raztreseno, pel pa je očitno nevede in nehote. Pesem se je zaradi dolgega ponavljanja tako rekoč naselila v njem in se je kar sama oglašala skoraj v enakomernih presledkih. To se je dalo sklepati tudi po tem, ker je zmeraj zapel samo prvi dve vrstici.« (N. d.: 89.) Starec pesem ponavlja ves čas, z enakomernim ponavljanjem njegove pesmi pisatelj izkazuje njegovo sprijaznjenost z življenjem – poje, ko ljubkuje vnuka: »Kaj hočemo, je že tako!« je vzdihnil in nato spet zapel«, pred zidanico, ko išče ključ: »Vtikal je svojo debelo roko v razpoke v zidu, pod nizko slamnato streho, nad podboj in pod prag ter venomer komaj slišno prepeval«, v kleti: »Spet je votlo zabobnelo, ko je odbil veho, spet je glasno zažuborelo v majolko, spet je potrkal po sodu in rekel sam sebi: 'No, kolikor ga bo, toliko ga bodo popili!' in spet komaj slišno zapel«, »Jankec je nepremično obsedel na pragu, stari Blažič se je zamaknil predse in spet se je tiho oglasila njegova pesem.« (N. d.: 90, 96, 97, 99, 102.)

Trobi, ko ga vnuk vedno znova in znova z enakimi besedami prosi za to: »'Ata, zaigrajte!' 'Saj bom ...' 'No, pa dajte!' Stari Blažič si je oslinil ustnice in vzdignil trobento. Zajel je sapo, a ni zatrobil. Obrnil se je k Petru Majcnu, s pogledom pokazal na otroka in zaupljivo zašepetal: 'Nikar ne zamerite, gospod! Otrok je otrok! ...' Peter Majcen je

²¹⁶ Pivska pesem, znana kot Dolenjska zdravica (Dev 1906: 4) ali po prvem verzu: »Oj, to me veseli« (Gobec 1987: 49) in To mene veseli (GNI M 20.760), ki jo je Štrekelj uvrstil v Dodatek med nenarodne pivske pesmi pod številko 39 in 98. Navedena verza sta iz pete kitice: »Pride grenka smrt, / Pa hramček bo zaprt, / Glažek bo na stran, / Jaz bom pa zakopan. / Bom v zemlji hladni gnil, / Ne bom več vinca pil, / Črni grob mi bo srce hladil.« (Dev 1906: 5.)

začudeno pogledal, toda starec si je že dal trobento na usta in zaprl oči. 'Zdaj!' je glasno ukazal Jankec in zamahnil z roko.« (N. d.: 94.)

Oba verza ljudske pesmi se ponavljata samo ob starem Blažiču, predstavljata specifično besedno formulo, ki označuje Blažiča tako kot beseda »kajpak« Črnilogarja in beseda »in« na začetku povedi Črnilogarico (prim. n. d.: 6, 28). Enakomerno ponavljanje starčeve pesmi izraža njegovo resigniranost, vdanost v enakomerno, enolično življenje brez umrlih sinov, Kosmač z njenim ponavljanjem ustvarja vzdušje upočasnitve pred dogodkom, zatišja pred viharjem, tj. smrtjo Blažičevega najmlajšega sina in Črnilogarjevim samomorom, ki sledita v nadaljevanju.

Ponavljajoči se opis doneče trobente ima poseben kompozicijski učinek, Kosmač ga z malenkostno zamenjavo besednega reda ponovi na treh mestih. Vmes so Majcnovi občutki in razmišljanja o literaturi in smrti, ki mu jih je vzbudila trobenta in ki jih prekinjajo in vsebinsko delijo ravno navedbe trobentinega donenja: »Starec si je oslinil debele, modrikaste ustnice, se zravnal, globoko zajel sapo in vzdignil trobento, ki se je zasvetila v soncu kakor staro zlato. **Trobenta je zadonela.** Peter Majcen se je zdrznil. Presunilo ga je, kakor ga je bilo presunilo prej, ko še ni zatrdno vedel, ali je trobenta v resnici ali je samo v njegovi domišljiji. Čisto na tihem mu je bilo žal, ker se ni oglašala samo v njegovi domišljiji, a zakaj mu je bilo žal, ni vedel. Sicer ni bila zdaj nič manj pomembna in niti manj skrivnostna. Pravzaprav je bila šele zdaj skrivnostna. Donelo je otožno, a ne samo zato, ker je bil napev otožen; v njenem zvoku je bila še neka druga, globlja žalost, pravzaprav že bridkost. In prešinila ga je misel, da nemara globlje in usodno povezuje vse, kar se dogaja v njem in okrog njega. Mar ni zadonela do Črnega loga in ga vrgla kvišku, kakor bi potrdila njegove dvome, njegove mračne misli – in njegove slutnje o smrti? In potegnila ga je z doma. Če se ne bi bila oglasila, bi bil ostal v sobi in bi nemara zdaj že mirno sedel za mizo in pisal. In potem se je oglasila v noveli; priganjala je Temnikarja v usodnih trenutkih, priganjala ga je naprej, priganjala ga je k odločitvi, k dejanju, k boju – in k smrti. Mar res oznanja smrt? 'Še!' je rekel otrok, vzdignil roko in zamahnil. **Trobenta je drugič zadonela.** 'Kako prodorno doni!' si je rekel Peter Majcen in spreletel ga je srh. Bilo mu je tako neprijetno, da se je jezno postavil po robu svojim mislim in svojim občutkom: 'Kakšna smrt! In kakšna zveza neki! ... Kakšna zveza pa naj bo med tem starcem in Temnikarjem? Kakšna med Temnikarjem in Črnilogarjem? In kakšna med Črnilogarjem in tem starcem? ... Stoj! Tukaj je zveza, tukaj mora biti zveza! Črnilogar je trobento gotovo slišal, da jo je zatajil. Zakaj jo je zatajil? In zakaj mi je rekel, naj ne hodim v Tihi dol? ... Čudno! ... Nemara pa se bo zdaj to razjasnilo. /.../ 'Še!' je rekel otrok in zamahnil z roko. **Trobenta je zadonela tretjič.** 'Ah, neumnost!' je Peter Majcen zmajal z glavo, ker ga je spet presunilo. 'Le kaj naj se razjasni? Stvar je vendar

jasna in preprosta, kar se le da. Ded uči vnuka igrati trobento. In da ne bi trobila doma, sta se umaknila v vinograd. To je vse! ... In vendar – ne, dovolj! Prekleta obsedenost!« (N. d.: 91.)

Tretjič in zadnjič se trobentino donenje ponovi, ko stari Blažič sprevidi, da je njegov sin umrl, Peter Majcen pa pobegne iz zidanice: »**In tedaj je spet zadonela trobenta.** Ozrl se je v pobočje. Zidanica ni bila več glava črnookega dekleta, ki je zadremalo med zelenjem, zdaj je bila velikanska mrtvaška lobanja. 'Smrt!' se je zdrznil in skoraj tekkel iz Tihega dola.« (N. d.: 117.) Doživetja preteklega dne Majcna tako razburijo, da še zvečer ne more pisati: »'Otresti se moram starega Blažiča in Jankca. In trobente. Da, predvsem trobente, saj je prav ta kriva vseh mojih današnjih doživetij, mojih srečanj in mojih misli o smrti ... Toda trobenta je zdaj tudi v Temnikarju, zato bo še donela –'« (n. d.: 122).

Majcnu se še zmeraj zdi, da sliši trobento, čeprav je že noč, spomin na zvok trobente spodbudi v njem fantastično videnje: »A naj je še tako odločno odganjal to misel, je jasno zagledal pred sabo z nočjo pregrnjeni Tihi dol: videl je zidanico, ki je bila še podobna mrtvaški glavi, videl je črni tolmun, črni gaber in bele rjuhe, razgrnjene po črni travi, videl je črne vrbe, črni hrast v pobočju, sivi pas cvetoče ajde, črno drevje in med drevjem Blažičevo hišo, pred hišo pa je stal starec in oznanjal v noč svojo bridkost. Svetla trobenta je vztrepetavala, kakor bi se hotela iztrgati iz črnih rok in odleteti v noč na krilih svojih zvokov.« (N. d.: 123.)

6.3 Sklep

6.3.1 Tekst

Glede na dejstvo, da je bil Kosmačev oče organist in dober pevec, kot je pisatelj izpostavil v avtobiografskih delih *Pot v Tolmin* in *Pomladni dan*, ter da je Kosmač na Primorskem zaradi spremembe državnih meja po 1. svetovni vojni odraščal v stiku z italijansko kulturo in v času vzpona fašizma, ko so Slovenci narodno zavest ohranjali tudi z gojenjem organizirane ljubiteljske kulture zborovskega petja, je naravno, da omenja pisatelj v svoji prozi tudi naslove in navedke iz domoljubnih avtorskih oz. zborovskih pesmi: *Domovina, mili kraj*, *V petju oglasimo zdaj se složni mi in Buči, buči, morje Adrijansko (Tistega lepega dne)* ter *Slovan, na dan (Pomladni dan)*.

Razumevanje posebnosti takratne in sedanje usode pesemske dediščine na Primorskem je razvidno že iz interpretacij ob zbiranju pesemskega gradiva v okviru velikega zbirateljskega projekta *Volkslied in Österreich / Narodna pesem v Avstriji*, v katerega je poleg ostalih dednih dežel avstro-ogrske monarhije leta 1905 bilo vključeno tudi Goriško: »Prav vključenost v projekt *Narodna pesem v Avstriji* je poudarila posebnosti usode pesemske dediščine na Primorskem, čeprav so jih v času akcije preglasile težave s samim

zbiranjem oziroma neodzivanjem zastopnika za to območje. Posebnost položaja ljudske pesmi na Primorskem je bila predvsem v tem, da je petje zaradi neposredne navzočnosti italijanske kulture kot kulture politično močnejšega naroda zelo kmalu in zelo izrazito dobilo narodnomanifestativni pomen. Te cilje je bilo veliko lažje doseči v organiziranih okvirih, kot so jih v drugi polovici 19. stoletja omogočali čitalnice, tabori in narodna društva, pospeševanje petja v društvih pa je imelo izrazit narodnopolitični in narodnoobrambni značaj. Kulturno in narodno enakovrednost oziroma superiornost je dokazovalo predvsem zborovstvo, ki je oblikovalo merila 'lepega petja' (Pisk 2005: 84–86). Prav zgodnji in intenzivni razvoj zborovskega petja je hitro začel spreminjati vrednotenje ljudske pesmi, kar je bilo v času akcije *Narodna pesem v Avstriji* že močno opazno.« (Klobčar 2007a: 13.)

Razpredelnica 22: Ljudske pesmi v Kosmačevi prozi

Naslov	Tekst (citat ali parafraza)	Kontekst
Človek na zemlji (1935)	/	igranje avstro-ogrskih vojakov in ruskih ujetnikov na tamburico in balalajko
Gosenica (1936)	domoljubna zborovska pesem Zvezda	petje zapornikov pri šmarnicah
Življenje in delo Venca Poviškaja (1937)	/	natakaričino prepevanje v gostilni, na naboru, ob mrliču
Tistega lepega dne (1938)	domoljubne zborovske pesmi Mili kraj, Domovini, Jadransko morje	na svatbi
Težka nedelja (1948)	/	onomatopoetično posnemanje klopotca in plesa
V žagi (1950)	/	onomatopoetično posnemanje klopotca
Pot v Tolmin (1953)	/	moško vriskanje in dekliško petje
Tantadruj (1959)	/	zvočna podoba sejmišča (lajne, harmonike, orglice, piščali) in gostilne (petja in godbe)
Ringaraja (1959)	Ringaraja (Otroške o živalih, Š 7960)	onomatopoetično posnemanje klopotca in otroško petje
<i>Prazna ptičnica</i> (1935)	parafraza furlanske pesmi	žvižganje in petje na vlaku, v gostilni, otroško piskanje na trobentico na poti iz šole
<i>Pomladni dan</i> (1935)	pivska pesem Vinski bratec (Š 6020–6022), zborovska pesem Slovan, na dan	dekliško petje, materino petje otrokom, petje in vriskanje med potjo na delo
<i>Balada o trobenti in oblaku</i> (1968)	pivska pesem To mene veseli (GNI M 20.760)	igranje na trobento v vinogradu

Razpredelnica 23: Vrste ljudskih pesmi v Kosmačevi prozi

Pivske (2)	Neljudske (zborovske) (5)	Ostale (2)
Vinski bratec, To mene veseli	Zvezda, Mili kraj, Domovini, Jadransko morje, Slovan, na dan	otroška ljudska pesem Ringaraja, furlanska pesem o vrnitvi domov

Po medliterarnih odnosnicah v naslovju Kosmačeve proze poleg novele Ringaraja, katere naslov je citat prvega verza znane otroške pesmi, vsekakor izstopa *Balada o trobenti in oblaku*. Le-ta v naslovu vsebuje literarnovedno-folkloristični termin za balado, specifično vrsto pesmi.

Opozoriti je treba, da se literarnovedno pojmovanje termina balada razlikuje od folklorističnega. Janko Kos v *Očrtu literarne teorije* balado razume kot krajšo epsko pesem, katere pogost refren kaže na njen izvor v ljudski, péti ali plesni pesmi. Izpostavlja, da so motivi balad praviloma nenavadni, dramatično priostreni in grozljivi, tudi fantastični, njihov notranji slog pa poleg liričnosti odraža dramatičnost (Kos 1996: 161). Tudi Matjaž Kmecl v *Mali literarni teoriji* poudarja ljudski izvor balade, ki se je v nacionalnih literaturah pričela razvijati še posebej v predromantiki in romantiki, kar je skladno z njeno zgradbo: temelji na nenavadnem, največkrat tragičnem dogodku – človek je žrtev spopadanja kozmičnih sil, svojega značaja ali družbenih navad. Njeno nekdanjo plesnost je zamenjala lirsko-epsko-dramatska verzifikacija nenavadnega, grozljivega dogodka, v katerem je človek žrtev usodnih, skrivnostnih, nadnaravnih sil. Kmecl izpostavi še, da je danes balada predvsem etološka književna vrsta, izraža posebno perspektivo, ki je lahko uresničena v liriki (npr. Kosovelova *Balada o brinovki*) ali v prozi, kjer poleg novele *Balada o ulici* Juša Kozaka navede ravno Kosmačevo *Balado o trobenti in oblaku* – njuna naslova napovedujeta tragično, malce privzdignjeno pripoved (Kmecl 1995: 281–281).

Sodoben folkloristični pogled na balado je leta 2002 v razpravi Slovenska ljudska pripovedna pesem (balada) in njeni odsevi v Prešernovi ter odmevi v sodobni poeziji predstavila Marjetka Golež Kaučič, ki je uvodoma pregledno in natančno podala historiat pojma in poimenovanja ter v njem izpostavila oz. povzela folkloristično definicijo balade, sprejeto na 1. mednarodnem srečanju raziskovalcev balad v Freiburgu (Kommission für Volksdichtung – Société Internationale d'Ethnologie et de Folklore) leta 1966: »Balada je pesem, ki pripoveduje dramatično poudarjeno zgodbo.« (Golež Kaučič 2002: 524 po Kumer 1998: 31.) Za balado se v slovenski folkloristiki uporablja tudi besedna zveza pripovedna pesem, v preteklosti so raziskovalci in pevci balade imeli za »stare« ali »žalostne« pesmi,²¹⁷ izraz balada tako označuje pripovedno pesem z dramatičnim poudarkom, ne glede na tragični ali veseli zaključek: »V nasprotju s književno balado, kjer je poudarek predvsem na vsebini pesmi, je v ljudski baladi odločilnejši način pripovedovanja. Spoznavno znamenje, kako se odločati, ali neko pripovedno pesem štejemo med balade ali ne, naj bi bila torej dramatičnost. Balada je v nasprotju z epsko pesmijo krajša, pripovedovanje bolj zgoščeno, dramatičnost stopnjevana do te mere, da je v ospredju dialog med osebami.« (N. d.: 524.)

²¹⁷ Naslov *Stare žalostne* s podnaslovom *Slovenske pripovedne narodne pesmi* nosi tudi zbirka balad iz leta 1939, ki jo je uredil Joža Glonar.

Kosmačeva *Balada o trobenti in oblaku* se medbesedilno ne navezuje na balado le v naslovu, temveč tudi kompozicijsko in vsebinsko, in sicer na obe, književno in ljudsko balado. V zvezi z obema ne gre pozabiti, da prihaja do prenosa iz poezije v prozo, da torej prozna *Balada o trobenti in oblaku* ni pesem niti poezija v prozi, baladna pa je njena perspektiva – tragična pripoved o najmanj šestih smrtih: Temnikarjeve in belogardistov, ki jih pobije, smrti Temnikarjeve družine, Blažičevih sinov partizanov, najmlajšega Blažičevega sina in končno – Črnilogarja. Vse te smrti, gotovo pa prva in osrednja, Temnikarjeva, so tragični rezultat določene družbeno-zgodovinske situacije v drugi svetovni vojni, osebe, ki so se znašle v njej, pa njene žrtve. Smrti v *Baladi o trobenti in oblaku* niso le tragične, pač pa tudi grozljive, še zlasti Temnikaričino obglavljenje, Črnilogarjev samomor z obešenjem in zažig živih partizanov, Blažičevih sinov. Fantastično sprva deluje trobentino donenje, za katero se zdi, da ga v svoji glavi v procesu ustvarjanja sliši le pisatelj Peter Majcen.

Če je temeljna lastnost ljudske pripovedne pesmi oz. balade dramatičnost, potem se *Balada o trobenti in oblaku* približuje ljudski baladi, saj s Temnikarjevo odločitvijo za dejanje in njegovo izvršitvijo, Črnilogarjevim samomorom in celotnim prelomnim dnevom Petra Majcna od popoldanske vselitve pri Črnilogarju do nočnega odhoda, ustvarja sunkovito, napeto in prelomno dogajanje.

Odločilno vlogo pri tem igra jezik, npr. ponovitve in svetopisemski paralelizem členov, ko je govor o trobenti, ki s svojo enotno strukturo ustvarjajo privzdignjeno, skrivnostno, preteče vzdušje. Trobento ponavljajoče, paralelno sliši Peter Majcen. V trenutkih odločitve, ko je še neodločen, vedno znova v dveh delih, kot opomin in dodatno spodbudo, sliši trobento tudi njegov literarni lik Temnikar; pisatelj s ponavljanjem obeh začetnih členov in še celo veznikom na začetku (in tedaj) ter glagolom doneti (z izrazitim temnim samoglasnikom o v besedah doneti in trobenta) pomaga ustvariti občutek nenavadnega, naravnost slovesnega in obenem zastrašujočega dogodka: »In tedaj zadoni trobenta. /.../ in – tedaj se spet oglasi trobenta ...« (N. d.: 44.) »In tedaj je zdonela trobenta. /.../ Trobenta je spet zdonela.« (N. d.: 85.) Baladno vzdušje Kosmač ustvarja s ponovljenimi pridevki, ki označujejo trobentino donenje in izražajo negativna čustva žalosti, groze in strahu: »Donelo je otožno, a ne samo zato, ker je bil napev otožen; v njenem zvoku je bila še neka druga, globlja žalost, pravzaprav že bridkost.« (N. d.: 91.) Še preden se razkrije, melodijo katere pesmi trobenta stari Blažič, se Peter Majcen zavé, kljub temu, da se najprej ne more spomniti besedila, da gre za ljudsko pesem z žalostno vsebino, s slutnjo pričakovane smrti, ki jo odraža tudi napev: »Zelo znana, žalostna, otožna narodna pesem ... In zvok trobente plava tako počasi in tako nežno skozi gozd! Kakor vzdih. Kakor stok« (n.

d.: 38), »Zvok trobente se je prelivaval v valovih – kakor zastor, ki se odgrinja – in se je počasi izgubljal na levo in na desno stran, v mir in tišino.« (N. d.: 52.)

Da je Kosmač v besedilo pritegnil ravno trobento, ni naključje, s posebnim namenom ji je podelil vlogo napovedovanja tragičnih dogodkov – k uboju spodbuja Temnikarja in uvaja smrt Blažičevega najmlajšega sina ter Črnilogarjev samomor. Simbolna vrednost trobente je ravno v tem, da je glasbilo, ki se uporablja »za napovedovanje velikih zgodovinskih in kozmičnih dogodkov: poslednje sodbe, naskoka, slovesnega obreda /.../ Na začetku bitke ima vedno svet značaj: odtod hkrati verska in vojaška uporaba tega trobila.« (Chevalier 1995: 638.) Temnikarju trobenta zadoni pred njegovim poslednjim bojem, Črnilogar jo sliši kot obtožbo, napoved poslednje sodbe in svoje smrti. Kosmač trobento skladno z dvoj(n)o razsežnostjo njenega simbolnega pomena uporabi v verskem in vojaškem smislu že na začetku, ko Peter Majcen med pogovorom s Črnilogarjem uprizori trobljenje vojaške trobente po bitki, Črnilogarjevi ženi pa dodeli izjavo o trobentah sodnega dne. Stari Blažič v svojem mnenju o trobenti združi njeno vojaško in versko razsežnost: »Trobenta je trobenta ... Zato pa jo imajo v vojski ... In na sodni dan bo tudi trobenta, kakor pravijo ...!« (N. d.: 93.) Ko sredi ustvarjalnega procesa Peter Majcen zasliši trobento, ki se jo odloči uporabiti kot motiv v svoji pripovedi, njeno vpeljavo razloži ravno z njenim simbolnim pomenom: »Trobenta je angel dolžnosti, angel smrti, ki je pravzaprav naša poslednja in najvišja dolžnost.« (N. d.: 44.)

Ne nazadnje k ustvarjanju baladnega vzdušja pripomore tudi deset ponovitev navedka dveh verzov iz ljudske pesmi, ki se jih Majcen najprej spomni, ko zagleda starca, ki s trobljenjem napoveduje smrt svojega najmlajšega sina: »Prišla bo bridka smrt, / moj hramček bo zaprt« (n. d.: 87, 88, 89, 90, 94, 96, 97, 99, 102, 103). Navedena verza sicer nista iz pripovedne ljudske pesmi (balade), pač pa iz pivske pesmi, kljub temu pa izbrana verza implicirata smrt in njeno neizbežnost. Slednje se še posebej kaže v starčevem stoičnem, resigniranem ponavljanju petja teh dveh verzov in monotonem trobljenju, ki ga pisatelj pospremi s stalno formulo otroške prošnje in starčeve privolitve oz. obljube, da bo zaigral.

Da je Kosmač uvedel besedilo pesmi, znane kot »dolenjska«, verjetno spričo dogajališča Majcnove zgodbe – na dolenjskem podeželju – najbrž ni naključje. Isti verz iste pesmi kot eno izmed medbesedilnih odnosnic je v svoji celostni montaži ljudskega in sodobnega uporabil tudi Jože Snoj v romanu *Fuga v križu* (1986): »**bo prišla grenka smrt, moj hramček bo zaprt**« z namenom, »da omili krutost dejstev in skrije svojo prizadetost« (Golež Kaučič 2003: 240).

6.3.2 Kontekst in tekstura

Kosmačevo pokrajinsko pripadnost (severna Primorska oz. Tolminska) in 20. in 30. leta 20. stoletja na Primorskem v njegovi prozi označuje med drugim vzpon fašizma, kar je razvidno iz elementov ljudske pesmi v njegovih delih oz. iz prepovedi slovenskega petja. Skupina lokalnih fašistov v noveli Tistega lepega dne na svatbi prepove slovensko pesem, karabinjerja pa v noveli Težka nedelja razženeta plesalce v gostilni oz. prepovesta ples, ki se je razvil kot spontan upor proti fašističnim odredbam. Odras življenja na zahodni slovenski etnični meji je tudi natakaričino petje italijanskih pesmi (poleg slovenskih) v noveli Življenje in delo Venca Poviškaja, omemba Furlana, ki se je naučil slovensko govoriti in peti v noveli Težka nedelja, in furlanska pesem, ki si jo požvižgava Martin Jakončič v *Prazni ptičnici*. S to pesmijo vstopi v literarni prostor in kontekst ljudske pesmi – Trst, veliko mesto in pristanišče. Nosilci te pesmi so bili namreč pristaniški delavci (fakini in težaki), ki so jo igrali na kitaro, mestni otroci, ki so jo na cestah žvižgali, in ženske, ki so jo prepevale na oknih. Martin s svojim sinom v vaški gostilni poleg slovenskih prepeva še furlanske in tržaške pesmi.

V noveli Gosenica pojejo zaporniki, in sicer slovenske, nemške, italijanske, posvetne, pobožne in uporniške pesmi med majniško pobožnostjo v rimskem zaporu.

Odras časa obnove domovine po drugi svetovni vojni je petje in vriskanje skupine vaščanov, ki gredo prostovoljno popravljat cesto v Pomladnem dnevu, odsev časa prve svetovne vojne pa navzočnost madžarskih in bosanskih vojakov ter ruskih vojnih ujetnikov na Primorskem (in njihovih nacionalnih ljudskih glasbil) v noveli Človek na zemlji in v *Pomladnem dnevu*: Sergej in Petruška brenkata na **balalajko**, Tasić si je stesal **tamburico** (Kosmač 1964b: 175), Madžar Hösu igra na **harmoniko**.

Razpredelnica 24: Nosilci, kraj in čas ter način izvajanja ljudske pesmi (petja, igranja in plesanja) v Kosmačevi prozi

KDO	KJE	KDAJ	KAKO
moški (avstro-ogrski vojaki, ruski vojni ujetniki, zaporniki, kosci, pisateljev oče – bajtar, kmečki gospodar, berači na sejmu, potepuh Najdeni Peregrin, pristaniški delavci, karabinjerji, poklicni žepar, stražmojster, pisateljev ostareli stric, pisatelj Peter Majcen, starec Blažič), ženske (pisateljeva mama – bajtarka, Tržačanke), dekleta (natakarica, kmečka hči, Tilčka – bajtarska hči, šivilja	v kmečki izbi, v rimskem zaporu, v gostilni, na vozu, na travniku, na rečnem bregu, na trgu, na vrtu, na vlakcu, v pristanišču, v Trstu na oknih, na poti iz šole, na pašniku, na poti mimo hiše, v umobolnici, na poti na delo, v vinogradu	med prvo svetovno vojno, med šmarnicami v zaporu, z nabora domov grede, zvečer, ponoči in proti jutru, zjutraj, popoldne, na svatbi, v nedeljo popoldne, spomladi, poleti, pozimi, na sejmu, med vožnjo z vlakom, med varovanjem otrok, na poti domov s polja, pred smrtjo, med potjo na delo	krepko zavriskal, z nizkim glasom, više in više, votlo in pretresljivo, počasi in nekam zlovešče udarja, votlo razbija, glasno udriha, klopoče, reglja, utrujeno in naveličano klopota, spočetka počasi, vedno hitreje, težko in divje, toda brez napetosti in sovraštva, že skoraj brez jeze, razigran in košat ples, kakor cigan, skrižano je hreščala godba, žalostno so cvilile lajne, presunljivo so piskale piščalke, kakor bi

KDO	KJE	KDAJ	KAKO
Kadetka), fantje (bajtarski sinovi, vojni invalid, kosci, godci), moški in ženske (plesalci v nedeljo popoldne, delovni prostovoljci), otroci (pastir, pisateljovi bratje in sestre, otroci na sejmu, pisateljovi otroci, kmetovi otroci, Kadetka)			tolkla smrt po svoji kosi, na vse grlo, pritajeno fulil, zapel po svoje, polglasno požvižgavajo, poskočno, zateglo, mehki bariton, bridko je donela trobenta, komaj slišen, a nenavadno čist in prodoren zvok, slovesno, očitno nevede in nehote, komaj slišno, tiho, otožno, prodorno

Znak tehničnega napredka, ki je pozneje v gostilnah izpodrinil ljudske godce, je **glasbena skrinja** v novelah Življenje in smrt Venca Poviškaja in Tistega lepega dne. Izidor, Peter in Venc se z nabora vračajo brez godbe, v gostilni »navijajo« zgoj glasbeno skrinjo, tudi svati v gostilni najprej zaplešejo kar ob glasbi iz glasbene skrinje.

Od glasbil godčevskega sestava Kosmač na svatbi v Tistega lepega dne omenja **citre** in **harmoniko**, v nedeljo popoldne na Prikraju plešejo samo ob harmoniki, v gostilni pa še ob **klarinetu** in citrah; Kosmačev opis godčevskih gibov in zvokov glasbila je še posebej natančen. Na sejmu Tantadruj sliši **lajne** beračev, harmonike, otroške **orglice** in **piščali**, Najdeni Peregrin, ki je znal zaigrati najmanj na kitaro, harmoniko, violino, klarinet, citre in **trobento**, pa v gostilni z dvema lesenima žlicama zaigra na Tantadrujeve **kravje zvonce**, razpete med dva stola in uglašene. Zvončkljanje kravjih oz. živinskih zvoncev kot zvočil, ulitih ali kovanih, je del zvočne podobe marsikaterega slovenskega pustnega lika, npr. kurentov, uporabljeni so tudi v trikraljevskih šegah na Koroškem ipd., vendar tovrstnega igranja na zvonce, kakršno je Peregrinovo, Zmaga Kumer (1983: 21–22, 48–59) ne omenja.

V *Prazni ptičnici* na **kitaro**, ki visi na steni gostilniške sobe, zaigra Martin Jakončič, potem pa še karabinjerja, ki prideta v gostilno; na kitaro brenkajo pristaniški delavci v Trstu, s sabo jo nosi in spremlja z njo svoje petje potepuh Najdeni Peregrin. Na **trobentico** spomladi piskajo kmetovi otroci, na **lubnato jesenovo piščalko** pa pastirji v *Prazni ptičnici*. Osrednje glasbilo v *Baladi o trobenti in oblaku* je **trobenta**, na katero v vinogradu igra stari Blažič: »Pokaži mi no, to mojo trobento! 'Trobenta je očkova!' je odločno rekel Jankec in se ozrl v deda. 'No, le pokaži, le pokaži! Saj je gospod na bo pojedel!' Peter Majcen je vzel trobento v roke in jo pazljivo ogledoval, čeprav ni imel niti najmanjšega pojma o tem glasbilu. Vedel je, kako je to smešno, a vendar trobente ni dal iz rok, ker se ni mogel znebiti občutka, da je res bridka in da je pomembna tudi zanj, pomembna že samo zaradi tega, ker se je oglasila v Temnikarju. 'Stara je, stara! ... ' se je oglasil ded. 'Kako se ji pa reče?' '**Krilni rog**,²¹⁸ je hitro povedal Jankec.« (Kosmač 1974: 93.)

²¹⁸ Krilni rog (krilovka) pravzaprav niti ni trobenta oz. vrsta trobente, temveč ena izmed vrst ostalih trobil, »skupno ime za glasbila s kotlastim ustnikom, koničasto cevjo, široko menzuro in z razmeroma

Poleg trobente je med glasbili oz. zvočili v Kosmačevi prozi še posebej izstopajoč **klopotec**, ki je osrednji motiv novele Ringaraja in dela novele Težka nedelja, omenjen je še v noveli V žagi in v *Baladi o trobenti in oblaku*. Medtem ko je vpeljava klopotca v Potrčevi in Ingoličevi prozi, ki je dogajalno umeščena v slovenjegoriško in haloško vinorodno območje, pričakovana, v Kosmačevem primeru preseneti, čeprav se iz njegovega opisa izkaže, da je bila raba klopotca tudi na severnoprimeškem območju, ki ni vinorodno, povsem praktične narave – za odganjanje ptičev s sadnega drevja. Zmaga Kumer, ki v knjigi *Ljudska glasbila in godci* največ pozornosti namenja sicer štajerskemu klopotcu, omenja postavljanje klopotcev tudi na Koroškem in v Porabju (za odganjanje ujed, ki ogrožajo perutnino), še posebej v Rožu za njegovo večjo učinkovitost (ostrejši zvok) uporabijo namesto deske – staro koso (Kumer 1983: 19), kar ne nazadnje opisuje tudi Kosmač.

Tako, kot je Kosmač selil svoje literarne osebe iz enega proznega dela v drugo delo oz. se isti pojavljajo v več različnih novelah in romanih (npr. gostilničar Moj Jezus, vaški bogatin Modrijan, kmet Hotejec itd.), se v noveli V žagi avtocitatno ponovi motiv Trohovkinega klopotca iz Težke nedelje. Označuje težko, moreče vzdušje zaradi fašističnega nasilja, napoveduje Trohovkino smrt in mučeniško smrt Obrekerjevega Petra, žrtve fašizma, še večji učinek doživetja negativnega pa Kosmač doseže z različnima onomatopoetskima navedkoma klopotčevega oglašanja: »'Tak! ... Tak! ... Tak! ...!« in »'Klop – klop – klop! ...!«

Kosmačev klopotec ne stoji samostojno sredi vinograda ali na njegovem robu, privezan je na sadna drevesa, na češnjo ali na hruško, njegov sestavni del je počena kosa ali stara kovinska škatla. Motiv počene kose kot sestavnega dela klopotca, kar je aluzija na smrt v Težki nedelji, ponovi Kosmač še v noveli Ringaraja in v *Baladi o trobenti in oblaku*, v slednji Peter Majcen na sadnem drevesu zagleda klopotec na sprehodu med dolenskim vinogradi: »Na tepki se je nekaj vrtelo in se pobliskavalo. 'Aha! Klopotec, ki se še vrti, a nima več moči, da bi razbijal po svoji počeni kosi.« (Kosmač 1974: 42.) Kosmačev klopotec niti enkrat ne zapoje, njegovo oglašanje zaznamujejo drugačni, negativni glagoli: »počasi in nekam zlovešče **udarja** po počeni kosi,« »votlo **razbija** po počeni kosi,« »glasno **udriha**, **reglja**, **klopoče**,« »utrujeno in naveličano **klopota**,« »se je včasih oglasil Trohovkin klopotec, ki je tako blizu **klepal** po svoji počeni kosi, kakor bi bil na strehi same postojanke.«

majhnim odmevnikom v obliki trobente« (*Glasba* 1981: 140). Domnevati je mogoče, da sta stari Blažič in njegov sin igrala v vaški godbi na pihala, odkoder so se, kot pravi Zmaga Kumer (1983: 122), t. i. kupilne trobente razširile k ljudskim godcem. V našem imenoslovju pihalnih godb velja krilni rog namreč za trobilo s konično cevjo, ki je ovalno zavita, široko menzurirano, v B-uglasitvi, s temno, togo barvo glasu in z istim obsegom kakor ga ima kornet (n. d.: 140).

Razpredelnica 25: Glasbila v Kosmatevi prozi

Naslov	klopotec	zvoncei	cifre	violina (škant, gosti)	tamburica	balalajka	kitara	bič	orglice	harmonika	trobentica	lubnata piščalka	lončena piščalka	klarinet	trobenta	lajna	harmonij	glasbena skrinja
Človek na zemlji (1935)					•	•												
Gosenica (1936)																		
Življenje in delo Venca Poviškaja (1937)																		•
Tistega lepega dne (1938)			•							•								•
Težka nedelja (1948)	•		•	•						•				•				
V žagi (1950)	•																	
Pot v Tolmin (1953)																		
Tantadruj (1959)		•	•	•			•		•	•			•	•	•	•		
Ringaraja (1959)	•																	
Prazna pičnica (1935)							•	•			•							
Pomladni dan (1935)				•	•	•				•								•
Balada o trobenti in oblaku (1968)																		•

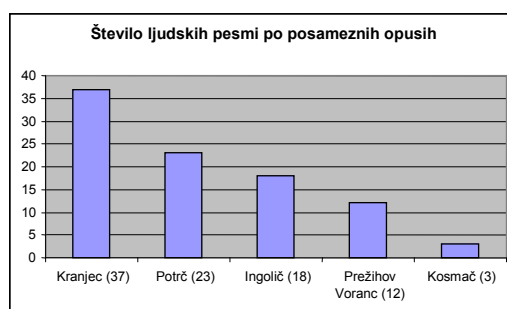
Poleg oponašanja klopotca uporabi Kosmač onomatopoetično slikanje še pri prikazu Majcnovega trobentanja v *Baladi o trobenti in oblaku*, vendar samo na začetku in na enem mestu, ko sam pred Črnilogarjem oponaša trobento. Onomatopoetični prikaz zvokov pri plesu oz. njegovega ritma se ciklično ponavlja v Težki nedelji in ustvarja enakomerno ponavljajoč se ritem, ki simbolizira upornost in ključovalnost, trmoglavost zaradi storjene krivice fašistov in njihovega nasilja nad Slovenci : »'Tatató ... Tatató ... Tatató ...'«, »Top, top, tóp ... Top, top, tóp ... Top, top, tóp ...'«, »'Tap – tap – táp! 'Tap – tap – táp! 'Tap – tap – táp!'«. Z uporabo petja, vriskanja in godbe Kosmač ponazarja statusne simbole svojih literarnih likov: revnim in čudaškim posebnežem, Izidorju, Petru in Vencu v noveli *Življenje* in delo Venca Poviškaja ne pripada godba, ko se peljejo na nabor, invalidni in nesamozavestni Venc tudi ne zna in si ne upa vriskati, kakor to sicer pritiče ostalim fantom. Zato pa v noveli *Pot v Tolmin* vriska Ravničar, ki je že kmečki gospodar, in pisateljev 80-letni stric Tomaž, da bi potrdila, kako sta še pri močeh. Vriskanje, petje in ples so simboli mladosti, življenjske stabilnosti, tudi lahkoživosti: Martin se potem, ko pobegne iz vasi in zapusti svoje noseče dekle, v Trstu dobro znajde, zahaja na veselice in pleše, dokler se ne poroči z drugo, lahkoživa Pečanova Nanca v Tistega lepega dne je pred poroko tudi veliko preplesala, poje in pleše goljufiva natararica Zinka v noveli *Življenje in smrt Venca Poviškaja*, potem ko se je bila domislila, kako se bo ponorčevala iz Venca; preden se je omožila v samoto Trnarjeve bajte, je pela tudi lepa Trnarjeva žena v *Pomladnem dnevu*, potem pa zbolela, utihnila in umrla. Dekliško petje uporabi Kosmač tudi kot znak dekletove privlačnosti in kreposti hkrati. Pisateljev oče je Ravničarjevo Tilčko v *Poti v Tolmin* cenil ravno zaradi njenega petja, enako tudi stric Tomaž in teta v *Pomladnem dnevu* Kadetko.

7 Analiza in primerjava

7.1 Ljudske pesmi v prozi in dramatik slovenskega socialnega realizma

V obravnavanih proznih in dramskih delih slovenskega socialnega realizma se pojavi 93 slovenskih ljudskih pesmi različnih tipov. Število citatov in parafraz besedila posameznih ljudskih pesmi v obravnavanih opusih petih avtorjev socialnega realizma se geografsko niža od vzhoda proti zahodu. Najvišje je pri Kranjcu, kjer brez upoštevanja tujejezičnih, partizanskih in domobranskih pesmi v njegovem obravnavanem opusu znese 37 različnih pojavitev, brez upoštevanja tujejezičnih, partizanskih, cerkvenih in zborovskih sledi Potrč s 23 pesmimi, Ingolič brez tujejezičnih, partizanskih, brigadirskih in cerkvenih z 18 pesmimi, Prežihov Voranc z 12 in Kosmač z neupoštevanjem tujejezične in zborovskih zgolj s 3 slovenskimi ljudskimi pesmimi.

Razpredelnica 26: Število ljudskih pesmi po posameznih opusih



Največji delež pojavitev slovenskih ljudskih pesmi v obravnavani prozi slovenskega socialnega realizma pričakovano pripada **lirskim ljubezenskim pesmim**, ki so edine med slovenskimi ljudskimi pesmimi »izpovedne, čustveno ubrane, torej zares lirske« (Kumer 2002: 19), rekli so jim tudi »fantovske«, ker so fantje zvečer na vasi povečini peli ravno ljubezenske (Kumer 1987: 21). »Ljubezenske pesmi spadajo med lirske, vendar je v njih nemalo pripovednih sestavin, saj govorijo npr. o prigodah in nezgodah fanta, ki prihaja skrivaj pod okno ali v kamrico, o zvestobi in nezvestobi, o žalosti zaradi ločitve ali razočaranja v ljubezni ipd.« (N. d.: 22). Po številu lirskih ljubezenskih pesmi v svojem opusu prednjači Potrč (14), sledi mu Kranjec (10), z znatno nižjima deležema sta Ingolič (4) in Prežih (4), medtem ko pri Kosmaču ni nobene ljubezenske pesmi. Lirske ljubezenske pesmi poudarjajo ljubezensko čustvovanje literarnih oseb, ilustrirajo njihove občutke in jim dodajajo simbolne pomene.

Od »pravih« **ljubezenskih pripovednih pesmi**, ki »poudarjajo dramatični (zunanji) dogodek«, sta bili v korpusu najdeni samo dve – Okovan junak na galeji v Kranjčevi *Povesti o dobrih ljudeh* in v *Mladosti v močvirju* in Zavrnitev vasovalca v Prežihovem ciklu Iz našega življenja, čeprav »pesmi z ljubezenskimi motivi zasedajo tretje mesto med pripovednimi pesmimi« (Terseglav 1998: 3). »Pripovedne pesmi o ljubezenskih usodah seveda tudi vključujejo osebna občutja, ki pa se večinoma 'skrijejo' za poudarjeno zgodbo ali za junakova dejanja. Lirski subjekt ljubezenske pripovedne pesmi je navadno impulziven in zelo neposredno izraža usodne, včasih tudi tragične strasti.« (Prav tam.) Tako je tudi v Kranjčevi *Povesti o dobrih ljudeh*, saj izbor Katičine pesmi aludira na Martino pogubno strast in Katičin tragični konec.

Med ostalimi pripovednimi je največ **legendarnih pesmi**, to so take, ki »vsebujejo svetopisemske snovi, svetniške zgodbe in poučne zglede« (Kumer 1981: 1) in so bile večinoma v vlogi mrliških pesmi (n. d.: 2), čeprav jih je Kranjec, ki jih je edini med petimi avtorji uporabil v dokaj visokem številu v avtobiografskem ciklu, prepeval oče za pečjo, kar priča, da so ljudske pesmi izstopale iz svojega primarnega konteksta (funkcija v obredju) in so jih prepevali tudi v drugih položajih. **Družinske balade** so pesmi o družinskih usodah in konfliktih: »Univerzalnost in bazičnost družinskih odnosov, podobnost življenjskih zgodb, tragični zapleti in odzivi nanje so podobni pri zelo oddaljenih narodih, a razvijejo svoje specifičnosti zaradi drugačnega nacionalnega izročila, oblikovanje motiva pa je neodvisno. /.../ Pesmi so morale vsebovati občečloveške teme, zanimive zaplete in bazična čustva, da so na podlagi teh lahko nastale zgodbe, kar je značilno za celotno evropsko baladno tradicijo.« (Golež Kaučič 2007: 19.) Kranjec je citate družinske balade *Nevesta detomorilka*, ki je še danes najbolj razširjena družinska pripovedna pesem, uporabil v kar treh svojih delih (*Pesem ceste*, *Povest o dobrih ljudeh* in *Mladost v močvirju*), *Potrč* pa je, skladno s svojim štajerskim poreklom in dogajališčem svojih *Goric*, uporabil verz slovesa, mrliške štajerske pesmi, ki se je prevrstila v vseslovensko družinsko balado *Oče umori sinova*.

V **pravljicnih pripovednih pesmih**, ki jih med navedenimi pesmimi zastopa le *Dekle reši v kačo ujetega kraljiča* v Kranjčevi Lepi Vidi prekmurski, »nastopajo mitična bitja, poosebljena smrt in hudič ali se v njih pripoveduje o ukletvah in reševanju ukletih ljudi ter o raznih dogodkih iz pravljичnega sveta« (Kumer 1970: 2). Med vsemi pripovednimi pesmimi pripada najvišji delež Kranjčevemu opusu, ki je citatno uporabil enajst pesmi, in sicer po eno ljubezensko in pravljичno ter več družinskih in legendarnih. Spričo najvišjega deleža ljudskopesemskega gradiva, še zlasti pripovednih ljudskih pesmi v Kranjčevem opusu v primerjavi z drugimi, je mogoče sklepati, da je Kranjec za ljudsko pesem bil še posebno dojemljiv, da je še zlasti v otroštvu bil z njo prežet in mu je predstavljala njegovo osebnostno

uresničitev, kar je še posebej razvidno iz avtobiografskega cikla. Iz teh razlogov jo je vpletal tudi v svojo ostalo, neavtobiografsko literaturo.

Druga številčno najobsežnejša skupina so **pivske pesmi**, ki v slovenskem pevskem izročilu spričo vinorodnih dežel predstavljajo »veliko skupino pesmi v hvalo vinske trte, vina in najrazličnejših zdravic ali napitnic« (Kumer 1987: 121), v obravnavanem korpusu so kot edina skupina pesmi navzoče v literaturi vseh petih avtorjev. Da je največji delež različnih pivskih pesmi v Ingoličevem (9) in Potrčevem (6) opusu, je razložljivo z dejstvom, da so njuna literarna dogajališča v vinorodnih Halozah in Slovenskih goricah. Opazno je, da v Kranjčevem opusu, tudi ko je dogajališče vinograd, literarne osebe pojejo ljubezenske in ne pivskih pesmi, s katerimi vinogradniški literarni prostor sicer ilustrirata Potrč in Ingolič, kar kaže na Kranjčevo liričnost, ki je v primerjavi z ostalimi opusi višja. Pri tem vsekakor drži, da se ob delu v vinogradu ali na zaključni zabavi še zdaleč niso pele zgolj pivske pesmi (kot se npr. ob varovanju mrliča niso pele zgolj mrliške), zato je mogoče domnevati, da je Potrčeva in Ingoličeva pritegnitev pivskih ljudskih pesmi delno neskladna z dejanskim kontekstom ljudske pesmi v vinogradu oz. da je njun izbor pivskih pesmi v izključno literarni funkciji ilustracije vinogradniškega literarnega prostora.

Obsežna je tudi skupina **vojaških pesmi**, le-te v slovenskem ljudskem izročilu niso take, ki bi bile namenjene vojakom kot posebni poklicni skupini in ki bi bile po značaju bojevite ali bi kazale veselje do vojaškega stanu, temveč so ravno nasprotno: »Vse do konca 19. stol. so nastajale pesmi, v katerih odseva razpoloženje slovenskih fantov do vojaščine in do udeležbe v raznih vojnah. Oboje so občutili kot neprijetno, neizbežno dolžnost, ki je pomenila ločitev od doma in svojcev ter jih vodila v smrtno nevarnost.« (Kumer 1992b: 7.) Zato so slovenske ljudske vojaške pesmi take pesmi, »ki se nanašajo na vojaščino, tj. na novačenje od časa najemniških vojsk prek vpoklicev po uvedbi splošne vojaške obveznosti do prve svetovne vojne, pesmi o nekdanjih vojaških skrivačih, o razpoloženju fantov ob odhodu na služenje vojaškega roka, o prijetnih in neprijetnih straneh vojaškega življenja, o bojazni zaradi preteče smrti na bojnem polju itd. /.../ pesmi, ki pomenijo odmev ljudskega izročila na nekatere vojne, ki so posredno ali neposredno prizadevale Slovence od začetka 18. stol. pa prek Napoleonovih pohodov in bojev v Italiji do okupacije Bosne 1878.« (Prav tam.) Večina vojaških pesmi v Kranjčevih (4), Prežihovih (4) in Potrčevih (4) delih je v zvezi s 1. svetovno vojno in opisom konteksta – Kranjčevi junaki se odpravljajo na vojno in pojejo, Prežihovi pojejo pred odhodom na fronto in med vojaškim uporom, Potrčev sosedov Franček je na fronti padel, pred odhodom pa je pel ravno pesem o odhodu v vojsko, s čimer je Potrč nakazal njegovo bodočo smrt.

Šaljive pesmi so večinoma »priložnostno nastale pesmi, ki pa so se med pevci ohranile, npr. zabavljice nekaterim krajem« (Kumer 2002: 21), kakršni sta Ingoličeva v

Lukarjih in Prežihova v ciklu *Iz našega življenja*; v obravnavanih besedilih nimajo opaznejše funkcije, služijo bolj dokumentarni ilustraciji časa in prostora.

Svatovske pesmi so bile del poročnih šeg: »Ves potek svatbe so na Slovenskem spremljale pesmi, ki so bile bodisi že po besedilu svatbene, bodisi da so svatbene postale, ker je prišlo v navado, da so jih peli na svatbi.« (Kumer 2001: 5.) Med vsemi avtorji je svatovske pesmi uporabil le Kranjec (3), in še to v opisu svatbe samo pesem *Le hod, Marija z menov*, ostali dve pa v avtobiografskem ciklu in v *Povesti o dobrih ljudeh*, kjer njihov kontekst ni zgolj poročno obredje; posamezniki svatovske pesmi prepevajo tudi ob drugih priložnostih.

Otroške pesmi so zelo raznovrstne po vsebini, obliki ali načinu izvajanja: »Med govorjenimi so zlasti izštevalnice pa razne šale, igriva rimana besedila, enokitične zmerljivke otrok med seboj ali posmehljivke osebam po imenih, starosti, lastnostih« in tudi pesmi o narobe svetu, smešnem vremenu, živalskih svatbah; nekatere otroške pesmi so naraščajoče (Kumer 2002: 24). Samo Potrčev Štefek v *Goricah*, ki poje naraščajočo pesem *Kaj sem prislužil*, in Kosmačevi otroci, ki zapojejo in zapešajo *Ringaraja*, so otroški liki, Jakej v Prežihovi *Jamnici*, ki na list piska *Smešno vreme*, je odrasla oseba in vendar nosilec otroškega pevskega izročila.

Vsebina **stanovskih pesmi** je samski ali zakonski stan ali poklic (stan): »Nekatere hvalijo samskost, druge izražajo željo in prizadevanje za ženitev, nekatere pa govorijo o težavah, ki jih prinaša zakonski stan, bodisi zaradi moževe pijanosti ali ženine gospodovalnosti, gizdavosti ali lenobe. Po značaju so te pesmi lahko šaljive ali zabavljive. /.../ Kolikor imamo pesmi o poklicih, so bolj šaljive in zabavljive, kar kaže, da jih niso zlagali ali kot svoje stanovske pesmi peli kolarji, kovači, lončarji ..., ampak so jih zlagali drugi o njih.« (Kumer 2002: 20.) Vse tri stanovske pesmi so Ingoličeve – verzi o samskem stanu kot vpis v spominsko knjigo ob poroki v romanu *Žeja* in *Flosarska*, ki jo v romanu *Na splavih* poje izkušen splavar.

Domoljubne pesmi so povečini ponarodele umetne pesmi, saj »vznesenih domoljubnih pesmi v našem izročilu ni. Domovinska ljubezen se ponavadi ustavi ob mejah domače vasi ali fare, seže morda še do kraja domače doline ali območja, prek pokrajinske pripadnosti pa že ne več.« (Kumer 1996: 47.) Verza obeh domoljubnih pesmi je zgolj kot moto v romanu *Za svetlimi obzorji* uporabil Kranjec.

Koledniške pesmi ali kolednice so pesmi, ki jih na določene (cerkvene) praznike (barbarino, božič, štefanovo, novo leto, svečnica, flortjanovo, kres) pojejo posebni pevci, koledniki: »V skladu z namenom imajo kolednice posebno obliko. Začne se s pozdravom, ki mu sledi voščilo, nato je kot srednji del besedilo primerno vsebini praznika, za njim je prošnja za dar, zahvala zanj in poslovitev.« (Kumer 2002: 22.) Edini omenja očetovo in svoje koledniško petje ter kolednice – Kranjec (3) v avtobiografskem ciklu.

Klici, ki so lahko rimani ali pa ne, so spomin na nekdanje prodajalce kisa – jesiharje, nočne čuvaje in prekmurske prekupčevalce s perutnino, t. i. kupinarje (Kumer 1996: 40), kakršen je tudi Matija Berden v dveh Kranjčevih novelah. Kranjec s kupinarskim klicem in Potrč z verzom štajerskega slovesa sta v svoja opusa vnesla izrazito regionalne elemente slovenskega pesemskega izročila.

Uspavanke in pesmi zazibalke so ponavadi »drobne pesmice, ki si jih matere same izmislijo in pozneje ne vedo več, kaj so ob pestovanju pele. Zato je prave uspavanke težko dobiti. Iz starih zapisov pa vemo, da so nekdanj pestunje pele otrokom tudi pripovedne pesmi« (Kumer 1996: 25), kar je izpričano v Kranjčevem romanu *Pod zvezdo*, kjer stari oče poje vnuku pripovedno pesem, pravo uspavanko pa dojenčici poje njena sestra v Potrčevih *Kočarjih*.

Razpredelnici 27 a in b: Ljudske pesmi v prozi in dramatik Miška Kranjca, Ivana Potrča, Antona Ingoliča, Prežihovega Voranca in Cirila Kosmača²¹⁹

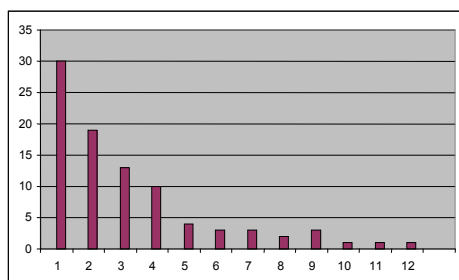
1. Ljubezenske lirске (30)	Komur se dremlje, naj gre spat (Kr), Oženil se bom (Kr), <u>Pod oknom (ponarodela) (Kr)</u> , ²²⁰ Eno drevce mi je zraslo (Kr), Deklica v vrtiču rože sadi (Kr), Konjiča kupim, da ga v vas pojezdim (Kr), Ljubezen je bila in bo (Kr), Vsi so venci beli (Kr), » <i>Pojdem na Štajersko</i> « (Kr, P), ²²¹ Ona ga neče (Kr), Očitno mu je nezvesta (P), Moje dekle je še mlado (P), »Spim, spim« (P), »Ljubica, odpri kamrico!« (P), Moje veselje je šlo za goro (P), Nevarno je čez Savo v vas hoditi (P), »Kod si hodil, kje si bil, da si čreveljce zrosil? A (P)«, »Jo primem za popek« (P), »Vse bom pobrala, kar imam« (P), S tovarišem gre k ljubici po prstan (P), <i>Staro ljubezen ponovim (P, PV)</i> , »Kedaj bom jaz doma!« (P), Premalo ima blaga (I), Sama (sam) izpoveduje nezvestobo (I), Zavrnjeni ji kljubuje in jo ošteva (I), <u>Jaz bi rad rdečih rož (ponarodela) (I)</u> , Ljubezen si odpovedujeta (PV), »Kdo bo tebe, dekle, troštal« A (PV), »Delaj, delaj, dekle, pušelj A« (PV)
2. Pivske (19)	»Pijmo, bratci, vino« (Kr), Vino smo pili, Jezusa zamudili (Kr), »Pastirica krave pase« (P), »Pripeljali so furmani« (P), Pivci – bahači. B. (P), »Jaz in moji bratje žlahtne smo krvi« (P), »En starček je bil, je vince rad pil« (P), <i>To mene veseli (P, Ko)</i> , » <u>En hribček bom kupil</u> « (ponarodela) (I), »Nikaj na svetu lepšega ni« (I), »Glažek stoji na mizi« (I), Kangalilejska (I), Vinski bratec (I), Oj, vinček, hoj, hoj (I), »Kolikor kapljic, toliko let« (I), Oče, nebeški glej (I), »Pokopljite me v Jezusovo klet« (I), »Kaj nam pa morejo?« (PV), Vinski bratec (Ko)
3. Pripovedne (13)	Ljubezenski: Okovan junak na galeji (Kr), Zavrnitev vasovalca (PV), legendarne: Marija in romarice (Kr), Marija in brodnik (Kr), Jezus brez žlahte (Kr), o sv. Janezu Krstniku (Kr), o sv. Štefanu (Kr), o Jezusu in Mariji (Kr), pravljici: Dekle reši v kačo ukletega kraljiča (Kr), družinske: Nevesta detomorilka (Kr), Sinovi zavrzajo mater (Kr), Oče umori sinova (P), razno: Študenta in kelnarica (Kr)
4. Vojaške (10)	Vojaški boben bo moj veliki zvon (Kr), Zelena vejica bo odejica (Kr), Fanti se zbirajo, daleč maširajo (Kr), pesmi o cesarju in vojski (Kr), Kdo bo listje grabil, ko bom vojak (P), »Težave gredo čez moje srce ko megla čez solnce« (P), »Nocoj je lep večer, jutri bo zavber dan« (PV), Radecki A (PV), »Puška je pa ljubca moja« (PV), Ptica prenaša vojakovo pismo (PV)
5. Šaljive (4)	»Posmehulje osebam po imenih« (P), o prebivalcih določenega kraja (Lukovcev) (I), <u>Dere sem ja mali bija</u> (ponarodela) (I), »En cotow knap« (PV)
6. Svatovske (3)	Posejal sem bažuljek (Kr), Ko vodijo nevesto na ženinov dom (Marko skače) (Kr), Le hod, Marija, z menov, na novi moj dom (Kr)
7. Otroške (3)	»Kaj sem prisluzil« (P), Smešno vreme (PV), Ringaraja (Ko)
8. Stanovske (3)	Samec pevec, kakor ptič (I), Poštenemu samcu se ni treba ničesar bati (I), <u>Flosarska</u>

²¹⁹ Legenda: (Kr) – Miško Kranjec, (P) – Ivan Potrč, (I) – Anton Ingolič, (PV) – Prežihov Voranc, (Ko) – Ciril Kosmač.

²²⁰ Podčrtani naslovi so ponarodele pesmi.

²²¹ Ležeče sta pisana naslova pesmi, ki se ponovita pri dveh avtorjih.

	(ponarodela) (I)
9. Domoljubni (2)	Sem fantič z zelenega Štajerja (Kr), Mau čez izaro (ponarodela) (Kr)
10. Božične, novoletne in trikraljevske kolednice	(Kr)
11. Ljudska molitvica	Pojdimo spat, s svetim križem prebivát (Kr)
12. Rimani klic	(Kr)
13. Pesem zazibalka	(P)
14. Refleksivni ponarodeli pesmi	Slepec (P), Zabučale gore (Moravska narodna) (P)
15. Onomatopoetsko oponašanje klopota	(P), (I), (Ko)



Razpredelnica 28: Delež ljudskih pesmi po posameznih opusih glede na količino posameznega pesemskega tipa

Ljubzenske lirske (30)	Potrč (14)	Kranjec (10)	Ingolič (4)	Prežih (4)	Kosmač (0)
Pivske (19)	Ingolič (9)	Potrč (6)	Kranjec (2)	Kosmač (2)	Prežih (1)
Pripovedne (13)	Kranjec (11)	Potrč (1)	Prežih (1)	Ingolič (0)	Kosmač (0)
Vojaške (10)	Kranjec (4)	Prežih (4)	Potrč (2)	Ingolič (0)	Kosmač (0)
Svatovske (3)	Kranjec (3)	Potrč (0)	Ingolič (0)	Prežih (0)	Kosmač (0)
Kolednice (3)	Kranjec (3)	Potrč (0)	Ingolič (0)	Prežih (0)	Kosmač (0)
Ljudska molitvica (1)	Kranjec (1)	Potrč (0)	Ingolič (0)	Prežih (0)	Kosmač (0)
Rimani klic (1)	Kranjec (1)	Potrč (0)	Ingolič (0)	Prežih (0)	Kosmač (0)
Pesem zazibalka (1)	Potrč (1)	Kranjec (0)	Ingolič (0)	Prežih (0)	Kosmač (0)

Razpredelnica 29: Pojavitve različnih (ne ponovljenih) ljudskih pesmi po posameznih opusih

	Kranjec (37)	Potrč (28)	Ingolič (18)	Prežih (12)	Kosmač (3)
Ljubzenske lirske (30 različnih, dve se ponovita)	10	14	4	4	/
Pivske (19)	1	6	9	1	2
Pripovedne (13)	11	1	/	1	/
Vojaške (10)	4	2	/	4	/
Svatovske (3)	3	/	/	/	/
Otroške (3)	/	1	/	1	1
Šaljive (4)	/	1	2	1	/
Stanovske (3)	/	/	3	/	/
Domoljubne	3	/	/	/	/

	Kranjec (37)	Potrč (28)	Ingolič (18)	Prežih (12)	Kosmač (3)
Božične, novoletne in trikraljevske kolednice	3	/	/	/	/
Ljudska molitvica	1	/	/	/	/
Rimani klic	1	/	/	/	/
Pesem zazibalka	/	1	/	/	/
Refleksivni ponarodeli pesmi	/	2	/	/	/

Pribesedilne kazalke citatnosti, ki so elementi medbesedilnosti v naslovih, podnaslovih in motih, so v primeru ljudske pesmi v obravnavani prozi socialnega realizma prisotne z vsaj enim elementom v naslovih in motih v vseh obravnavanih opusih, razen v Vorančevem. Tako je **zvrstne navezave** (poimenovanje za pesem kot naslov umetnega proznega dela) največ v naslovih treh Kranjčevih del, v novelah *Pesem* (Ciganovi zapiski) in *Pesmi* ni več ter v romanu *Pesem ceste*, in v Kosmačevi *Baladi o trobenti in oblaku*. **Citat ali variacija naslova** ljudske pesmi nastopa v Kranjčevi noveli *Lepa Vida prekmurska*, v Ingoličevi noveli *Tam gori za hramom*, v Potrčevi noveli *Imel sem ljubi dve* in v Kosmačevi noveli *Ringaraja*. **Moto** z verzi različnih ljudskih pesmi je Kranjec uporabil v romanu *Pod zvezdo* iz Trilogije o oblasti (ljubezenska poskočnica *Ljubezen je bila in bo*), v romanu *Za svetlimi obzorji* (ljubezenski lirski pesmi *Pojdem na Štajersko* in *Ona ga noče ter ponarodela domoljubna Mau čez izaro*) in v noveli *Lepa Vida prekmurska* (pravljica *Dekle reši v kačo začaranega mladeniča*), Potrč pa v romanu *Na kmetih* (vojaška pesem »Težave gredo čez moje srce ko megle čez solnce«). Med vsemi avtorji je ljudsko pesem kot pribesedilno kazalko citatnosti največkrat uporabil Kranjec.

Razen v Kranjčevem opusu, ki je v novelah *Ko akacije cveto* in *Lepa Vida prekmurska* na ravni besedilnega sveta povezal madžarski halgato *Pot* med akacijami in pravljico *Dekle reši v kačo ukletega mladeniča* ter novelo v **variaciji na temo** (ljubezenska zgodba) in uporabil **izposojajo osebe** (godec, dekle; *Vida*, *Vlaj* in *Vanč*), **dogodkov** (podoknica; pletje prosa) in **prizorišč** (pod akacijami, na njivi) ter **motiva** (akacije iz halgata *Pot* med akacijami in deklica v halgatu *Samo ena deklica živi na svetu*, nezakonska mati, ki zavrže otroka v pesmi *Nevesta detomorilka*) v *Veselem gostivanju* in v romanih *Pesem ceste* in *Povest o dobrih ljudeh*, ostajajo medbesedilne odnosnice v preostalih Kranjčevih delih in v drugih obravnavanih avtorskih opusih na ravni **empiričnih citatov** in **parafraz**, torej zgolj na ravni jezikovnega izraza.

7.1.1 Neljudske in tujejezične pesmi

Po številu in raznovrstnosti neljudskih in tujejezičnih pesmi izstopa Kranjec, predvsem zaradi visokega deleža slednjih, še zlasti madžarskih (zaradi zgodovinske

povezanosti z madžarsko kulturo), ob njih pa še angleških (vpliv prekmurskega izseljevanja v Ameriko), hrvaških, srbskih in ruskih, kar je posledica bližine hrvaškega ozemlja in zgodovinskih dejstev – potovanja 14. divizije po Hrvaškem, povezanost slovenskega partizanstva s srbskim in prihod ruskih vojakov v Prekmurje po drugi svetovni vojni. Ponovitev iste cerkvene pesmi *Je angel gospodov* v Potrčevem in Ingoličevem opusu glede na skupno dogajališče njihovih del (Slovenske gorice in Haloze) daje slutiti, da so pevci med ljudske pesmi mešali tudi cerkvene oz. da se je vpliv zborovskega, »korskega« petja zanesel tudi v način ljudskega petja. Pojavitev popevke in ruske delovne pesmi, ki je postala svetovno znana v izvedbi popularnega ruskega opernega pevca v času nastanka Ingoličevega *Na splavih*, kaže na vpliv radia oz. vdor popularne kulture v ljudsko. Tako nemška napitnica v Ingoličevem opusu kot furlanska pesem v Kosmačevem in madžarske ter hrvaške pesmi v Kranjčevem izpričujejo geografsko umeščenost dogajališča njihovih literarnih del (Primorska, Štajerska, Prekmurje) in odražajo zgodovinsko razložljive povezave med različnojezičnimi izročili – slovenskim, nemškim in furlanskim – na slovenskem etničnem področju. Višje število zborovskih (5) od ljudskih pesmi (3) v Kosmačevem opusu kaže na posebno narodnoobrambno vlogo, ki jo je na Primorskem v času fašizma imela slovenska domoljubna pesem, kakršnih v slovenskem ljudskem izročilu ni (prim. še Kumer 1996: 47 in Klobčar 2007: 16).

Razpredelnica 30: Neljudske in tujejezične pesmi v prozi in dramatiki Miška Kranjca, Ivana Potrča, Antona Ingoliča, Prežihovega Voranca in Cirila Kosmača

Zborovske domoljubne	Naprej, zastava Slave (Kr), Imel sem ljubi dve (P), Zvezda (Ko), Mili kraj (Ko), Domovini (Ko), Jadransko morje (Ko), Slovan, na dan (Ko)
Partizanske in domobranska	»Jutri gremo v napad« (Kr), » <i>Le vkup, uboga gmajna</i> « (Kr, I), »Bohor je vstal, Bohor žari« (Kr), Svobodna Slovenija (P), Bratje, le k soncu, svobodi (I), Stoji tam v gori partizan (I), Hej, brigade (I), Kot žrtve ste padli (I), »Marširala kralja Petra garda« (Kr),
Cerkvena	<i>Je angel Gospodov</i> (P, I)
Popevka	Pridi z menoj (I)
Madžarske	Pot med akacijami (Kr), Spominčice (Kr), Samo ena deklica živi na svetu (Kr); Še smo honvedski huzarji (Kr), Kje je madžarska domovina (Na bojišče doberdobsko pojdem) (Kr), Le čakaj, čakaj, ti pasja Srbija! (Čakaj, ti Talijanska para, že ti mi pokažemo, kaj boš znala polento peči!) (Kr)
Hrvaške	zagorski napitnici »Neideme dime« (Kr), Vužgi, vužgi, vrag te skelil (Kr), dalmatinska domoljubna oz. partizanska pesem »Marjane, Marjane« (Kr), šaljiva »Ja sem Varaždinec« (I)
Srbski	srbski ljubezenski pesmi Gledam bajnu zoru (Kr), I kad svane zora (Kr)
Furlanska	pesem o vrnitvi domov (Ko)
Nemška	napitnica »Trink, trink« (P)
Ruski	domoljubna pesem »Praščaj, ljubimij gorod« (Kr), delovna pesem Ej, uhnem (I)
Angleška	pesem o preriji (Kr)

7.1.2 Ponarodele pesmi

V opusih treh avtorjev se pojavi skupno osem različnih ponarodelih pesmi (navedkov naslovov ali posameznih verzov), in sicer Prešernova *Pod oknom* v Kranjčevi noveli *Sreča na vasi* (občinski tajnik igra na klavir »Luna sije«) in Košat-Treiberjeva *Mau čez izaro* kot moto v romanu *Za svetlimi obzorji*, kjer pesem, po izvoru s Koroškega (tudi po jezikovni podobi), implicira dogajališče (Koroško). V Potrčevem *Sinu* sliši Karlek na romanju peti oslepelega berača Klinarjevo pesem *Slepec*; čez nekaj let, ko je že razočaran v ljubezni, pa sliši fante peti o izgubljeni mladosti (*Zabučale gore*). Pesem o faliranem študentu (Gomilšakovo *Dere sem ja mali bija* ali *Pridni študent*) poje veseli Andrej v *Lukarjih*, Lipoldovo *Flosarsko* prepeva splavar v romanu *Na splavih*, Slomškovo *Veseli hribček* prepevajo viničarji v noveli *Tam gori za hramom*, Lovrenčičevo *Ljubezensko* pesem *Jaz bi rad rdečih rož* prepeva skupina študentov v hrvaški *Dubravi* v romanu *Na splavih*.

Razpredelnica 31: Ponarodele pesmi v posameznih opusih²²²

(Kr)	Pod oknom (France Prešeren, Jurij Fleišman), Mau čez izaro (Primož Košat)
(P)	Slepec (Karol Klinar), Zabučale gore (Moravska narodna) (Oton Župančič)
(I)	Jaz bi rad rdečih rož (Jože Lovrenčič, Zorko Prelovec), Flosarska (Jožef Lipold), En hribček bom kupil (Anton Martin Slomšek), Dere sem ja mali bija (Jakob Gomilšak)
(PV)	/
(Ko)	/

Ponarodelo pesem opredeljuje dejstvo, da »ji poznamo avtorja« (Golež Kaučič 2003a: 72), »vemo, kdo jo je zložil (besedilo, melodijo ali oboje), velja za pravo ljudsko pesem, enakovredno anonimnim, če je ugotovljeno, da so jo ljudski pevci prevzeli, jo pojo skupaj z domačimi in so se zaradi petja po posluhu morda že izoblikovale variante.« (Kumer 1996: 11.) Kot je zapisala Marjetka Golež Kaučič (2003a: 69, 70), je ponarodela pesem »poseben fenomen. V njej sta povezani artistično in ljudsko«, njeni ustvarjalci so bili »izobraženci, bukovniki, 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.« Med avtorji besedil slovenskih ponarodelih pesmi so znani in manj znani pesniki (pretežno) iz 19. st.: Leopold Volkmer, Štefan Modrinjak, France Prešeren, Anton Martin Slomšek, Andrej Praprotnik, Simon Jenko, Simon Gregorčič, Miroslav Vilhar, Vida Jeraj, Rudolf Maister itd. Zakaj umetna pesem vstopi v proces ponarodevanja in postane ponarodela in ljudska in zakaj so jo pisatelji socialnega realizma uporabili v svojih delih? Zmaga Kumer pravi, da o tem, ali bo pesem šolanega pesnika postala ljudska, navadno odloča to, da po vsebini in načinu izražanja ustreza »ljudskemu okusu« (Kumer 1996: 11), Marjetka Golež Kaučič (2003a: 72) to poskuša najti v dveh skupinah ponarodelih pesmi:

²²² Avtorja besedila ali uglasbitve pri nekaterih pesmih ni bilo mogoče ugotoviti ali pa je isti pri besedilu in napevu.

tistih, ki ljudsko pesem posnemajo v obliki in vsebini, in tistih, ki se ljudski poetiki približujejo z nezavednim dotikanjem: »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 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 odtenke in jo nato zapel skupnosti, od tod pa bo potem prešla v ljudski repertoar, kjer bo, čeprav last nekega ustvarjalca, postala last širše skupnosti.« (N. d.: 96.)

Nosilci ljudske pesmi, pevci in poslušalci, se ne zavedajo več, da je pesem avtorska oz. jim to pri njihovem petju in poslušanju ni pomembno. Ravno tako se o tem, ali je pesem umetna ali ne, niso spraševali tisti pisatelji, ki so ponarodelo pesem vključili v svoje besedilo, odločalo je dejstvo, da je pesem bila živa med ljudmi, ki so jih opisovali, oz. da je imela vsebino, ki so jo želeli z njo citatno medbesedilno sporočiti. Razpon literarnih oseb, ki v Kranjčevem, Potrčevem in Ingoličevem opusu pojejo ponarodele pesmi, sega od berača prek viničarjev, splavarja, kmečkega sinu in vaških fantov do študentov in občinskega tajnika. Med osmimi navedenimi ponarodelimi pesmimi so najmanj štiri zelo znane ljudske pesmi. Slomškova pesem Veseli hribček naj bi nastala na osnovi umetne pesmi, ki je vmes postala že ljudska, kot tako jo je Slomšek delno preoblikoval, nakar je z melodijo ponovno ponarodela (Golež Kaučič 2003a: 73). Dveh avtorjev je tudi Mau čez izaro, ki je bila najprej znana samo na Koroškem, da jo je citiral Kranjec, priča o njeni vsesplošni razširjenosti: »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.« (N. d.: 75.) Med ponarodelimi pesmimi so pogoste ravno domoljubne, ki jih v izvirnem ljudskem izročilu ni, pa tudi stanovske, kakršni sta npr. Gomilščakova o faliranem študentu in Lipoldova Flosarska o splavarstvu, ki ju je uporabil Ingolič.

7.2 Glasbila in glasbene naprave

Skupno število glasbil in glasbenih naprav, ki se pojavijo v vseh petih avtorskih opusih, je 29, od tega je ljudskih glasbil oz. zvočil 25, klavir in harmonij sta neljudski glasbili,²²³ gramofon in glasbena skrinja pa glasbeni napravi, katerih pojavitev v

²²³ Opredelitev, kaj je ljudsko glasbilo in kaj ni, povzemam po Zmagi Kumer (1983: 8), ki pravi: »Ljudsko glasbilo lahko postane vsako glasbilo, če igrajo nanj ljudski godci melodije iz ljudskega

obravnavanih besedilih kaže na dokumentiranje sprememb v statusu ljudske glasbe – naprave začnejo nadomeščati glasbo ljudskih godcev. Glasbo iz glasbene skrinje poslušajo Ingoličevi splavarji na tujem, v gostilni v hrvaški Dubravi, kjer ni godca, Kosmačeva glasbena skrinja pa kaže na odprtost zahodnega dela slovenskega področja proti Trstu kot razvitemu mestu, odkoder prihajajo novosti. Gramofon dokazuje socialno in nacionalno razslojenost, pri Ingoliču nemške popevke in koračnice na gramofonu poslušajo namreč Nemci in nemškutarji, pri Kranjcu pa madžarske pesmi Madžari, ki živijo v mestu. Podobno vlogo ima klavir – pri Kranjcu kaže na podeželsko in nacionalno razslojenost (slovenski in madžarski izobraženci in prebivalci mesta vs. kmetje), pri Vorancu na vojaško hierarhijo (nemški poveljniki vs. slovenski vojaki). Omemba harmonija v Kosmačevi prozi je razložljiva z dejstvom, da je njegov oče bil organist in zborovodja.

Največ različnih glasbil sta v svojih besedilih omenila Kranjec in Kosmač (oba 18), z opazno nižjim deležem jima sledijo Prežihov Voranc (10), Ingolič (7) in Potrč (6).

Pričakovano se pri vseh avtorjih (5) vsaj v enem besedilu pojavita harmonika (pri Potrču v vseh obravnavanih besedilih), ki je po nastanku najmlajše, po razširjenosti pa med prvimi ljudskimi glasbili (Kumer 1983: 89), in violina (gosli), razširjena med slovenskimi godci od 18. st. (n. d.: 76). Pri Kranjcu, Ingoliču, Prežihu in Kosmaču (ne pri Potrču) nastopata klarinet (4), še do pred kratkim med najpogostejšimi piskali ljudskih godcev (n. d.: 116), in trobenta (4), ki se je med ljudskimi godci razširila v 19. st (n. d.: 122). Bič (3), ki v posebnih okoliščinah postane glasbilo (n. d.: 86), in orglice (3), pogosto sejmarsko blago (n. d.: 88), nastopijo pri Kranjcu, Potrču in Kosmaču, lajna (3), mehanično glasbilo beračev (n. d.: 126), in klopotec (3), zvočilo, ki ga poganja veter, pri Potrču, Prežihu in Kosmaču; lajna se pojavi v zase tipičnem okolju (kjer se je zbralo veliko ljudi) – pri Kosmaču na sejmu, pri Potrču v romarskem središču, pri slednjem jo vrti vojni invalid, kar je tudi oseba, ki igranje na lajno omenja kot svojo prihodnjo usodo pri Prežihovem Vorancu. Citre (2) pri Prežihu in Kosmaču ter bas (2) pri Kranjcu in Prežihu so predstavljene kot del godčevskega sestava ali kot samostojno glasbilo. Kitara kot pozno, mlajše uveljavljeno ljudsko glasbilo (n. d.: 83), pri Kranjcu in Kosmaču predstavlja vpliv mesta (Korenovi v *Povesti o dobrih ljudeh* se na vas vračajo iz sveta, komisar Krt, ki igra na kitaro, je v preteklosti veliko prepotoval, popotnik je tudi Lepi Peregrin v Tantadruju, Martin v *Prazni ptičnici* pa se je na kitaro naučil brenkati v Trstu). Glede na to, da je tamburica brenkalo vzhodnjaškega izvora in se je razširila z Balkana (n. d.: 83), jo je Kosmač uporabil za označitev porekla bosanskega vojaka v 1. sv. vojni; da jo je uporabil Kranjec, gre verjetno pripisati dejstvu, da so se glasbeni vplivi širili tudi s sezonskim delom v Slavoniji (n. d.: 85), kamor so Prekmurci množično

izročila ob priložnostih, ki sodijo v njegov okvir, in pa predmeti, ki jim ljudska raba daje veljavo glasbila (npr. otroške zvočne igrače, bič o pustu, raglje, klopotci itd.)»

migrirali. Lubnate piščalke (2), ki se pojavljajo pri Kranjcu in Kosmaču, so lahko iz različnih vrst muževnega lesa (n. d.: 108), pri Kranjcu zmeraj vrbove (zaradi močvirne prekmurske pokrajine), pri Kosmaču pa glede na značilno rastje Cerkljanskega hribovja – iz jeséna. Živalski rog (2) pri Kranjcu in Ingoliču služi pastirjem kravarjem pri delu, pri Kranjcu pozvačinu v šegi vabljenja na svatbo.

Da je bila najpogostejša godčevska zasedba sestavljena iz gosli, klarineta in basa (n. d.: 133), to potrjuje prisotnost teh glasbil v obravnavanih avtorskih opusih: gosli pri vseh avtorjih, klarinet pri vseh, razen pri Potrču, in bas pri Kranjcu in Prežihovem Vorancu prav v opisu godčevskega sestava, ki je igral za ples.

Razpredelnica 32: Glasbila in glasbene naprave, ki se v posameznih avtorskih opusih ponovijo

	Kranjec	Potrč	Ingolič	Prežihov Voranc	Kosmač
klopotec		•	•		•
citre				•	•
gosli	•	•	•	•	•
bas	•			•	
kitara	•				•
tamburica	•				•
bič	•	•			•
orglice	•	•			•
harmonika	•	•	•	•	•
lubnata piščalka	•				•
klarinet	•		•	•	•
rog	•		•		
trobenta	•		•	•	•
lajna		•		•	•
klavir	•				•
gramofon	•		•		
glasbena skrinja		•			•

Zdi se, da je po izboru ljudskih glasbil najbolj predvidljiv, tradicionalen in regionalno opredeljav – Kranjec s stranščico, vrbovo piščalko, cimbalami in goslimi, še najbolj v primerjavi z ostalimi izstopa s pojavitvijo bobna, kar ravno tako izhaja iz prekmurskega oz. polanskega izročila razširjanja javnih obvestil. Tudi pri Kranjcu se pojavi harmonika, vendar v manjši meri v primerjavi z drugimi. Pojav harmonike kot ljudskega

glasbila je pomenil razpad tradicionalnih godčevskih sestavov,²²⁴ pri Kranjcu se to vidi v dejstvu, da harmoniki ne pripisuje ugleda (zgolj en harmonikar na svatbah revnih mladoporočencev). Potrčeva glasbila so pričakovana; opazna, regionalno opredeljiva je le pojavitev klopotca. Najvidnejša značilnost Ingoličeve izbire zvočil je prav tako klopotec (kot pri Potrču zaradi vinorodnosti dogajališč njunih literarnih del), nenavadno je navajanje trobente in klarineta (poleg običajnejšega roga) kot pastirskih signalnih zvočil. V opusu Prežihovega Voranca poleg pogostejših glasbil izstopajo zvonovi oz. pritrkavanje, ki je od vseh petih obravnavanih avtorjih omenjeno izključno pri njem, in piskalo iz trave. Podobno slednjemu je piskalo na trobentico, ki ga omenja Kosmač, njegova inovacija v primerjavi z drugimi je še igranje na kravje zvonce, omemba ruske balalajke in klopotca v nevinorodnem področju.

Razpredelnica 33: Vsa glasbila, ki se pojavijo v posameznih avtorskih opusih

	Kranjec	Potrč	Ingolič	Prežih	Kosmač
klopotec		•	•		•
zvonovi				•	
zvonci					•
boben	•				
citre				•	•
cimbale	•				
gosli (violina)	•	•		•	•
viola	•				
bas, violončelo	•			•	
kitara	•				•
tamburica	•				•
balalajka					•
bič	•	•			•
orglice	•	•			•
harmonika	•	•	•	•	•
piskalo iz trave				•	
piskalo iz trobentice					•
stranščica	•				
lubnata piščalka	•				•
lončena piščalka					•
okarina	•				
klarinet	•		•	•	•
živalski rog	•		•		
trobenta	•		•	•	•
lajna		•		•	•
klavir	•			•	
harmonij					•
gramofon	•		•		
glasbena skrinja			•		•

²²⁴ »Izum harmonike (Friedrich Buschmann, 1821–1822) je usodno posegel v nadaljnji razvoj ljudske glasbe po Evropi. V nekaj desetletjih se je iz preproste ideje rodilo novo glasbilo, ki je doživelo nepričakovan razvoj in postalo med ljudmi široko priljubljeno. V Sloveniji se prve serijske harmonike pojavijo že sredi 19. stoletja in v temeljih zamajajo domače godčevstvo, ki je temeljilo na skupnem muziciranju vsaj treh godcev: tistega, ki je igral 'naprej', nekoga, ki ga je pri tem spremljal, in tretjega, ki je dodajal bas. Po novem je z igranjem na harmoniko vse to zmožel en godec. Tako je bilo potrebno vabiti v goste in plačati le enega, čigar igranje je bilo poleg tega celo glasnejše od igranja prejšnjih treh skupaj.« (Cvetko 2007: 30.)

7.2.1 Vloga glasbil in godcev

V zvezi z glasbili v slovenski književnosti je Marjetka Golež Kaučič zapisala: »Kakšni oziroma kateri inštrumenti so v določenem besedilu, je prav gotovo odvisno od časa, v katerem je besedilo nastajalo, od namena besedila, zvrsti in vrste besedila in stila obdobja ter osebnega stila ustvarjalca. /.../ Rekli smo že, da imajo glasbeni inštrumenti poleg svojega prvotnega pomena lahko še nadpomen, da so v literarnem delu zato, da vključeni v njegovo idejno strukturo kot simbol sporočajo še neko nadresnico. Ker pa literarni ustvarjalec upošteva še primarni pomen inštrumenta in njegovo vlogo v resničnem življenju, so zato taka literarna dela povezana z glasbo.« (Golež 1991: 104.)

Dvojnost statusa pojavitve izbranega glasbila gotovo drži za prozna in dramska literarna besedila (nepesniška) iz obdobja socialnega realizma. Zato je njihove pojavitve v grobem mogoče razdeliti na dve skupini. T. i. »prvotni pomen« imajo v besedilih tista glasbila, ki so zgolj v vlogi čim bolj realnega prikaza načina življenja literarnih oseb, okoliščin in časa. Ta glasbila vsebujejo izključno »prvotni pomen« in služijo v prvi vrsti za ilustracijo, bolj plastični prikaz podeželskega življenjskega utripa. Če je avtor pri njihovi uporabi v svojih besedilih zvest njihovi dejanski rabi, je njihov obstoj v besedilih informativen še zlasti za folkloristiko in manj za literarno vedo. Primer za to je npr. omemba basa (violončela) v Kranjčevem in Prežihovem besedilu – pisatelja mu nista podelila druge vloge kot zgolj dokaza za verno upodobitev takratnih godčevskih sestavov. Podobno je npr. s Kosmačevo omembo piskanja na trobentico – iz pisateljevega besedila dobimo poročilo, da so na trobentičin cvet piskali otroci in da je to seveda bilo spomladi, ko trobentice cvetijo.

Omembe nekaterih drugih glasbil so na meji med prvo in drugo skupino. Takšna je npr. vloga klopotca pri Potrču in Ingoliču, katerega pojavitev sicer tudi ilustrira dogajališče kot vinorodno področje, hkrati je v njegovi pritegnitvi skrit že drugi pomen oz. »nadpomen« – s svojo enolično in vztrajno jesensko pesmijo, imanentno le temu zvočilu, se posmehuje zapitemu gospodarju (Ingolič) in napoveduje zimsko stradanje (Potrč).

Skoraj povsem v drugi skupini je Kosmačeva trobenta. Pisatelju za umestitev v dolenjsko (vinorodno) področje ne bi bilo treba izbrati trobente, na katero (glasbilo iz sestava godbe na pihala) precej neobičajno sredi vinograda in sredi poletnega popoldneva sam trobi starec, vendar jo je Kosmač vpeljal v svoje besedilo zaradi celovitosti njenega simbolnega pomena, ki bralcu ne sporoča zgolj informacije o ljudskem izročilu, temveč v literarno besedilo vnaša estetsko doživetje.

Enake vzporednice je mogoče povleči med tistimi literarnimi osebami, ki so v besedilih godci – izvajalci ljudske instrumentalne glasbe. Kot pravi Zmaga Kumer (1983: 6), se glasbilo šele v rokah človeka, ki se z njim ukvarja, »spremeni iz mrtvega predmeta v živega posrednika ljudske glasbe ter dobi svojo vlogo v vsakdanjem in prazničnem

življenju.« Odgovore na vprašanja o uporabi ljudskih glasbil dobimo po mnenju Zmage Kumer (n. d.: 9) poleg opisov šeg, likovnih upodobitev in arhivskih virov tudi iz literarnih del, saj med vire za raziskovanje ljudskih glasbil skupaj s pisnimi in fotografskimi viri, terenskimi poročili ipd. štejemo tudi leposlovna dela.

Vsi obravnavani pisatelji so med svoje glavne ali stranske literarne osebe uvrstili godce, s čimer so jim podelili večji, opaznejši, ali manjši, vendar očitno nepogrešljivi pomen, saj je v opis načina podeželskega življenja nujno sodil tudi tisti, ki je z glasbilom (ali več oseb z več glasbili) spremljal podeželski življenjski utrip, dogodke, šege in navade. Slovenski ljudski godci so predvsem od razširitve harmonike dalje (konec 19. st.) lahko godli sami ali so se družili v različne po številu in več ali manj stalne, zmeraj nepoklicne skupine (n. d.: 133). »Značilno zanje je izvajanje večglasja, pri katerem en inštrument igra vodilno melodijo, ostali pa ga spremljajo in dodajajo bas. Godci so vedno igrali za ples, po pravilu brez dodanega petja. /.../ Ljudski godec pri nas ni bil nikoli samostojen poklic. Godci so bili nadarjeni posamezniki z 'godčevsko žilico', zabavnjaki. Med premožnimi kmeti jih ni najti, največkrat so to kočarji in rokodelci, ki so si z godčevstvom znali zaslužiti dodaten denar za preživetje.« (Cvetko 2007: 12, 20.) Veren odraz vsega tega vidimo tudi v literarnih osebah proze socialnega realizma.

Najkompleksnejše vloge godcev v Kranjčevem opusu so v njegovih *Stricih*, kjer so godci glavne romaneskne osebe: strici Picki, pisatelj sam, njegov brat Lojz in primaš Tompa, ki tvorijo Pickovo bando. Godci – violinisti, ki igrajo sami ali v skupini, so tudi prvoosebni pripovedovalci v Kranjčevi zgodnji prozi, novelah *Pesem*, *Ko akacije cveto* in *Ko listje šelesti*. Ena izmed glavnih literarnih oseb v romanu sta godec Laci v *Življenju*, ki doma ponovno zbere sogodce v skupino, in komisar Krt v *Za svetlimi obzorji*; slednji ni godec v običajnem pomenu besede, le občasno igra na kitaro. Stranska oseba je romski glasbenik, violinist Kazincy v noveli *Beg s kmetov*. Niti ne literarne osebe, temveč zgolj glasbeni element določenega prostora (gostilne in meščanskega salona) so neimenovani romski glasbeniki v novelah *Za en večer* in *Poljana* ter v romanu *Zalesje se prebuja*, kakor tudi harmonikarja na materini in Kristinini poroki v *Stricih* in *Kapitanovih*.

V Potrčevem opusu so stranske, za dogajanje neodločilne, zato pa za opis dogajališča nepogrešljive literarne osebe – harmonikarji Erjavec in Vrečar v *Sinu* ter »Ančkin fant« v *Kočarjih*. Osrednja literarna oseba je nesrečni godec – violinist Tjoš v noveli *Imel sem ljubi dve*, ki igra sam ali v skupini, in istoimenski godec – harmonikar, ki igra zmeraj sam, v *Goricah*. Oba sta tragični figuri, violinist naredi samomor, harmonikarju pa po nesreči ustrelijo dekle.

Med Ingoličevimi godci je izpostavljen le harmonikar, ki igra sam ali s še drugimi, »veseli Andrej« v *Lukarjih*, lahkoživec in šaljivec, ki je še čebulo prodajal s pesmijo, in je

pravo nasprotje obeh Potrčevih otožnih Tjošev. Med Ingoličevimi posamezniki v primerjavi z godci bolj izstopajo pevci – samovšečni odvetnik Slapar v *Žeji*, ki uživa v solističnih pevskih nastopih, in izkušeni splavar *Gornjakov*, ki pozna ogromno pesmi, v *Na splavih*.

Prežihova posebnost je njegova omemba izpričane zgodovinske osebnosti, koroškega bukvnika in potujočega ljudskega pevca ter citrarja Franca Lederja Lesičjaka v nizu slik Iz našega življenja. Sicer v *Jamnici* in besedilu Na steljaraji omenja neimenovane godce, ki so godli za ples na veselici ob farnem žegnanju, in kmečkega gospodarja, ki je na harmoniko sam zaigral po večerji na svoji steljaraji. Ob drugi priložnosti v *Jamnici*, in sicer na domačem plesu, pa pisatelj godce, ki v kmečki izbi igrajo za ples, poimenuje in predstavi: kmečki sinovi, potomca ustanoviteljev godbe, brata Podpečnika, in Apatov Zep, so znali igrati na harmoniko, klarinet in bas; vsi so zgolj stranske literarne osebe. Izstopajočo vlogo med Prežihovimi godci ima »mehač Leča« v *Doberdobu*, ena od glavnih oseb, ki zmeraj igra sam in ga pisatelj kot napovedovalca dogajanja postavlja na ključna mesta v romanu.

Med Kosmačevimi godci po številu glasbil, na katere zna zaigrati (harmonika, gosli, klarinet, citre, trobenta, kitara, kravji zvonci), prednjači potepuh Najdeni Peregrin v Tantadruju. Stranske osebe so med godci še Bosanec Tasić s tamburico, ruska ujetnika Sergej in Petruška z balalajko, Madžar Hösü s harmoniko (*Tistega lepega dne*, Človek na zemlji) in domači, vaški fantje, ki igrajo za ples na poroki in v nedeljo popoldne v novelah *Tistega lepega dne* in *Težka nedelja*: Nančin brat Rudi in Lukč na citre, Lužarjev Cene in Čelarjev Venček na harmoniko ter Usadarjev Albin na klarinet.

7.3 Ples

Kot je zapisal Mirko Ramovš (1991: 91), je instrumentalna glasba, ki jo izvajajo godci, nepogrešljivi del plesa. Zato se godci kot literarne osebe v delih socialnega realizma pojavljajo najpogosteje ravno v povezavi z igranjem za ples. Ples kot element družbenega življenja (po delu, kot del šeg in navad, na svatbi) je prisoten v vseh obravnavanih avtorskih opusih.

Kranjec v svojih daljših prozih delih omenja večinoma popoldanski nedeljski ples v gostilni (*Prostor na soncu*) in plesanje na poroki (*Življenje*, *Pesem ceste*, *Strici so mi povedali*) in zapiše imena slovenskih (in madžarskih) ljudskih plesov.

Razpredelnica 34: Ljudski plesi v Kranjčevi prozi

<i>Življenje</i>	čardaš	na svatbi
<i>Pesem ceste</i>	tajč (ta potrkani tajč), mazurka, dunari volcar (valček), sotiš	na pustnem plesu, na svatbi
<i>Zalesje se prebuja</i>	čardaš, ples z blazino	na (malo)meščanski domači zabavi
Avtobiografski cikel	šamarjanka, šimšrit (zibenšrit), volcarji, polke, čardaš	na svatbah

V večini svojih del Kranjec plesu ni namenil posebne vloge, razen, da je ples prisoten kot nujni pogoj za verodostojni opis ljudskega prazničnega in vsakodnevnega življenja. Drugače je edino v romanu *Zalesje se prebuja*, kjer plesanje čardaša postane malodane povod za slovensko-madžarski spor. Da je ples lahko znak socialnega ugleda, Kranjec pokaže še v *Pesmi ceste*: zaničevana beračica Manka na pustnem plesu v kmečki izbi na veliko začudenje vseh prisotnih elegantno zapleše dunajski valček, in to še posebej izbrano – celo s steklenico na glavi, kar je znak plesne veščine oz. izrazito spretnega gibanja.

Ples kot socialni označevalec in odraz medčloveških odnosov in psihološkega razvoja posameznika uporabi tudi Potrč: za nosečo Faniko, ki bo imela nezakonskega otroka, se ples na zaključni zabavi po trgatvi ne spodobi; znak, da hoče objestni Destelan Tjošu prevzeti dekle Malčko, je, da po skupnem opravljenem delu zapleše z njo pred vsemi (tudi pred njenim fantom, ki igra, ker je godec), čeprav se ona brani; zadržan in vase zaprti Karlek si na plesu po ličkanju koruze ne upa zaplesati. Podobno kot pri Prežihu, kjer ženske na steljaraji zaradi pomanjkanja plesalcev (utrjeni od celodnevnega izredno težkega in nevarnega dela moški ne morejo plesati) plešejo same, se same oz. ena z drugo, brez plesalcev, vrtijo tudi viničarke pri Potrču – moški se namreč še niso vrnili iz vojske in ujetništva.

Še več plesa po skupnem opravljenem delu v kmečki izbi (po luščenju bučnic, gradnji hiše ipd.) je v Ingoličevih *Lukarjih*, v gostilni lukarji zaplešejo na svatbi in ko se vračajo s prodaje čebule.

Prežih poroča o plesu v kmečki izbi ob zvokih citer, glasbilu, za katerega je Ramovš (1991: 96) zapisal, da je, če ni bilo godčevske skupine, zadostovalo za ples na domači zabavi. Ples kot znak fantovskega izzivanja in boja za dekleta, se kot pri Potrču pojavi še pri Vorancu (poskočnica v okviru štajeriša). V njegovem opusu je v zvezi s plesom izstopajoča t. i. jamniška polka, ki jo opiše na popoldanskem in večernem plesu na farnem žegnanju, ples kot znak izzivanja in hkrati zavrnitve (v smislu: kaj mi mar za govorce) je prisoten v Radmančinem plesu v gostilni.

Kosmač v svojem opusu edini omenja ples brez instrumentalne spremljave, to je t. i. péti ples (Ramovš 1991: 91), in sicer otroški ples Ringaraja, ob katerem se samo poje. Njegove literarne osebe plešejo še ob zvokih glasbene skrinje v gostilni, v kmečki izbi pa v nedeljo popoldne in na poroki.

Poimenovanja ljudskih plesov je zaslediti v naslednjih opusih: Kranjčevem (tajč, čardaš, dunari volcer, sotiš, mazurka, šamarjanka, zibenšrit, ples z blazino, polke), Ingoličevem (»iz starega avtomata se je oglasila razglašena polka«) in Prežihovem (štajeriš, jamniška polka), v večji meri so uporabljeni zgolj izrazi ples, plesati, zavrteti se ipd.

Ingoličevi *Lukarji* (1936), Prežihova *Jamnica* (1945) in Kosmačeva *Težka nedelja* (1948) vsebujejo še posebej intenzivne opise plesa, zelo podobne tistim v Reymontovih *Kmetih* (1902–1909), v *Lukarjih* in v *Jamnici* gre za solo ples, ki ga plesalca (Martin in Ahac) v gostilni posebej naročita in plačata godcem, v *Težki nedelji* za nedeljski popoldanski ples v kmečki izbi, ki se zvečer in ponoči nadaljuje še v gostilni. Ahačev in Lojzov ples sta znak upora – Ahac je jezen na svojega brata, ki ga je opeharil, jamniško polko plača z bednim preostankom svoje dediščine, Lojz pa se želi s plesom upreti fašističnim prepovedim. V vseh treh opisih je poudarjeno, da je plesanje bilo izredno hitro, da so se plesalci silovito vrteli in priganjali godce; pisatelji (Ingolič 1973b: 43), (Prežih 1964b: 62), (Kosmač 1964a: 97) so želeli izraziti življenjsko moč, voljo in trmo plesalcev, njihovo željo, da bi v plesu pozabili na realnost.

7.4 »Narodna pesem« vs. ljudska pesem

Med vsemi obravnavanimi avtorji le Kranjec in Kosmač za ljudsko pesem večkrat uporabita zvezo narodna pesem, pri Potrču se to poimenovanje sploh ne pojavi, Ingolič ga omeni le na enem mestu v *Trgatvi* v zvezi z ljudskimi pesmimi, ki so jih haloški begunci prinesli iz Srbije: »srbske narodne« (Ingolič 1946a: 168), Prežih pa z občudovanjem le v besedilu *Na steljaraji*: »kako krasna je naša narodna pesem« (Prežihov Voranc 1964a: 399). Termina ljudska pesem pisatelji sploh ne uporabijo, kar je odraz dejstva, da se je besedna zveza ljudska pesem kot strokovni izraz namesto narodna pesem razširila in uveljavila šele po drugi svetovni vojni, izraz narodna pesem pa je v pogovornem jeziku še zmeraj živ (Kumer 1996: 9).

Kranjcu se termin »narodna pesem« zapiše največkrat v avtobiografskem ciklu, ko se spominja svojega otroštva – očetovega petja »narodnih pripovednih pesmi« (Kranjec 1968: 140) in »narodnih, ki so privandrale k nam z onstran Mure« (Kranjec 1977b: 489), »narodnih«, ki jih Pickova banda meša s halgati (Kranjec 1974b: 230), »narodnih pesmi, ki jih ob večerih pojejo fantje po vasi« (Kranjec 1977b: 257) in »starodavnih narodnih pesmi« (Kranjec 1968: 267), ki jih ob večerih fantje prepevajo zateglo; ob prihodu boljševikov se je vse mešalo, od madžarskih žalostink, čardašev pa do »naših narodnih« (Kranjec 1977b: 511), »narodne pesmi« je ponesel s seboj v Ljubljano (Kranjec 1974b: 250). Izraz »narodna« je Kranjec zapisal tudi v citate ljudskih pesmi, ki jih je kot moto postavil v besedili *Pisarna* (Kranjec 1950: 18, 29, 104) in *Za svetlimi obzorji* (Kranjec 1963: 6). Ko se Kranjčev Ivan Raj vrača iz mesta, mu občutje domačnosti dopolnjuje »zvok piščali, mehke narodne, zategle pesmi« (Kranjec 1978a: 44). Na malomeščanskost in zlagano sentimentalnost novodobnih meščanov, ki se jih še drži pečat podeželskega porekla, v *Predmestju* in *Zalesju* opozori s

pomanjševalnico »narodne pesmice«, ki jih igrajo na klavir (Kranjec 1933: 210) ali jim jih igra romski godčevski sestav (Kranjec 1936b: 180).

Kosmač omeni besedno zvezo »narodna pesem« v noveli *Pot v Tolmin*, ko oče utemeljuje Tilčkino smrt z motivom iz ljudske pesmi: »Tudi narodna pesem poje o tem ...« (Kosmač 1972: 25), v *Pomladnem dnevu*, ko se pripovedovalec spominja materinega petja: »Igral je koroške narodne pesmi, ki jih je mama tako rada pela« (Kosmač 1977: 58) in seveda v *Baladi o trobenti in oblaku*, kjer Peter Majcen, ko drugič zasliši trobento, prepozna »začetek narodne pesmi« (Kosmač 1974: 32), kar Kosmač potem nenehno ponavlja v celotnem besedilu. Kosmačeva dosledna uporaba termina narodna pesem kaže na njegovo zavedanje pojava ljudskih pesmi, ki jo ločuje od avtorskih, zborovskih pesmi; v noveli *Tistega lepega dne naštete pesmi* so namreč umetne, zborovske in naučene, na kar Kosmač pokaže z dejstvom, da jih je k petju silil organist in zborovodja, ki jim je z »jabolkom« dajal intonacijo, kar ni značilnost ljudskega petja, in z izjavo, da so »prepeli vso pesmarico« (Kosmač 1972: 48). Čeprav po drugi strani drži tudi, da so zborovske priredbe ljudskih pesmi bile prav tako objavljene v pesmaricah, vendar le-teh med Kosmačevimi naštetimi domoljubnimi pesmimi ni.

7.5 Ljudska glasba v šegah in navadah

Zmaga Kumer (1996: 25) je zapisala, da »ne moremo govoriti o ljudskih šegah, ne da bi omenjali pesmi in tudi pesmim ne moremo odmisлити njih življenjskega okvirja ter jih obravnavati kot pojav zunaj prostora in časa.« Ljudskim pesmim, instrumentalni glasbi in plesu, ki jih izvajajo ali poslušajo literarne osebe v obravnavanih avtorskih opusih socialnega realizma, so avtorji pripisali kontekst, umestili so jih torej v vsakdanje in praznično življenje svojih literarnih oseb, ki vključuje šege in navade.

Razpredelnica 35: Kontekst ljudskih pesmi, plesa in instrumentalne glasbe v šegah in navadah v vseh avtorskih opusih

	Kranjec	Potrč	Ingolič	Prežihov Voranc	Kosmač
uspavanje otroka s petjem	•	•			
petje, vriskanje in igranje na paši ter pokanje z bičem	•	•		•	•
pastirsko trobljenje	•		•		
fantovsko petje in vriskanje na vasi	•	•		•	
svatba (petje in ples)	•	•	•	•	•
smrt (petje ob mrliču)					•
pust (ples)	•				
barbarino, božično, štefanovo, novoletno, trikraljevsko koledovanje (petje)	•				
kresovanje na veliko soboto (petje)			•		
farno žegnanje (ples)	•		•	•	
nova maša/primicija (petje in igranje)	•				
koline (petje in ples)		•			
ples v kmečki izbi (zvečer ali v nedeljo popoldne, ne nujno po delu)	•			•	•

	Kranjec	Potrč	Ingolič	Prežihov Voranc	Kosmač
popoldanski nedeljski ples v gostilni	•		•		
košnja (petje in vriskanje)		•	•	•	•
kopanje vinograda (petje)		•	•		
trgatev (petje in ples)	•	•	•		
steljaraja (petje in ples)				•	
skupna dela v hiši – ličkanje, luščenje bučnic, lupljenje repe (petje in ples)	•	•	•		
nabor in mobilizacija (petje in ples)	•		•		•
romanje (petje)	•	•	•		
klici (kupinarjev klic v Prekmurju)	•				

Šege in navade, v katerih se ljudsko petje, ples in instrumentalna glasba pojavijo v obravnavanih opusih, je mogoče razdeliti na **življenjski krog** (fantovsko petje na vasi, nabor in mobilizacija, nedeljski ples, svatba, uspavanje otroka s pesmijo, petje, vriskanje in igranje na paši ter pokanje z bičem, smrt), **koledarske šege oz. šege cerkvenega leta in navade v okviru verskega življenja** (barbarino, božično, štefanovo, novoletno, trikraljevsko koledovanje, pust, velikonočno kresovanje, farno žegnanje, romanje, primicija/nova maša) in **šege ob delu** (koline, kopanje vinograda, košnja, pastirsko trobljenje, steljaraja, trgatev, skupna jesensko-zimska dela v hiši, kupinarjevo klicanje).

Pričakovano je, da se svatba kot potrební pogoj za celovit prikaz posameznikovega življenjskega kroga in običajen element podeželskega življenjskega utripa in obenem »odločilni mejnik v človeškem življenju« (Ložar Podlogar 1987: 63) ter »izrazita priložnost za petje« (Kumer 1996: 27) pojavi v besedilih vseh petih avtorjev. Na svatbi se ljudska glasba uresniči v vseh treh segmentih – v petju, instrumentalni spremljavi plesa in v plesu, še zlasti Kranjec pa jo v avtobiografski prvoosebni pripovedi v *Stricih* tematizira tudi z vidika godca, saj je bil godec on sam. Po štiri pojavitve v celotnem korpusu razumljivo dosežejo glasbene dejavnosti na paši in med košnjo – petje, vriskanje, pokanje z bičem, igranje na piščali. Izkazovanje fantovskega ugleda, ki ga vsebuje petje in vriskanje med košnjo (Ložar Podlogar 1987: 176), nastopa vsaj še ob dveh priložnostih, in sicer med fantovskim petjem na vasi (Kumer 1987: 21, Ložar Podlogar 1987: 34) in med naborom (Ložar Podlogar 1987: 196), ki ju opišejo trije avtorji. Prav tako se ponovi pri treh avtorjih najširše znano izvajanje ljudske pesmi in plesa na zabavi po skupnem opravljenem delu v hiši (n. d.: 240), in v vinogradu (trgatev) (n. d.: 127), kakor tudi nedeljski ali večerni ples v kmečki izbi, romanje (Kumer 1996: 40) in farno žegnanje ali vaški praznik (Ložar Podlogar 1987: 215).

Z ljudsko glasbo v posameznih šegah izstopajo: Kranjec, ki edini omeni pustni ples v kmečki izbi (n. d.: 93), petje kolednic v okviru zimskega koledovanja (n. d.: 282), petje in igranje na primiciji (Kumer 1996: 37) in kupinarjev klic (n. d.: 40), Ingolič z omembo petja

ob velikonočnem kresovanju, Prežih z opisom petja, vriskanja in plesa na steljaraji (n. d.: 39) in Kosmač z omembo petja pri mrliču (n. d.: 29).

7.6 Odras časa in prostora v uporabi ljudskega izročila v prozi socialnega realizma

Po uporabi besedil ljudskih pesmi in njihovega konteksta v prozi in dramatici socialnega realizma med zgodovinskimi dogodki izstopa 1. svetovna vojna. Odras tistega časa je videti tako po visokem deležu navedkov vojaških ljudskih pesmi (Kranjec, Potrč, Prežihov Voranc) kot po kontekstu, v katerega so pesmi postavljene: Kranjec je v več svojih delih uporabil motiv mobilizacije, odhod moških na vojsko, in njihovo prepevanje ob tem, vaški utrip ob novicah s fronte in pojav novih, tudi madžarskih vojaških pesmi, rusko petje ob prihodu boljševikov ipd. Potrčev Karlek se v *Sinu* spominja sosedovega Frančka, ki je padel na fronti, prav po vojaški pesmi, ki jo je prepeval med košnjo. Tako v Ingoličevem kot Kosmačevem opusu se pojavi petje ruskih ujetnikov (pri Kosmaču še igranje na balalajko). Največji delež pripade seveda Prežihovemu Vorancu, ki je prvi svetovni vojni posvetil celotno knjigo, roman *Doberdob*, v katerem se pojavijo besedila ljudskih vojaških pesmi, posebna vloga je pripisana vojaškemu godcu, »mehaču Leči«.

Nekateri elementi ljudskega, ki so jih posamezni pisci uporabili v svojih literarnih delih, so specifično regionalni, značilni le za področje, odkoder avtorji izhajajo oz. ga v svojih delih tematizirajo: »Uporabo natančnih opisov značilnosti, ki vključujejo geografijo, navade, narečje, hrano, oblačenje, bivalno kulturo in druge materialne artefakte, še posebno prepoznavne za določeno regijo, v književnosti opredeljujemo kot regionalizem.« (Pimple 1998: 387.) Regionalizem v literarnem besedilu lahko predstavlja medbesedilno odnosnico, saj izraža razmerje med dvema strukturama, prehajanje specifičnega, regionalnega v splošno, obče literarno. Sestavlja ga lahko posebno, t. i. pokrajinsko ljudsko izročilo: »Regionalna folklor predstavlja folklorni material – balade, legende, pravljice, pesmi, obrt, hrano itd., ki nastaja v specifični regionalni skupini oz. je tam zbran.« (Beardslee 1998: 544.) Kot medbesedilna odnosnica je element literarnega regionalizma lahko tudi ljudska pesem, o katere regionalnih značilnostih je Zmaga Kumer (1996: 14) zapisala: »Nekatere njenih vsebinskih sestavin so pogojene geografsko, sociološko, zgodovinsko in jezikovno ter so v primerih na posameznih območjih občutene kot etnične ali krajevne značilnosti.« Po drugi strani ni lahko ugotoviti, ali je pesem splošnoсловenska ali znana zgolj na nekem določenem področju oz. je tam nastala: »Včasih so pevci prepričani, da je samo njihova, v njihovem kraju ali pokrajini nastala, zanjo značilna. Dodatno zmedo povzročajo zbirke priredb, ker je pri marsikateri pesmi zapisano, da je recimo dolenjska, prekmurska, štajerska ..., pa je samo zapis, po katerem je priredba narejena, iz te ali one pokrajine, iz tega ali onega kraja; sicer pa

jo pojo še kje, morda malo drugače ali celo enako.« (Kumer 1996: 120.) Še zlasti za pokrajinsko pripadnost določene ljudske pesmi ni odločilnega pomena zapis njenega besedila v narečju: »Narečna oblika besedila je le izjemoma znamenje za pokrajinsko pripadnost pesmi in ponavadi se izrazito narečne pesmi ne širijo drugam.« (N. d.: 122.)

Navedki elementov ljudske glasbe, povezani s Kranjčevo pokrajinsko pripadnostjo in dogajališčem njegovih literarnih del – Prekmurjem, so štirih vrst:

- **slovenske ljudske pesmi v prekmurskem narečju** – v novelah Poljana. Prekmurski motiv, Na valovih Mure, Greh, Lepa Vida prekmurska in v avtobiografskem ciklu,
- **prekmurske ljudske pesmi** – svatovski pesmi Posejal sem bažuljek in Le hod, Marija, z menov, pravljicična pripovedna pesem Dekle reši v kačo ukletega kraljiča, ljubezenska lirski pesem Vsi so venci beli,
- **madžarsko ljudsko izročilo** – izvirniki in prevodi madžarskih halgatov v novelah Smehljaj, Ko akacije cveto, Poljana. Prekmurski motiv, v romanu *Življenje* in v avtobiografskem ciklu,
- **slovenska ljudska glasba v šegah in navadah, nekaterih izrazito prekmurskih** – pozvačin z rogom, prekmurske svatovske pesmi, petje na poti domov s sezonskega dela, razširjanje vaških obvestil z bobnanjem, koledovanje polažičev.

Dogajališče v obravnavanem Potrčevem opusu je štajersko vinorodno območje (slovenjegoriško in haloško), iz te geografske umeščenosti izvirajo tudi regionalizmi iz ljudskega izročila:

- **slovenske pивske pesmi** – v knjižnem, nenarečnem zapisu,
- **nemška napitnica** – lastniki haloških vinogradov, v katerih so delali slovenski viničarji, so bili Nemci,
- **petje in ples po trgatvi**,
- **onomatopoetsko oponašanje klopotčevega petja**,
- **slóvo** – navedek tipa mrliške pesmi, ki je izvorno štajerski in se je prevrtil v tip družinske balade Oče umori sinova,
- **dialektizmi** – posamezne oblike v pretežno knjižnih navedkih ljudskih pesmi (boš priša, sem si zmisla, hujde skrbi).

Podobno kot dogajališča Potrčevih literarnih del so tudi Ingoličeva umeščena na štajersko podeželje, še posebej v Haloze; regionalizem predstavlja tudi navajanje tujejezične, geografsko sosednje, hrvaške pesmi v slovenskem literarnem besedilu, in še:

- **pivske pesmi** – v knjižnem, nenarečnem zapisu,

- **petje in ples po trgatvi,**
- **onomatopoetsko oponašanje klopotčevega petja,**
- **šaljivi pesmi** – ponarodela pesem Jakoba Gomilščaka v prleškem narečju
Dere sen ja mali bija in hrvaška kajkavska Ja sen Varaždinec.

Razen romana *Doberdob* so Prežihova dogajališča na Koroškem, zato od tam tudi izvirajo njegovi regionalizmi:

- **slovenska ljudska pesem v koroškem narečju** – vojaška pesem Nocoj je an liep viečier,
- **koroške ljudske pesmi** – v pretežno poknjizenem zapisu z zgolj posameznimi dialektizmi, npr. ljubezenska poskočnica: »Tam gori na planinci bom edico sjav. / Tam doli v dolinci si bom pa ljubico zbrav«; zbadljiva poskočnica v koroškem narečju z navedbo koroškega zemljepisnega lastnega imena (Leše): »Je prišel z Lieš an cotov knap; / še hvač ni mev, ja kazov gnat«; pesmi, ki so nastale v času prve svetovne vojne v bojih za Koroško: »Tam za Celovcem, tam so naše meje«,
- **zgodovinsko izpričan koroški ljudski pevec in godec kot literarna oseba:** Franc Lederer Lesičjak (1833–1908) iz Globasnice,
- **slovenska ljudska glasba v koroških šegah in navadah** – petje, ples in vriskanje v steljaraji.

Razen Gosenice in *Balade o trobenti in oblaku*, ki se (delno) godita v rimski ječi in na Dolenjskem, so dogajališča Kosmačevih del na severnem Primorskem v času fašizma. Izbira literarnega prostora pogojuje literarne regionalizme, ki izvirajo tudi iz jezika ljudske pesmi:

- **italijanske in furlanske pesmi** – geografska in zgodovinska povezanost zahodnega slovenskega etničnega ozemlja s sosednjima, furlansko in italijansko kulturo: natararica v Vencu Poviškaju poje italijanske pesmi, Martin Jakončič v *Prazni ptičnici* žvižga furlansko pesem,
- **večji delež avtorskih, zborovskih pesmi v primerjavi z ljudskimi** – zaradi specifične primorske zgodovinske situacije (ločenost od matične domovine, fašizem) se je bolj kot drugje ravno na Primorskem razvilo zborovsko petje v izraziti narodnoobrambni funkciji.

Besedila slovenskih ljudskih pesmi, ki jih navajajo obravnavani avtorji, v večini primerov niso zapisana v narečju, čeprav so vsi pisatelji, z izjemo Kosmača, ob knjižnih uporabili tudi povsem narečne zapise. Narečni navedki še niso znamenje, da je pesem, ki jo je pisatelj uporabil, dejansko pokrajinskega izvora, kljub temu slednje velja za nekatere Kranjčeve pesmi (npr. svatovska Posejal sem bažuljek), za Ingoličevo ponarodelo

Gomilščakovo Dere sen ja mali bija in za Prežihovi ljubezensko in zbadljivo poskočnico (Tam gori na planinci / bom edico sjav in Je prišel z Lieš an cotov knap).

Ista pokrajinska pripadnost Potrčevih in Ingoličevih del oba štajerska avtorja povezuje v navedbi (različnih) pivskih pesmi, v ljudski glasbi kot delu šeg in navad ob trgatvi in v onomatopoetskem posnemanju klopotčeve pesmi. Ljudsko glasbo v šegah in navadah kot pokrajinsko posebnost je za Prekmurje izkazal še Kranjec v navajanju pozvačinovega roga in za Koroško Prežih v navajanju ljudske glasbe v okviru steljaraje. Na geografsko umeščenost in zgodovinsko-socialno pogojenost svojih pokrajin so avtorji ob uporabi ljudske pesmi pokazali še s tujejezičnim pesemskim izročilom: Kranjec z madžarskim in hrvaškim, Potrč z nemškim, Ingolič s hrvaškim, Kosmač z italijanskim in furlanskim. Slednji je na položaj ljudske pesmi nasproti zborovski oz. umetni pesmi na Primorskem v času fašizma pokazal z večjim deležem zborovskih pesmi glede na ljudsko pesem oz. s skoraj popolnim umanjkanjem ljudske pesmi v svojem opusu (če izvezamemo *Balado o trobenti in oblaku*) v primerjavi z ostalimi avtorji.

7.7 Primerjava proze slovenskega socialnega realizma z Reymontovimi *Kmeti* in Hamsunovim *Blagoslovom zemlje ter Potepuhi*

Kot je zapisal Zadavec (1972a: 50), so v obdobju, ko so nastajala poglobljena dela slovenskega socialnega realizma, v slovenščino bili prevedeni nekateri znameniti evropski romani s kmečko snovjo, med drugim v prevodu Jože Glonarja med letoma 1929 in 1931 *Kmetje* (1902–1909) W. S. Reymonta, leta 1929 v prevodu Rudolfa Kresala *Blagoslov zemlje* (1917) K. Hamsuna in leta 1932 v prevodu Otona Župančiča še Hamsunovi *Potepuhi* (1927). Kakšna je podoba ljudskega glasbenega izročila v teh delih in kako je vplivala na sočasne slovenske ustvarjalce?

Glede na to, da je dogajališče *Kmetov* poljsko, *Blagoslova zemlje* in *Potepuhov* pa norveško podeželje druge polovice 19. st. in začetka 20. st., se z deli slovenskega socialnega realizma ujemajo vsaj delno že v izbiri literarnega časa in (pretežno) neurbanega literarnega prostora. Po primerjalnem branju sodeč je ljudskega glasbenega izročila v *Kmetih* neprimerno več kot v obeh Hamsunovih romanih, *Kmetje* z raznovrstnostjo kontekstov petja, plesa in instrumentalne glasbe ter njihove vključitve v šege in navade, opisane v teh leposlovnih delih, spominjajo na Kranjčevo *Življenje* (1932) in Ingoličeve *Lukarje* (1936). Ljudsko glasbeno izročilo v omenjenih treh romanih iz poljske in norveške književnosti nastopa zgolj na formalni ravni z opisom konteksta in teksture, citate besedil ljudskih pesmi najdemo (in sicer zelo pogosto) zgolj v *Kmetih*, medtem ko jih v *Blagoslovu* in *Potepuhih* ni;

medbesedilnost ne prestopi v raven besedilnega sveta, ostaja samo na ravni poročila o kontekstu, kraju in času ter načinu izvajanja ljudske glasbe.

V *Blagoslovu zemlje* je tisto malo elementov ljudskega glasbenega izročila, kolikor jih je Hamsun uporabil, pripisal ženski literarni osebi. Inger, žena norveškega kmeta, ki si je s krčenjem še neposeljene zemlje na severu prisvojil svoj prostor na soncu, je povezana z glasbo: ona poje, ko postane mati, otrokoma psalme (torej ne ljudskih pesmi) (Hamsun 1969: 46, 55, 58); ples, ki se ga je kljub svoji socialni izobčenosti zaradi zajčje ustnice naučila, ima za znak svoje ženstvenosti (n. d.: 105) – tudi njena hči Leopoldina, je, ko doraste, označena z zmožnostjo plesanja kot znamenjem, da prehaja na pot odrasle ženske (n. d.: 244). Inger, dojemljiva za glasbo, se zaljubi v delavca Gustafa, ki med drugimi godci rudarji v neposredni bližini Isakove kmetije igra na orglice: »Eden drugih fantov je igral na harmoniko, a to še malo ni bilo tako, kakor če je Gustaf zaigral na orglice; tretji fant, ravno tak tiček, je poskušal prebuditi pozornost s tem, da je zapel kar sproti zloženo pesem ob harmoniki, pa tudi s tem ni bilo nič, čeprav je imel prijetno brneč glas.« (N. d.: 221.) Ingerina sosedica, Akslova deklica Barbro, ki je prej služila v mestu, zato lahko domnevamo, da se je tam naučila igrati, poje ob spremljavi kitare: »Ni si bilo mogoče zamisliti nič prijetnejšega kakor nedeljske večere, ko je Barbro brenknila na kitaro in s svojim raskavim glasom kaj zapela; Aksel je bil tako ganjen ob tem, ob neznanih, lepih napevih in ob tem, da v resnici nekdo sedi v njegovi hiši na krčevini in prepeva.« (N. d.: 1969: 131.)

Tudi v *Potepuhih* ni npr. za slovenski socialni realizem značilnega petja ob delu, prisoten pa je opis naročevanja in plačevanja plesa, znan iz Ingoličevega, Prežihovega in Kosmačevega opusa: »Skaar je bil divji in je ves žarel od dobre volje; kadar se je najbolj sukal, je zaklical čudovito na ves glas godcu, naj zaigra še en ples: 'Glej, da bo dolg,' je klical, 'le zavleci ga, da bo zalegel za dva!' Ah, kakšna reč je bila to! Ali zdaj si je moral godec oddahnuti. Levi palec mu je v ozki svileni stremenki bil že ves bel in odrevenel, tuja brodarja sta potegnili vsak po en tolarski bankovec ter ju vrgla v meh. Rekla sta, da to ni preveč in da nista še nikdar slišala takega igranja.« (N. d.: 76.) Hamsun je kot Kranjec, Potrč, Ingolič, Prežih in Kosmač za stransko osebo uporabil lik godca, Edevartov tovariš po poteh iskanja dela in življenjske sreče, Avgust, čudak in iznajdljivec, je namreč tudi godec, harmonikar, ki ga, ko zaigra za ples v skednju, na ladji, v gostilni na sejmu in v cirkusu (n. d.: 70, 75, 76, 95, 266, 404, 414, 426), vsi občudujejo: »Edevarta je globoko pretreslo, njegov tovariš ni nikoli omenil, da zna igrati. Nekaj posebnega je med ljudmi, prismoda in velik norec, toda iz vraga usekan. Ali moreš vedeti, kam bi ga dejal? Ali se ni na njunem potovanju neverjetno klavrno vedel in se zaradi toče in nevihte od same groze jokal? In ali se ni izpovedal tolikanj grehov in grdobij iz svojega nemirnega življenja, zdaj pa sedi isti človek tukaj in igra najlepše svatovske in plesne pesmi in nato zapoje angleško pesem, ki se

ujema. Velike darove ima.« (N. d.: 67.) Nekatera dogajališča oz. konteksti ljudskih pesmi, npr. igranje na skednju in v gostilni na sejmu, se ujemajo z dogajališči v delih slovenskega socialnega realizma, drugače je z igranjem na ladji in v cirkusu, ki sta znamenje drugačne, severnoevropske in bolj modernizirane družbe, kot je bila v tistem času slovenska.

Reymontovi *Kmetje*, epopeja poljskega kmetstva z družino Borinovich na čelu, na dela slovenskega socialnega realizma spominja že s kazalkami medbesedilnosti – pogostimi ločeno tiskanimi verzi ljudskih pesmi, ki jih pojejo literarne osebe. Glede na to, da je bil prvi prevajalec *Kmetov* pred Jankom Modrom – Joža Glonar, literarni zgodovinar, jezikoslovec in prevajalec, ki je po Štrekljevi smrti zaključil njegovo izdajo *Slovenskih narodnih pesmi* (1925) in leta 1939 izdal zbirko slovenskih pripovednih pesmi *Stare žalostne*, bi bilo mogoče predvidevati, da je Glonar poljske izvornike kratkih zbadljivih pesmi in ljubezenskih ter ženitovanjskih pesmi, ki jih je v *Kmetih* največ, zamenjal z besedili ustreznih slovenskih ljudskih pesmi, vendar to v večini primerov ne drži, čeprav je mogoče reči, da so Glonarjevi prevodi v primerjavi z Modrovimi vendarle bolj »ljudski« oz. da mu je bolj uspelo posneti slog slovenskih ljudskih pesmi. Primerjava je vidna npr. v pastiričinem petju, najprej v Modrovem prevodu: »Rekel si, da me boš vzela, / ko bo rži cepec pel; / zdaj že ovsa nič več ni – / lažeš, da se kar kadi – / oj dana, da dana! ...« (Reymont 1973 c: 301), pa še v Glonarjevem: »Rekel si, da me boš vzela, / ko boš jaro žito žel, / zdaj pa si že oves zmlatil, / pa si se le pri drugih klatil ...« (Reymont 1958b: 262).

Domnevno je Glonar prvi verz slovenske ljudske pesmi, in sicer slovésa, mrliške pesmi, ki se je prevrstila v pripovedno, družinsko balado Oče umori sinova (SLP V 277), uporabil na mestu, ko Hanka (Ana), snaha bogatega kmeta Borina, zapoje na dan pogreba svojega tasta, potem ko je njeno družino že ves večer strašila pokojnikova duša. V Modrovem prevodu: »Dokler ni Hanka zapela s trepetajočim, pridušenim glasom: Vse, kar smo čez dan počeli! Goreče in z neizmernim olajšanjem so zapeli za njo« (Reymont 1973č: 40) in v Glonarjevem prevodu: »Dokler ni Ana s tresočim se, pridušenim glasom začela: 'Sonce se je že nagnilo.' Vsi so pritegnili goreče in kar vidoma jim je odleglo.« (Reymont 1958: 340.) Glonar je varianto tega pesemskega tipa, katerega zapis je v Štrekljevi zapuščini, objavil v zbirki slovenskih pripovednih pesmi *Stare žalostne* leta 1939 (Klobčar 2007c: 507), tj. osem let po zaključenem prevajanju. Glede na to, da je zadnja knjiga Štrekljevih *Slovenskih narodnih pesmi*, ki jo je uredil Glonar, izšla 1923, je Glonar, ko je prevajal *Kmete*, pesem že gotovo poznal in je v svoj prevod ni umestil po naključju. Isti tip družinske balade je v svojih Goricah za napoved tragičnega dogodka, dekletove smrti, uporabil tudi Potrč.

Podobnosti v ljudski glasbi med *Kmeti* in deli slovenskega socialnega realizma je najti v opisovanju ženitovanjskih šeg v Kranjčevem *Življenju*, Ingoličevih *Lukarjih* in

Prežihovi *Jamnici*; Jagnina in Borinova poroka je natanko, tudi s stališča ljudske glasbe, opisana v kar dveh poglavjih, opazni so vloženi citati ljudskih pesmi (Reymont 1973a: 213–261), s katerima se poglavji tudi začneta in zaključita. Kot Kranjcu tudi Reymontu pesem služi za označitev letnega časa; jeseni namreč zamre: »In v vasi ni bilo slišati ne pesmi ne veselega vriskanja ne ptičjega ščebetanja« (n. d.: 95). Kot Kranjec – tudi Reymont (oba sta opisovala ravninsko pokrajino) ljudsko petje poveže z zvoki narave, še zlasti z regljanjem žab in petjem ptičev, kar združi v bogato in natančno počasno opisovanje: »Po zelenih, puhastih, ravnih travnikih je mrgolelo ljudi in zvenčanja in pogovorov, migotale so progaste hlače, rdeča krila so kakor makovi cvetovi plamenela v soncu; razlegale so se poskočne pesmice, zvenele so kose, oglašali so se veseli smehi in povsod je vrvelo radoživo in podjetno delo; vsak večer, ko se je zardelo sonce spustilo nad gozdove in je po zraku zahrumelo od ptičjega živžava, ko se je v žitu in travi vse kar treslo od muzike čričkov, po močvirjih pa je zaorglalo regljanje žab, ko so se vzdignile vonjave, kakor da je vsa zemlja ena sama kadilnica, so cvrkali po kolovozih težki, visoko naloženi seneni vozovi; kosci so se vračali in peli, po orumenelih, pohojenih travnikih pa so na gosto posedle kopice in kope, kakor da so se botre zbrale na zaupen, tih klepet; med njimi so se sprehajale štorcklje, krožile so pribe z žalostnim pivkanjem in bele megle so se plazile od barij.« (N. d.: 344).

Kontekst, v katerega je Reymont postavil ljudsko glasbo, se med vsemi slovenskimi socialnimi realisti ujema predvsem s Kranjčevim: večerna fantovska pesem (Reymont 1973a: 43, 91, 92; 1973č: 66), otroško petje na paši (Reymont 1973a: 25; 1973c: 236), žensko petje med delom (Reymont 1973č: 95, 114, 265, 292), večerno vzdušje umiritve s pesmijo in zvokom piščali in gosli (Reymont 1973b: 106; 1973c: 346; 1973č: 277), nedeljski ples v gostilni in ples na svatbi (Reymont 1973a: 81, 125, 145, 234; 1973b: 236; 1973c: 301, 302, 309, 310; 1973č: 162).

Motiv beračevega petja ob cerkveni procesiji (Reymont 1973c: 218) in lajne ter beračevega petja na sejmu (Reymont 1973č: 44, 53, 54) povezuje Reymontovo besedilo s Potrčevim *Sinom* in Kosmačevim *Tantadrujem*, povsem nepovezljiv s slovenskimi besedili pa je kontekst igranja na piščal plešočemu medvedu (Reymont 1973b: 199).

Izsledki primerjalnega branja kažejo, da besedila slovenskega socialnega realizma in obravnavana dela norveške in poljske književnosti povezuje več skupnih elementov: lik godca (Hamsun, Kranjec, Potrč, Ingolič, Prežih, Kosmač), ljudska glasba v ženitovanjskih šegah (Reymont, Kranjec, Ingolič, Potrč, Prežih, Kosmač), ljudska glasba (in petje beračev) na sejmu oz. romanju (Reymont, Hamsun, Potrč, Prežih, Kosmač) in ples (Reymont, Hamsun, Kranjec, Ingolič, Prežih, Kosmač).

8 Sklep

Rezultati raziskave o temeljnih razsežnostih razmerja med ljudsko pesmijo in prozo socialnega realizma oz. o transformaciji ljudskega v umetnih proznih besedilih socialnega realizma potrjujejo izhodiščne teze magistrskega dela, s katerimi želim odgovoriti na poglobljeno vprašanje, ali je ljudska pesem vpeta v literarno ustvarjalnost socialnega realizma oz. opuse izbranih avtorjev tega obdobja, in če je, na kakšen način se to kaže v njihovih obravnavanih leposlovnih besedilih.

Raziskovanje je pokazalo, da ljudsko pesem oz. ljudsko glasbo vsebujejo umetna prozna (in delno dramska) besedila socialnega realizma Miška Kranjca, Ivana Potrča, Antona Ingoliča, Prežihovega Voranca in Cirila Kosmača, in sicer na dva načina, ki v posameznem besedilu lahko nastopata hkrati:

- kot pribesedilna kazalka citatnosti v naslovih in motih: zvrstna navezava, citat ali variacija naslova, moto; na ravni besedilnega sveta: variacija na temo, izposoja oseb, dogodkov in prizorišč in na ravni jezikovnega izraza: empirični citati in parafraze;
- kot t. i. »kontekst v kontekstu«: literarni prostor in čas predstavljata kontekst ljudske pesmi.

Načina, na katera ljudsko prehaja v umetno prozno (in delno dramsko) literarno ustvarjalnost socialnega realizma, sta tvorna, vsebujeta preoblikovalno moč, ki se pokaže v različnih citatnih figurah in prenosu konteksta ljudske pesmi v dogajališče umetnih literarnih besedil. Ko avtorji na ravni jezikovnega in besedilnega sveta v svoja dela medbesedilno vnašajo ljudsko pesem, ji dodajajo nov pomen, ki nastane z vzpostavitvijo umetnega literarnega besedila. Prvo stopnjo transformacije predstavlja že prehod iz ene poetike v drugo, iz ljudske pesmi v prozo, nadaljnja preoblikovanja se razlikujejo po vrsti citatnih figur.

Zgornji rezultati, ki so utemeljeni v jedrnem delu magistrskega dela, odgovarjajo tudi na v uvodu zastavljena vprašanja o tem, v kolikšni meri, na katerih mestih in čemu nastopa ljudska pesem v avtorskih besedilih, kakšna je njena vloga v novem okolju in kako oblikuje duhovno, ne zgolj formalno povezavo avtorske ustvarjalnosti in ljudskega pesemskega izročila. Izkazalo se je, da je ljudska pesem v različni meri in z različnimi medbesedilnimi figurami navzoča v vseh obravnavanih avtorskih opusih, da torej skorajda ni besedila iz tega literarnega obdobja, ki ne bi, če že ne empiričnega citata besedila ali celo izposoje motiva, vsebovalo vsaj omembe petja, igranja ali plesa, kar izhaja iz posebno intenzivne duhovne vpetosti in povezanosti obravnavanih avtorjev z ljudskim izročilom njihovega prvotnega, domačega okolja. Vsi obravnavani avtorji so izšli iz podeželskega okolja, kljub šolanju,

preselitvi in novemu, drugačnemu načinu življenja, so v njihovi zavesti ostale sledi ljudskega izročila, ki so se vanje vtisnile v otroštvu in bile tako močne, da so jih vedno znova vpletali v svojo avtorsko literarno ustvarjalnost. Srečevanja z ljudskim izročilom v njihovem zgodnjem otroštvu so bila zanje prvi stik z ustvarjalnostjo nasploh, zato je razumljivo, da so se k temu prvotnemu viru vračali vseskozi in vedno znova. Ljudsko izročilo je bilo zaradi njihove zgodnje otroške izkušnje z njim neizbrisno vgrajeno vanje. Pri tem ni šlo zgolj za formalno, zunanjo, temveč intimno notranjo zvezo z ljudskim izročilom na duhovni ravni. Ravno intenzivna duhovna povezanost z ljudskim jim je v njihovih literarnih opusih omogočila tako razvejano in neposredno medbesedilno interakcijo ljudske pesmi in umetnega literarnega besedila.

Namen, zaradi katerega so pisatelji v svoje literarno besedilo vnesli ljudske pesmi, se razlikuje po vlogah, ki so jim jih dodelili v novem okolju, le-te je moč razdeliti glede na to, ali gre za medbesedilne figure, ki jih tvorijo ljudske pesmi v literarnem besedilu, ali ljudsko pesem v t. i. »kontekstu v kontekstu«. V primeru slednjega gre za vnos nujnega elementa, potrebnega v opisu podeželskega življenja – fantovsko petje ob večerih in na naboru, petje ob delu, vpetost ljudske pesmi v šege in navade ipd. Literarno besedilo, ki vsebuje takšne elemente, je s svojo dokumentarnostjo bolj mimetično, pisatelj želi s tako izbiro čimbolj posneti stvarnost, realno, avtentično stanje oz. zrcaliti resničnost, vzpostaviti želi čimbolj primerljivo razmerje med literarnim besedilom in dejanskostjo. Analiza je pokazala, da so obravnavana besedila socialnega realizma dejanski odsev resničnosti – vsaj, kar se pojavnosti ljudske pesmi tiče. V prid temu govorijo dobljeni rezultati – kontekst ljudske pesmi, izpričan v literarnih besedilih, se ujema s podatki v strokovni folkloristični literaturi, tudi navedki pesmi niso izmišljeni, temveč so preverljivi v znanstvenokritičnih zbirkah slovenskih ljudskih pesmi. Čeprav sodijo leposlovna dela, ki sem jih obravnavala, med fikcijska besedila, podatki, dobljeni z analizo, potrjujejo, da pojavnost ljudske pesmi v teh delih ni izmišljena, čeprav je dejanskost gotovo preoblikovana. V tem, tako je pokazala obravnava, je ključ za razumevanje odnosa med ljudskim in umetnim v teh besedilih. Vsak obravnavani pisatelj je namreč realnost v svojem fikcijskem besedilu preoblikoval po svoje, glede na lastno izkušnjo z ljudsko pesmijo, glede na namen, ki ga je hotel z njeno medbesedilno odnosnico v svojem besedilu doseči, glede na vlogo, ki ji jo je podelil v svojem novem, literarnem besedilu. Sočasno sprotno preverjanje v strokovni folkloristični literaturi je med branjem in analizo potrjevalo, da pisatelji konteksta ljudske pesmi niso potvorili, da niso navajali »napačnih« pesmi ali si jih celo izmislili. Drugo vprašanje je, kako natančni so želeli biti in kako jim je to uspelo, kaj vse bi lahko še uporabili, pa niso ipd., vendar tovrstno širjenje razmisleka o tej temi presega načrtane okvirje tega magistrskega

dela. Na osnovi dobljenih rezultatov je mogoče sklepati, da obravnavana literarna besedila odsevajo dejanski kontekst ljudske pesmi časa in prostora, ki ju opisujejo.

Pri medbesedilnih figurah, ki so nastale z vstopom ljudske pesmi v literarno besedilo, je vloga ljudske pesmi drugačna, saj se je avtor za njeno izbiro odločil še bolj zavestno oz. z namenom, da bi z medbesedilnim postopkom dosegel estetski, literarni učinek, ne le, da bi z opisovanjem in navajanjem zgolj posnemal resničnost. Zvrstna navezava, citat ali variacija naslova, izposoja osebe ipd. nimajo namena, posnemati kontekst ljudske pesmi. V literarno besedilo ne vstopijo kot del neke zunajliterarne resničnosti, kot velja v zgornjem primeru, temveč kot samostojno besedilo, ki obstaja samo zase, v medbesedilni interakciji z literarnim besedilom lahko ustvari novo literarno besedilo, ki ne bi bilo takšno, kot je, če pisatelj vanj ne bi vpeljal ravno medbesedilnih figur, ki so nastale s predlogo iz ljudske pesmi. Nova vloga, ki jo ljudska pesem na ravni besedila pridobi v literarnem okolju, ne odseva konteksta in teksture ljudske pesmi, literarno besedilo iz nje potegne zgolj pomen, ki izhaja iz njene vsebine – npr. medbesedilne figure na ravni besedilnega sveta: variacija na temo, izposoja motiva ipd. Ob tem se logično postavi vprašanje, zakaj se je pisatelj odločil za tako izbiro, zakaj mu je ravno ljudska pesem ponujala možnost medbesedilnega izraza, ki ga njegovo literarno besedilo ni ustvarilo s kakšnim drugim besedilom, npr. avtorskim besedilom kakšnega drugega pisatelja. Odgovor na to vprašanje ponujajo ravno rezultati te obravnave, ki odkrivajo visoko mero vsebovanosti ljudskih pesmi tako po količini kot raznovrstnosti, kar pri obravnavanih avtorjih izpričuje ne le izredno visoko raven poznavanja slovenskega ljudskega izročila, temveč njihovo posebno duhovno povezanost z njim.

Analiza izbranih proznih opusov je potrdila nadaljnjo izhodiščno tezo, da je intenziteta povezav med ljudsko pesmijo, glasbo in plesom ter literaturo socialnega realizma visoka še zlasti zato, ker omenjeni avtorji dogajališča svojih proznih del (Potrč tudi dramskih) res postavljajo na slovensko podeželje: v Prekmurje, na Štajersko, Koroško in Primorsko. Njihove literarne osebe, ki so hkrati tudi nosilci ljudske pesmi – njeni izvajalci (pevci, godci), poslušalci in plesalci – so pretežno pripadniki nižjih podeželskih slojev: bajtarji, hlapci, dekline in pastirji, mali obrtniki, sezonski delavci, dninarji in viničarji. Neke vrste nosilci ljudske pesmi so bili tudi literarni ustvarjalci sami, saj so kot del kolektiva, iz katerega so izšli in ga opisovali, pesmi citatno vpletali v literarna besedila iz svojega slušnega spomina, med njimi še zlasti Kranjec, ki je bil v mladosti tudi sam godec, in Prežihov Voranc, ki je zbiral in zapisoval ljudske pesmi. Zato se je potrdila teza, da je ljudska pesem še posebej vplivala na prozo socialnega realizma, in sicer iz najmanj dveh razlogov:

- dogajališča literarnih del predstavljajo slovensko predvojno podeželje,

- literarne osebe in njihovi ustvarjalci (pisatelji) so hkrati (literarni) nosilci in ohranjevalci ljudske pesmi.

Ker pisatelji poznajo ljudsko pesem, so z njo živeli, jo poslušali in/ali peli oz. jo tudi instrumentalno izvajali, se zavedajo imanentnega dejstva o njeni sinkretični naravi, da je namreč nedeljiva celota besedila in napeva oz. da je njen komunikacijski kanal petje. To je razvidno iz opisov njene tekstore – v besedilih se namreč pojavljajo opisi načinov petja (npr. enoglasno, večglasno, zateglo, počasno, kričavo ipd.), ki z izbiro tovrstnega opisnega besedišča nezanemarljivo vplivajo na jezikovni slog umetnega literarnega besedila. S tem je potrjena teza o upoštevanju ne zgolj besedila, pač pa tudi melodije ljudske pesmi v umetnem proznem besedilu.

Prav tako je potrjena izhodiščna teza, da se avtorski opusi glede na število in raznovrstnost ljudskih pesmi razlikujejo. Po obsegu citatnih odnosnic oz. pesmi, iz katerih izhajajo, je največji razkorak med Kranjčevim in Kosmačevim opusom, opusi se glede na pokrajinsko pripadnost razlikujejo še po deležu tujejezičnih pesmi in vpetosti ljudskih pesmi v pokrajinsko določene šege in navade. V posameznih obravnavanih opusih so poleg slovenskih ljudskih pesmi še navedki iz madžarskih, hrvaških, srbskih, furlanskih, nemških, ruskih in angleških pesmi, kar je razložljivo z geografsko umeščenostjo literarnega prostora posameznih del.

Natančno primerjalno branje z analizo je izpostavilo tudi druge elemente ljudskega, kot je še zlasti pojav godčevstva, glasbil, plesa ipd. Vsi obravnavani pisatelji so med svoje glavne ali stranske literarne osebe uvrstili godce, s čimer so jim podelili večji, opaznejši, ali manjši, vendar očitno nepogrešljivi pomen, saj je v opis načina podeželskega življenja nujno sodil tudi tisti, ki je z glasbilom (ali več oseb z več glasbili) spremljal podeželski življenjski utrip, dogodke, šege in navade. V vseh obravnavanih opusih se pojavijo glasbila in glasbene naprave. Omemba glasbil ima dve funkciji – pisatelji z njihovim natančnim naštevanjem odslikavajo realno podobo godčevskih sestavov, poročajo o glasbilih, na katera so igrali za ples, o pastirskih glasbilih itd., kar vse lahko predstavlja vir za folkloristično raziskavo. Drugi, simbolni pomen, je dodan glasbilom, ki jih pisatelji v besedila vpeljejo z drugačnim, izključno literarnim namenom. Enako kot z glasbili je s plesom, na nekaterih mestih mu je poleg vloge družbenega označevalca (dober plesalec je ugleden) dodana še posebna vloga – s podrobnim opisom hitrega in intenzivnega plesanja v literarnem besedilu dosegajo opazne slogovne učinke.

Opuse vseh petih obravnavanih avtorjev povezujejo empirični citati in opisi konteksta ljudske pesmi, razlikujejo se po njihovi intenzivnosti in posameznih posebnostih. Tako Kranjec prednjači po številu uporabljenih pripovednih pesmi in edini navaja pripovedne legendarne in pripovedno pravljico pesem, še zlasti so v njegovem opusu opazni citati iz

madžarskega pesemskega izročila. Potrčevo ustvarjalnost enako kot Ingoličevo zaznamuje visoko število pivskih pesmi in klopotčeva pesem, kakor tudi navedba slovésa oz. družinske balade Oče umori sinova. Prežihov Voranc je poleg različnih pesmi edini uporabil pritrkavanje, Kosmač pa, presenetljivo glede na njegov regionalni izvor – oglašanje klopotca.

V magistrskem delu Transformacija ljudskega v umetnih proznih besedilih socialnega realizma sem nameravala v prvi vrsti raziskati formalne medbesedilne odnosnice, ki so nastale z vstopom ljudske pesmi v umetna prozna besedila socialnega realizma. Primerjalno branje in analiza obsežnih avtorskih opusov sta pokazala na širšo kompleksnost razmerja med ljudsko pesmijo in umetno prozo omenjenega obdobja, kot jo odražajo že na prvi pogled vidni in transparentni empirični citati ljudske pesmi v prozih socialnega realizma in ki je v jedrnem delu magistrskega dela tipološko razdelana. Rezultati raziskave so me namreč privedli do spoznanja o izjemno intenzivni, celo presenetljivi povezanosti ljudskega pesništva in pisateljske ustvarjalnosti iz tega obdobja na duhovni ravni. Zgolj domnevo o medbesedilnem razmerju ljudske pesmi in proze socialnih realistov, potrjeno v prvem, sondažnem branju, sta nadaljnje branje in primerjalna analiza usmerila v zavedanje o celoviti podobi in strukturi ljudskega (pesništva, plesa, instrumentalne glasbe, pritrkavanja ipd.) v umetnem, ki se spričo specifičnosti tega obdobja še zlasti kaže prav v prozi socialnega realizma.

9 Viri in literatura

9.1 Viri

- Simon GREGORČIČ, 1987: *Pesmi*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Knut HAMSUN, 1969: *Blagoslov zemlje*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Anton INGOLIČ, 1939: *Soseska*. Ljubljana: Slovenska matica.
- 1940: *Na splavih*. Ljubljana: Modra ptica.
- 1941: *Matevž Visočnik*. Ljubljana: Slovenska matica.
- 1946a: *Trgatev*. Ljubljana: Slovenski knjižni zavod.
- 1946b: *Žeja*. Ljubljana: Slovenski knjižni zavod.
- 1948: *Pot po nasipu: roman po zapiskih brigadirja Andreja*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- 1950: *Na prelomu: novele in črtice*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- 1962: *Oči: novele in črtice*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- 1973a: *Izbrano delo, 2. knjiga*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- 1973b: *Lukarji*. Ljubljana: Partizanska knjiga.
- Ciril KOSMAČ, 1964a: *Očka Orel*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- 1964b: *Sreča in kruh*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- 1972: *V gaju življenje*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- 1974: *Balada o trobenti in oblaku*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- 1977: *Pomladni dan*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- 1988: *Prazna ptičnica*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Miško KRANJEC, 1926: Na te velki den. Iz legend Marija ide z Vogrskoga na božjo pot. *Novine* 52 (26. 12. 1926). 1.
- 1930a: Ko listje šelesti. *Slovenec* 53/237 (16. 10. 1930). 4.
- 1930b: Pesem (Ciganovi zapiski). *Slovenec* 53/134 (14. 6. 1930). 4.
- 1930/31a: Ko akacije cveto. *Modra ptica* 2. 193–198.
- 1930/31b: Kolonisti. *Žika* 2/4. 81–84.
- 1931a: Greh. *Ljubljanski zvon* 51. 783–794.
- 1931b: Logar Matjaž. *Dom in svet* 44. 358–367.
- 1931c: Poljana. Prekmurski motiv. *Dom in svet* 44. 108–119.
- 1931/32: Večer. *Modra ptica* 3. 2–5.
- 1932: Človek na begu. *Dom in svet* 45. 384–398.
- 1933: *Predmestje*. Ljubljana: Delavska založba.
- 1936a: Divje race. *Sodobnost* 4. 169–170.
- 1936b: *Zalesje se prebuja*. Ljubljana: Založba Hram.
- 1946: *Pesem gora*. Ljubljana: Slovenski knjižni zavod.
- 1947: *Pomlad*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- 1950: *Pisarna: kronika oblasti, ki je od boga*. Ljubljana: Prešernova knjižnica.
- 1951: *Pod zvezdo: roman o ljudski oblasti v Ravnem*. Ljubljana: Prešernova knjižnica.
- 1953: *Imel sem jih rad: povesti o ljudeh*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- 1954a: *Nekaj bi vam rad povedal: satire in razmišljanja*. Murska Sobota: Obmurska založba.
- 1954b: *Zgubljena vera*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- 1956: *Zemlja se z nami premika: roman*. Ljubljana: Slovenski knjižni zavod.
- 1957: *Macesni nad dolino*. Ljubljana: Prešernova družba.
- 1959: *Kruh je bridka stvar*. Ljubljana: Mladinska knjiga (Kondor).
- 1960: *Za svetlimi obzorji: roman v štirih knjigah. Prva knjiga: Nad hišo se več ne kadi*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- 1963: *Za svetlimi obzorji: roman v štirih knjigah. Druga knjiga: Bele so vse poti*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

- 1964: *Tri novele*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- 1965: *Ukradena ljubezen: zbirka novel*. Ljubljana: Slovenska matica.
- 1968: *Svetlikanje jutra: povest mlade rasti*. Murska sobota: Pomurska založba.
- 1972a: *Izbrano delo. Druga knjiga (Kapitanovi, Novele)*. Ljubljana, Murska Sobota: Mladinska knjiga, Pomurska založba.
- 1972b: *Izbrano delo. Peta knjiga (Povest o dobrih ljudeh, Novele)*. Ljubljana, Murska Sobota: Mladinska knjiga, Pomurska založba.
- 1972c: *Izbrano delo. Prva knjiga (Življenje, Pesem ceste, Os življenja)*. Ljubljana, Murska Sobota: Mladinska knjiga, Pomurska založba.
- 1972č: *Izbrano delo. Tretja knjiga (Težaki, Novele)*. Ljubljana, Murska Sobota: Mladinska knjiga, Pomurska založba.
- 1974a: *Anketni listi malega človeka*. Ljubljana: DZS.
- 1974b: *Strici so mi povedali: ljudje, viri, pojasnila*. Murska Sobota: Pomurska založba.
- 1977a: *Lepa Vida prekmurska*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- 1977b: *Mladost v močvirju*. Ljubljana, Murska Sobota: Mladinska knjiga, Pomurska založba.
- 1978a: *Na valovih Mure: izbor novel*. Ljubljana, Murska Sobota: Mladinska knjiga, Pomurska založba.
- 1978b: *Oče in sin: roman o Berdenih*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- 1978c: *Povest o dobrih ljudeh*. Ljubljana, Murska Sobota: Mladinska knjiga, Pomurska založba.
- 1978č: *Prostor na soncu*. Ljubljana, Murska Sobota: Mladinska knjiga, Pomurska založba.
- 1988: *Smehljaj: ljubezenske novele*. Murska Sobota: Pomurska založba.
- 2008: *Potnik pod večer: narečna besedila 1925–1932*. V knjižno slovenščino prestavil Feri Lainšček. Murska Sobota: Franc-Franc.
- Jani OSWALD, 1994: *PesMarica*. Celovec: Wieser.
- Ivan POTRČ, 1983a: *Izbrano delo. Kočarji, prva knjiga*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- 1983b: *Izbrano delo. Navzkrižja, druga knjiga*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- 1983c: *Izbrano delo. Grudje, tretja knjiga*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- 1983č: *Izbrano delo. Krefli, četrta knjiga*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- France PREŠEREN, 1952: *Poezije doktorja Francéta Prešérna*. Ljubljana: Prešernova knjižnica.
- PREŽIHOV Voranc, 1963: *Zbrano delo, knjiga 1*. Ur. Drago Druškovič in Jože Koruza. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- 1964a: *Zbrano delo, knjiga 2*. Ur. Drago Druškovič in Jože Koruza. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- 1964b: *Zbrano delo, knjiga 7*. Ur. Drago Druškovič in Jože Koruza. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- 1965: *Zbrano delo, knjiga 8*. Ur. Drago Druškovič in Jože Koruza. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- 1967: *Zbrano delo, knjiga 6*. Ur. Drago Druškovič in Jože Koruza. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- 1968: *Zbrano delo, knjiga 4*. Ur. Drago Druškovič in Jože Koruza. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- 1969: *Zbrano delo, knjiga 5*. Ur. Drago Druškovič in Jože Koruza. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- 1971: *Zbrano delo, knjiga 3*. Ur. Drago Druškovič in Jože Koruza. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- 1973: *Zbrano delo, knjiga 9*. Ur. Drago Druškovič in Jože Koruza. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Erich Maria REMARQUE, 2005: *Na zahodu nič novega*. Ljubljana: Delo.

Władysław Stanisław REYMONT, 1958a: *Kmetje. Jesen-zima*. Prevedel Joža Glonar. Ljubljana: Cankarjeva založba.
 – – 1958b: *Kmetje. Pomlad-poletje*. Prevedel Joža Glonar. Ljubljana: Cankarjeva založba.
 – – 1973a: *Kmetje. Prvi del: jesen*. Prevedel Janko Moder. Ljubljana: Cankarjeva založba.
 – – 1973b: *Kmetje. Drugi del: zima*. Prevedel Janko Moder. Ljubljana: Cankarjeva založba.
 – – 1973c: *Kmetje. Tretji del: pomlad*. Prevedel Janko Moder. Ljubljana: Cankarjeva založba.
 – – 1973č: *Kmetje. Četrti del: poletje*. Prevedel Janko Moder. Ljubljana: Cankarjeva založba.
 Oton ŽUPANČIČ, 1963: *Zbrano delo, knjiga 1*. Ur. Dušan Pirjevec: Državna založba Slovenije.

9.1.1 Zbirke ljudskih pesmi, zborovske pesmarice, arhivalije

Jakob ALJAŽ, 1923: *Slovenska pesmarica*. Na Prevaljah: Družba sv. Mohorja.
 Oskar DEV, 1906: *Slovenske narodne pesmi. Harmoniziral in deloma za koncert priredil Oskar Dev*. Ljubljana: L. Schwentner.
Družinska pesmarica: 100 slovenskih ljudskih in ponarodelih pesmi, 2002. Zbrali in uredili Urša Šivic, Maša Komavec, Marjetka Pušenjak. Ljubljana: Mladinska knjiga.
 GNI M – Arhiv zvočnih posnetkov GNI ZRC SAZU.
 GNI O – Arhiv Odbora za nabiranje slovenskih narodnih pesmi z napevi (OSNP) – zapisi, nastali 1904–1914, hrani ga Glasbenonarodopisni inštitut (GNI) ZRC SAZU.
 Radovan GOBEC, 1987: *Iz zemlje gre v trsek. 100 slovenskih napitnic in vinskih pesmi za moške glasove zbral in priredil Radovan Gobec*. Ljubljana: Zveza kulturnih organizacij Slovenije.
 Marjetka GOLEŽ KAUČIČ et al., 1998: *Slovenske ljudske pesmi, četrta knjiga, pripovedne pesmi (SLP IV)*. Ljubljana: Slovenska matica.
 – – 2007: *Slovenske ljudske pesmi, peta knjiga, pripovedne pesmi (SLP V)*. Ljubljana: Slovenska matica, Založba ZRC.
 Gizela HOZIAN, 1961: *Spomini mladosti*. Zbrala, založila in izdala v dobrodelne namene Gizella Hozian. Chicago.
 Matej HUBAD, 1998: *Zborovske skladbe: ljudske pesmi, posvetne pesmi, duhovne pesmi*. Tržič: Astrum.
 Zmaga KUMER, 1992: *Slovenske ljudske pesmi Koroške 3: Spodnji Rož*. Celovec: Drava.
 Zmaga KUMER et al., 1970: *Slovenske ljudske pesmi, prva knjiga, pripovedne pesmi (SLP I)*. Ljubljana: Slovenska matica.
 – – 1981: *Slovenske ljudske pesmi, druga knjiga, pripovedne pesmi (SLP II)*. Ljubljana: Slovenska matica.
 Dušica KUNAVER, 1984: *Slovenska pesem v besedi in glasbi*. Ljubljana: DZS.
 Dušan in Francek MUKIČ, 2003: *Füčkaj, füčkaj, fantiček moj 2: še sto ljudskih pesmi iz Porabja*. Szombathely: Zveza Slovencev na Madžarskem.
Naša pesem, 1962. Celovec: Mohorjeva družba.
 Rozika OFIČ, 2004: *Le pojte z menoj: izbor ljudskih pesmi, ki jih je zapela Rozika Ofič*. Maribor: Mariborska literarna družba.
Pesmarica naših pesmi, 1980. Izbrala Milan Apih in Radovan Gobec. Ljubljana: Cankarjeva založba.
 Lojze PESERL, 1994: *Kdo zna zapeti še vse kitice?* Lenart: Jasama.
 Ciril PREGELJ, 1927: *30 troglasnih zborov, 2. del*. Celje: samozaložba.
 Stanko PREK, 1980: *Tristo narodnih in drugih priljubljenih pétih pesmi*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
Slavimo Gospoda: bogoslužna pesmarica in molitvenik, 1998. Ur. Marijan Smolik in Edo Škulj s sodelavci. Celje: Mohorjeva družba.
Slovenska pesem, 1944. Ljubljana: Prosvetna zveza.

- Marko TERSEGLAV, 1990: *Strijc so strino: šaljive in erotične ljudske pesmi iz Prekmurja*. Zbral Dušan Rešek, uredil in spremno besedo napisal Marko Terseglav. Murska Sobota: Pomurska založba.
- Marko TERSEGLAV et al., 1998: *Slovenske ljudske pesmi, četrta knjiga, pripovedne pesmi (SLP IV)*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Zborovska pesmarica za Slovence po svetu*, 1995: Ur. Mitja Gobec. Ljubljana: Slovenska izseljenska matica.
- Janko ŽIROVNIK, 1905: *Narodne pesmi z napevi III*. Ljubljana: Glasbena matica.

9.2 Literatura

- Estela BANOVA DEPOPE, 2003: Folklorizam i suodnos usmene i pisane književnosti. *Riječ, časopis za filologiju* 9/2. 77–92.
- Hermann BAUSINGER, 1987: Jezik v etnologiji. *Traditiones* 16. 35–49.
- Karen E. BEARDSLEE, 1998: Regional folklore. *Encyclopedia of Folklore and Literature*. Ur. Mary Ellen Brown, Bruce A. Rosenberg. Santa Barbara, Denver, Oxford: ABC-CLIO. 543–544.
- BEN-AMOS, Dan, 1975: Toward a Definition of Foklore in Context. *Toward New Perspectives in Folklore*. Ur. Américo Paredes in Richard Bauman. Austin, London: American Folklore Society by the University of Texas Press. 3–15.
- Regina BENDIX, 1997: *In Search of Authenticity: the Formation of Folklore Studies*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Maja BOŠKOVIĆ STULLI, 1978: Usmena književnost. *Povijest hrvatske književnosti 1. Usmena i pučka književnost*. Zagreb: Liber, Mladost. 7–40.
- Simon BRONNER, 2007: Preface and Acknowledgements. *The Meaning of Folklore: the Analytical Essays of Alan Dundes*. Ur. Simon J. Bronner. Logan: Utah State University Press.
- Mary Ellen BROWN, 1998: Introduction. *Encyclopedia of Folklore and Literature*. Ur. Mary Ellen Brown, Bruce A. Rosenberg. Santa Barbara, Denver, Oxford: ABC-CLIO.
- Peter BURKE, 2007: *Kaj je kulturna zgodovina*. Prevedel Matjaž Šprajc, spremna beseda Vanesa Matajč. Ljubljana: Založba Sophia.
- Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, 1995: *Slovar simbolov: miti, sanje, liki, običaji, barve, števila*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Igor CVETKO, 2007: *Zvoki Slovenije od ljudskih godcev do avsenikov*. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej.
- Linda DÉGH, 1995: *Narratives in Society: A Performer-Centered Study of Narration*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia. Academia Scientiarum Fennica.
- Josip DRAVEC, 1957: *Glasbena folklor Prekmurja*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti.
- – 1981: *Glasbena folklor Prlekije*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti.
- Alan DUNDES, 1965: *The Study of Folklore*. Prentice-Hall: Englewood Cliffs.
- – 1980: *Interpreting Folklore*. Bloomington: Indiana University Press.
- – 1999: *International Folkloristics. Classic Contributions by the Founders of Folklore*. Ur. Alan Dundes. Lanham, Md., New York, Oxford: Rowman & Littlefield.
- – 2007: *The Study of Folklore in Literature and Culture: Identification and Interpretation. The Meaning of Folklore: the Analytical Essays of Alan Dundes*. Ur. Simon J. Bronner. Logan: Utah State University Press.
- GABBERT, Lisa, 1999: The »Text/Context« Controversy and the Emergence of Behavioral Approaches in Folklore. *Folklore Forum* 30/1-2. 119–128. [https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/2022/2326/1/30\(1-2\)+119-128.pdf](https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/2022/2326/1/30(1-2)+119-128.pdf), dostopno 1. 9. 2008.
- Glasba*, 1981: Ljubljana: Cankarjeva založba (Leksikoni Cankarjeve založbe).

- Marjetka GOLEŽ, 1991a: Glasbeni inštrumenti v slovenski književnosti. *Med godci in glasbili na Slovenskem*. Ur. Igor Cvetko. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej, Znanstvenoraziskovalni center, Inštitut za slovensko narodopisje, Sekcija za glasbeno narodopisje. 104–133.
- – 1991b: Vloga ljudske pesmi v proznem izročilu na primeru romana Jožeta Snoja *Fuga v križu*. *Traditiones* 20. 115–126.
- – 1993: *Slovenska ljudska pesem in sodobna slovenska poezija: doktorska disertacija*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- – 1998: Used words. *Encyclopedia of Folklore and Literature*. Ur. Mary Ellen Brown, Bruce A. Rosenberg. Santa Barbara, Denver, Oxford: ABC-CLIO.
- Marjetka GOLEŽ KAUČIČ, 2001a: Med tradicijo in inovacijo ali položaj folkloristike v sodobni znanosti. *Glasnik SED* 41/1-2. 116–120.
- – 2001b: Raziskovalne metode v folkloristiki – med tradicionalnim in inovativnim. *Traditiones* 30/I. 279–291.
- – 2002: Slovenska ljudska pripovedna pesem (balada) in njeni odsevi v Prešernovi ter odmevi v sodobni poeziji. *Romantična pesnitev: ob 200. obletnici rojstva Franceta Prešerna*. Obdobja 19. Ur. Marko Juvan. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.
- – 2003a: *Ljudsko in umetno: dva obraza ustvarjalnosti*. Ljubljana: ZRC SAZU.
- – 2003b: Teorija intertekstualnosti in njena uporaba v folklorističnih raziskavah. *Slavistična revija* 51/posebna številka. 311–328.
- – 2004: Rošlin in Verjanko. Transformacija ljudske balade v sodobna prozna besedila. *Traditiones* 33/2. 93–117.
- – 2006: La tradition de la chanson folklorique, de la musique et de la danse dans les Alpes slovènes. *Cultures alpines*. Ur. Reto Furter, Anne-Lise Head-König, Luigi Lorenzetti. Zürich: Chronos. 13–25.
- – 2007a: Ljudsko pesemsko izročilo kot kulturni spomin Jančarjevega romana in drame Katarina, pav in jezuit. *Traditiones* 36/2. 77–113.
- – 2007b: Pesmi o družinskih usodah in konfliktih (družinske balade). *Slovenske ljudske pesmi, peta knjiga, pripovedne pesmi* (SLP V). Ljubljana: Slovenska matica, Založba ZRC.
- Marjetka GOLEŽ KAUČIČ, Marija KLOBČAR, Zmaga KUMER, Urša ŠIVIC, Marko TERSEGLAV, 2007: *Slovenske ljudske pesmi, peta knjiga, pripovedne pesmi* (SLP V). Ljubljana: Slovenska matica, Založba ZRC.
- Maurice HALBWACHS, 2001: *Kolektivni spomin*. Prevedel Drago Rotar, spremna beseda Taja Kramberger. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Lauri HONKO, 1996: Epics along the Silk Roads: Mental Text, Performance, and Written Codification. *Oral Tradition* 11/1. 1–17.
- – 2000: Text as a process and practice: the textualization of oral epics. *Trends in Linguistics, Studies and Monographs*. Ur. Lauri Honko. New York, Berlin: Morton de Gruyter.
- – 2005: A Hundred Years of Finnish Folklore Research. *Folklore: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. Ur. Alan Dundes. Volume I. From Definition to Discipline. London in New York: Routledge.
- Barbara IVANČIČ KUTIN, 2005: *Kontekst in tekstura folklornih pripovedi na Bovškem: doktorska disertacija*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- Marko JUVAN, 1985: Književne odnosnice v poeziji Vena Tauferja. *Slavistična revija* 33/1. 51–70.
- – 1989: Med identifikacijo in negacijo: pripovedkovni intertekst v Cankarjevi povesti Potepuh Marko in kralj Matjaž. *Slavistična revija* 37/4. 471–487.
- – 1990: *Imaginarij Krsta v slovenski literaturi: medbesedilnost recepcije*. Ljubljana: Literatura.
- – 1997a: *Domači Parnas v narekovajih: parodija in slovenska književnost*. Ljubljana: Literatura.
- – 1997b: O literaturi kot kulturnem spominu. *Primerjalna književnost* 20/2. 67–82.

- 1999: Medbesedilnost: figure in vrste. *Slavistična revija* 47/4. 393–414.
- 2000: *Intertekstualnost*. Ljubljana: DZS (Literarni leksikon).
- 2005: Kulturni spomin in literatura. *Slavistična revija* 53/3. 379–400.
- 2006a: Kulturni spomin in literarni žanri: primer slovenskega soneta. *Slavica litteraria*. 195–205.
- 2006b: *Literarna veda v rekonstrukciji: uvod v sodobni študij literature*. Ljubljana: Literatura (Novi pristopi).
- Marija KLOBČAR, 2007a: »Je žalostna, ma je liepa ta pesem! Ob zapisovanju pesemskih besedil akcije Ljudsko izročilo v besedi in glasbi na Goriškem. *Je žalostna, ma je liepa ta pesem: ljudsko izročilo v besedi in glasbi*. Gorica: Kulturni center Lojze Bratuž. 13–21.
- 2007b: Sporočilnost slovenskih ljudskih vojaških pesmi. *Regiment po cesti gre/The Regiment is on the March*. Iz arhiva Glasbenonarodopisnega inštituta. Ljubljana: GNI ZRC SAZU. 3–13.
- 2007c: 277. Oče umori sinova. *Slovenske ljudske pesmi, peta knjiga, pripovedne pesmi* (SLP V). Ur. Marjetka Golež Kaučič. Ljubljana: Slovenska matica, Založba ZRC.
- Marija KLOBČAR, Drago KUNEJ, Urša ŠIVIC, 2004: *Odmev prvih zapisov* (zvočni posnetek). Ljubljana: GNI ZRC SAZU (Iz arhiva GNI).
- Matjaž KMECL, 1995: *Mala literarna teorija*. Ljubljana: Založba M & N.
- 1996: Realizem. *Enciklopedija Slovenije*, 10. knjiga. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- 1998: Socialni realizem. *Enciklopedija Slovenije*, 12. knjiga. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Alenka KORON, 2006: Intertekstualnost, rewriting in samocitiranje: *Zgodbe s panjskih končnic* Lojzeta Kovačiča. Ljubljana: *Slovenska kratka pripovedna proza. Obdobja 23*. Ur. Irena Novak Popov. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.
- Jože KORUZA, 1982/83: Prežihov Voranc in ljudska pesem. *Jezik in slovstvo* XXVIII/7-8. 265–272.
- Janko KOS, 1987: Pripovedništvo socialnega realizma na Slovenskem in evropski modeli. *Socialni realizem v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ur. Franc Zadravec. Ljubljana: Filozofska fakulteta. 299–305.
- 1991: *Književnost*. Maribor: Obzorja.
- 1996: *Očrt literarne teorije*. Ljubljana: DZS.
- Mojca KOVAČIČ, 2007: New contexts, esthetics, and transfer in bell-chiming tradition. *Slovene studies* 29/1-2. 19–34.
- Lev KREFT, 1994: Nova stvarnost. *Književnost. Enciklopedija Slovenije*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 23–24.
- Julija KRISTEVA, 1970: Problemi strukturacije teksta. *Problemi* 8/86. 2–3.
- Zmaga KUMER, 1963: *Balada o nevesti detomorilki*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti.
- 1970: Pripovedne pesmi. *Slovenske ljudske pesmi, prva knjiga, pripovedne pesmi (SLP I)*. Ljubljana: Slovenska matica. 1–2.
- 1972: »So pesmi okrogle ...« Nekaj o slovenskih poskočnicah in njih razmerju do nemških. *Traditiones* 1. 117–128.
- 1975: *Pesem slovenske dežele*. Maribor: Obzorja.
- 1981: Uvodna beseda. *Slovenske ljudske pesmi, druga knjiga, pripovedne pesmi (SLP II)*. Ljubljana: Slovenska matica.
- 1983: *Ljudska glasbila in godci na Slovenskem*. Ljubljana: Slovenska matica.
- 1985: »Pusti peti mojga slavca«. *Traditiones* 14. 189–190.
- 1987: Priprava pesmi in strokovni uvodi. *Pesmi in šege moje dežele*. Ljubljana: DZS.
- 1988: *Etnomuzikologija: Razgled po znanosti o ljudski glasbi*. Ljubljana: Filozofska fakulteta Univerze Edvarda Kardelja.
- 1990: Odsev resničnosti v baladi o obsojeni detomorilki. *Zbornik občine Slovenska Bistrica II*. Slovenska Bistrica.

- – 1992a: Ljudska pesem. *Enciklopedija Slovenije*, 6. knjiga. Ljubljana: Mladinska knjiga. 286–288.
- – 1992b: Predgovor. *Oj, ta vojaški boben: slovenske ljudske pesmi o vojaščini in vojskovanju*. Celovec: Drava. 7–8.
- – 1995: *Mi smo prišli nócoj k vam ...: slovenske koledniške pesmi*. Ljubljana: Založba Kres.
- – 1996: *Vloga, zgradba, slog slovenske ljudske pesmi*. Ljubljana: Založba ZRC.
- – 2001: *Je ohcet vesela ...: ljudske svatbene pesmi na Slovenskem*. Ljubljana: Kres.
- – 2002: *Slovenska ljudska pesem*. Ljubljana: Slovenska matica.
- – 2003: *Ena urca bo prišla: mrliške pesmi na Slovenskem*. Ljubljana: Družina.
- Zmaga KUMER, Milko MATIČETOV, Boris MERHAR, Valens VODUŠEK (1970): *Slovenske ljudske pesmi, prva knjiga: pripovedne pesmi (SLP I)*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Zmaga KUMER, Milko MATIČETOV, Valens VODUŠEK, 1981: *Slovenske ljudske pesmi, druga knjiga: pripovedne pesmi (SLP II)*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Niko KURET, 1989a: *Praznično leto Slovencev I*. Ljubljana: Družina.
- Niko KURET, 1989b: *Praznično leto Slovencev II*. Ljubljana: Družina.
- Janko LIŠKA, 1954: Dela Miška Kranjca. Miško Kranjec: *Nekaj bi vam rad povedal: satire in razmišljanja*. Murska Sobota: Obmurska založba.
- Helena LOŽAR PODLOGAR, 1973: Ženitovanjske šege v Prekmurju s posebnim ozirom na Porabje. *Traditiones* 2. 121–146.
- Helena LOŽAR PODLOGAR, 1987: Prikaz šeg. *Pesmi in šege moje dežele*. Ljubljana: DZS.
- Muzička enciklopedija 1*, 1971. Zagreb: Jugoslovanski leksikografski zavod.
- Irmgard NICEL-BACON idr., 2000: Fiktionssignale pragmatisch: Ein medienübergreifendes Modell zur Unterscheidung von Fiktion(en) und Realität(en). *Poetica* 32/3-4. 267–299.
- Vilko NOVAK, 1935: Ženitovanjski običaji v Slovenski krajini. *Mladika* 16. 65–67.
- – 1988: *Števan Kúhar: Ljudsko izročilo Prekmurja*. Murska Sobota: Pomurska založba.
- Irena NOVAK POPOV, 2003: Lirizacija romana. *Mednarodni simpozij Obdobja – metode in zvrsti. Slovenski roman*. Ur. Miran Hladnik in Gregor Kocjan. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. 333–341.
- Boris PATERNU, 1980: Ustno slovstvo kot osnova literarnega ustvarjanja. *Glasnik SED* 20. 71, 80.
- – 1998: *Slovensko pesništvo upora 1941–1945*. Novo mesto: Tiskarna Novo mesto, Dolenjska založba.
- Kenneth D. PIMPLE, 1998: Local color. *Encyclopedia of Folklore and Literature*. Ur. Mary Ellen Brown, Bruce A. Rosenberg. Santa Barbara, Denver, Oxford: ABC-CLIO. 387–389.
- Marjeta PISK, 2005: Characteristics of Collecting Folksong Material at the Intersection of Peoples and Cultures: The OSNP Programm in the Princely County of Gorizia and Gradisca. *Traditiones* 34/1. 79–89.
- Jože POGAČNIK, 1987: Model pripovedne proze v obdobju socialnega realizma. *Socialni realizem v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ur. Franc Zdravec. Ljubljana: Filozofska fakulteta. 289–298.
- – 1988: *Slovenska lepa Vida ali hoja za rožo čudotvorno: motiv lepe Vide v slovenski književnosti*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Jelka PŠAJD, 2006: Poti renkovskih kupinarjev v Međimurje. *Slovenci na Hrvaškem: dediščina in sedanost*. Ur. Katalin Munda Hirnök in Mojca Ravnik. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo. 259–265.
- Mirko RAMOVŠ, 1980: *Plesat me pelji. Plesno izročilo na Slovenskem*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- – 1991: Ljudska instrumentalna glasba in ples. *Med godci in glasbili na Slovenskem*. Ur. Igor Cvetko. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej, Znanstvenoraziskovalni center, Inštitut za slovensko narodopisje, Sekcija za glasbeno narodopisje. 91–102.

- – 1992: *Polka je ukazana: plesno izročilo na Slovenskem. Gorenjska, Dolenjska, Notranjska*. Ljubljana: Založba Kres.
- – 1996: *Polka je ukazana. Plesno izročilo na Slovenskem. Prekmurje in Porabje*. Ljubljana: Kres.
- – 2000: *Polka je ukazana. Plesno izročilo na Slovenskem. Koroška in zahodna Štajerska*. Ljubljana: Kres.
- – 2004: *Plesna dediščina Velike Polane in okolice. Naša Poljana: kulturna dediščina Velike Polane in okolice*. Ur. Metka Fujs, Marija Makarovič, Mirko Ramovš. Velika Polana: KD Miško Kranjec.
- Mojca RAVNIK, 2002: *Z meje na mejo. Poti in usode. Selitvene izkušnje Slovencev z zahodne meje*. Ur. Aleksej Kalc. Koper: Zgodovinsko društvo za južno Primorsko, Znanstveno-raziskovalno središče Koper (Knjižnica Annales majora). 54–61.
- Slovar slovenskega knjižnega jezika*, 1998. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Slovenska književnost*, 1996. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Anton SLODNJAK, 1952: *Razlaga posameznih pesmi*. France Prešeren: *Poezije*. Ljubljana: Prešernova knjižnica. 201–310.
- Dietrich SCHÜLLER, 2000: *Nichtdeutschsprachige Soldatenlieder. Tondokumente aus dem Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Gesamtausgabe der Historischen Bestände 1899–1950. Soldatenlieder der k. u. k. Armee*. Dunaj: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. 32.
- Marija STANONIK, 2001: *Teoretični oris slovstvene folklore*. Ljubljana: Založba ZRC.
- – 2006: *Procesualnost slovstvene folklore. Slovenska nesnovna kulturna dediščina*. Ljubljana: Založba ZRC.
- Urša ŠIVIC, 2007: *Vpliv institucionalnih meril na spreminjanje ljudskega petja. Traditiones 36/2*. 27–41.
- Marko TERSEGLAV, 1979: *Prešeren in ljudska pesem: doktorska disertacija*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- – 1981: *Klinček lesnikov*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- – 1987: *Ljudsko pesništvo*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- – 1995: *Prešernovo delo za slovenske ljudske pesmi. Traditiones 24*. 109–124.
- – 1996: *Uskoška pesemska dediščina Bele krajine*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center SAZU.
- – 1998: *Pesmi o ljubezenskih usodah in konfliktih. Slovenske ljudske pesmi, četrta knjiga, pripovedne pesmi (SLP IV)*. Ljubljana: Slovenska matica.
- – 2006: *Tri prste pod popkom: slovenske erotične, nagajive in kvantarske pesmi*. Ljubljana: DZS.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001. London: Macmillan, New York: Grove.
- Barre TOELKEN, 1996: *The Dynamics of Folklore. Revised and Expanded Edition*. Logan: Utah State University Press.
- Tanja TOMAŽIČ, 1991: *Ljudska glasbila in šege. Med godci in glasbili na Slovenskem*. Ur. Igor Cvetko. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej, Znanstvenoraziskovalni center, Inštitut za slovensko narodopisje, Sekcija za glasbeno narodopisje. 27–50.
- Vladka TUCOVIČ, 2006: *Motiv ribe Faronike v slovenski književnosti in likovni umetnosti 20. stoletja. Traditiones 35/1*. 51–68.
- – 2007a: *Kazalo pesmi po krajih in pokrajinah. Slovenske ljudske pesmi 5*. Ur. Marjetka Golež Kaučič. Ljubljana: Slovenska matica. 826–831.
- – 2007b: *Kazalo pevcev in pevk. Slovenske ljudske pesmi 5*. Ur. Marjetka Golež Kaučič. Ljubljana: Slovenska matica. 836–847.
- Tomo VIRK, 2009: »Primer Vojnović« ali Hvala vedeju. *Delo 51/22* (28. 1. 2009). 21.
- Franc ZADRAVEC, 1963: *Miško Kranjec (1908–1935)*. Murska Sobota: Pomurska založba.
- – 1972a: *Zgodovina slovenskega slovstva VI: ekspresionizem in socialni realizem, 1. del*. Maribor: Obzorja.

- – 1972b: *Zgodovina slovenskega slovstva VII: ekspresionizem in socialni realizem, 2. del*. Maribor: Obzorja.
- – 1987: Poimovanje literarnega realizma na Slovenskem med vojnama. *Socialni realizem v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi: mednarodni simpozij v Ljubljani od 26. do 28. junija 1985 (Obdobja, 7)*. Ljubljana: Filozofska fakulteta. 13–38.
- – 1988: *Poet prekmurskih ravnin: Miško Kranjec (1908–1983)*. Murska Sobota: Pomurska založba.

10 Summary

The Master's thesis entitled Transformation of folk in literary prose writings of social realism represents an analysis of the transformation of folk poetry in connection with instrumental music and dance in literary prose (and partly theatre) writings of social realism (between the years 1930 and 1950). The Master's thesis is composed of a theoretical and an analytical part. The first, theoretical part, introduces methodological starting points, theses and based on those the estimated results, while the main part encompasses the folkloric and literary theory (basic overview of the folkloric treatment of folk songs, especially from the viewpoint of its context; ideal and philosophical background of social realism and its realisation), from which the analysis of the second part derives from, based on the case of prose opuses of selected social realists and composed of the following chapters: **Folk song in the prose of Miško Kranjec, Folk song in the prose and plays of Ivan Potrč, Folk song in the prose of Anton Ingolič, Folk song in the prose of Prežihov Voranc and Folk song in the prose of Ciril Kosmač.**

In the part **Analysis and Comparison** I have, after reviewing the presence/absence of folk songs in literary prose writings, made the comparison between the opuses of individual authors and the typology of intertextual references based on the results of a comparative analysis. **Conclusion** presents concluding remarks, synthesis and findings. The Master's Thesis is concluded with the chapter **Sources and Literature**. With the interdisciplinary methodological approach the Master's Thesis tries to connect with or exceed its "dual" nature, which is derived from the multifaceted research topic: relation between literary theory and folklore, folk poetry – literature. The following research sources were used for the sake of my investigation: scientifically critical publications of folk poetry *Slovenian folk songs I–IV* (1895–1923) by Karel Štrekelj (Š), *Slovenian folk songs I–V* (1970–2007) (SLP), *Slovenian folk songs of the Koroška region I–V* (1986–1992, 1996–1998), *Oh, this military drum: Slovenian folk songs about military and warfare* (1992), *Prekmurje's Music folklore* (1957), *Prlekija's Music folklore, Songs* (1981) by Josip Dravec etc., various other printed collections of folk songs and song-books, archive material of the musical folkloric institute (Archive of the Committee for collecting Slovenian national songs, Archive of manuscript song-books and other manuscripts), literary (also scientifically critical in *Collected works of Slovenian poets and writers*) and review publications of selected, above mentioned authors.

The **Introduction** shows that folk song is a verbal musical creation, which is the work of an individual but lives in the community. As a syncretic organism it is composed of two parts, text and melody; the later is its indispensable element as the folk song is always sung; its communication channel is singing, even though it can be spread by transcription and print (manuscript and printed song-books, collections of folk songs) and sound carriers. The basis of the folk song is singing; its most common way of transmission is oral; the condition of its life is the creation of several variants; its characterized by dual mediality (the text forms the integrity of the folk song only together with melody); it takes shape regardless of time and style; its established on the basis of function (singing at work, signing as a component of custom); its subject to the process of formation with regard to collective demands; topics, contents and ideas, however, are unified and follow a certain pattern. The folk song is composed of three levels: text (linguistic expression), texture (melody) and context (time and space of performing and listening, social environment); while the fourth level is the singer, i.e. the carrier of folk songs.

I have observed the transmission and transformation of the Slovenian folk song tradition in the example of novels, short prose and plays of leading representatives of narrative prose of social realism in Slovenia, Miško Kranjec (1908–1983), Ivan Potrč (1913–1993), Anton Ingolič (1907–1992), Prežihov Voranc (1893–1950) and Ciril Kosmač (1910–1980). Social realism in literature stressed human sociality, social moralism and the need for

constant improvement of society as well as the need to subjection to the objective and the concrete and the need for simplicity, comprehensibility and transparency of expression; literature should raise social awareness of the reader and even prepare him/her to act and define things adequately.

The basic assumption of my Master's thesis results from the already proven assumption that folk songs in the past as well as in the present did not influence only literary poetry but all prose texts; that it proceeds from the poetical (folk and literary) also into the prose system, namely in all literary historical eras, especially in the era of social realism. In accordance with the thought direction of social realism the authors of the literary works of this period and this stylistic orientation set the scene of their happening in the concrete Slovenian (prewar) rural environment. In respect of the realism's special world view, which expects the literature to be realistic, imitating, mimetically showing life as it is, the literary creativity of this era is a unique reflection and account of the life of lower social classes. The carriers of the folk song (singers, performers, listeners) are thus (collective) literary persons, while the scene (context) of performing the folk songs is the place of happening (time and space) of this literary works. In the storytelling of social realism the representation of reality is in the forefront of collectivist novels of space and time, while the principal (mass) literary persona is represented by the peasant collective, comprised of individualized individuals. It is exactly these talented individuals from the collective that are the initiators of the origin of folk songs, while the remaining part of the collective remains the necessary precondition for its existence, which is comprised of creation and transmission of different variants. The description of the collective in a literary work, if it is a realistic one, should thus necessarily contain also a folk song, as the folklore is the essential component of life's reality in therefore it enters literature. Folk songs thus becomes the necessary precondition for a credible account of the life of the rural population; for the literary author it gives a unique element of authenticity and at the same time a special means with which s/he can characterize his/her persons, symbolize their actions and their destiny. The carriers of folk songs (especially) in the era of social realism were writers or creators of literary texts. The presence of folk songs in the works of social realists, creators that originated from the same or similar social and geographically determined environment as is described in their works, is interesting for the research especially if we assume that the creators themselves were embedded into the context of folk song or they had it in their auditive memory from their childhood or they witnessed the performing of these folk songs during their creative period. literary prose texts represent a situation I call the so called "context in the context". The literature of social realism represents an extremely rich source for the research of the shown context of songs (customs, habits, singing at work). The research of the presence of folk in the literature of the Slovenian social realism thus offers an analysis of the context of the folk song in literary context – literary time and space. The first, broader context, framework of the new environment of folk songs represents the literary text itself, namely the fact that the author decided to use a folk song in his text and why he did that, while the second framework is the actual framework of the folk song, the context of the description of the folk song or its citation within the literary work (description of the "real" context of the song, e.g. as part of wedding customs, work related, a night in the village, during pasture, etc.) that include the historical and social conditions as well as the cultural, political, social and national situation of the carriers. Unignorable is the content related linking of the chosen folk song (love song, drinking song, military song etc) with its context; in which situation (given time and space and other circumstances) did the author attribute its literary persona the performing or listening to a certain folk song or made the literary person a carrier of the folk song.

As the basic interdisciplinary research method I used the literary theory of intertextuality applied to folklore. With its criteria I assessed the presence of intertextual references, establishment of their network and effects, which were achieved in the literary work with them being drawn in. The research was undertaken by combining folkloric and literary science methods, as I did not observe the literary work and transformation of the folk

song in it merely from the point of view of literary science, but also from the standpoint of folklore. In doing so I pointed out the influence of folk song on literary work according to the formal and content side as well as with regard to its spiritual background. I acquired my findings by recognizing and classifying quoted folk songs, their detailed dismemberment or analysis and interpretation of their installation in new, literary writings and the status they acquired in the new environment and how they influenced it, what kind of a role does the outline of a folk song play and what is the effect achieved by intertextual figures. Among the folkloric methods I have mainly used methods of analytical cabinet research, especially the intertextual and historic-sociological ones. Given the specification of the research subject I also used ethnological cognitions and findings (due to the research of the context of folk songs and their carriers, customs and habits). The folk song, the totality of the text and tune, is namely in direct connection with dance and instrumental folk music, that is why the term 'folk' mentioned in the title cannot characterize merely text citations of folk songs but a complete overview of the cohabitation that the folk song enjoys in the triad of folkloric happening (text, context and texture) as part of the intertextual transformation of literary prose texts (connection with dance, instrumental music, its function in the framework of customs and habits). A particular attention in the research, a part from the text, was focused on the context of folk songs, with which I took into account the contextual, i.e. contemporary view of folkloric research.

The part **Analysis and comparison** presents the results of the conducted research. There are 93 different types of folk songs appearing in the dealt with prose works and plays from the period of Slovenian social realism. The number of citations and paraphrases of the texts of individual folk songs in the dealt with opuses of five authors of social realism decreases geographically from East to West. Kranjec (37) marks the highest number, followed by Potrč (23), Ingolič (18), Prežihov Voranc (12) and Kosmač (3). The table 27 a and b shows the type and number of folk songs in the above mentioned author's opuses: lyrical love poems (30), drinking songs (19), narrative songs (13), military songs (10), humorous songs (4), wedding songs (3), children's songs (3), songs of a particular class (3) and patriotic songs (2).

The biggest share of appearances of folk songs in the analysed prose of social realism belongs, as expected, to lyric love songs, the only ones among Slovenian folk songs that are declaratory, emotionally melodious, thus truly lyrical, also known as boyish, since it was the boys in the villages that usually sang love songs in the evenings. According to the number of love songs in his opus Potrč (14) is in the forefront, followed by Kranjec (10) and with a significantly lower shares Ingolič (4) and Prežih (4), while Kosmač's prose does not include any love songs. Lyric love songs stress the romantic sentiments of literary persons, they illustrate their emotions and add them symbolic meanings. From romantic narrative songs stressing a dramatical (external) event only two were found in the corpus – chained hero on a galley in Kranjec's *Povest o dobrih ljudeh* and in *Mladost v močvirju* and the lover's rejection in Prežihov's cycle *Iz našega življenja*. Narrative songs about love fortunes include personal feelings, which are usually hidden behind an accentuated story or behind a hero's dead. The lyric subject of a romantic narrative songs is usually impulsive and very directly expresses fatal, sometimes also tragic passions. This is also true for Kranjec's *Povest o dobrih ljudeh*, where the choice of Katica's songs alludes to Marta's pernicious passion and Katica's tragic end. Amongst other narrative songs are mostly legendary songs. Family ballades are songs about family fortunes and conflicts. Kranjec used the citations of the family ballade The Infanticide Bride, which remains the most widely spread family narrative song to this day, in three of his works (*Pesem ceste*, *Povest o dobrih ljudeh* and *Mladost v močvirju*), Potrč however, in accordance with his Styrian origin and the scenery of his *Gorice*, used the verse of farewell, Styrian death song that alternated into an all-Slovenian family ballade Father kills his sons. Fictitious narrative songs, represented among the named ones only by A girl saves a prince caught in a snake in Kranjec's *Lepa Vida prekmurska*, feature mystical creatures, personified death and devil or they talk about casting spells and saving bewitched people and about various events from the wonderland. Among all the

narrative songs the highest percentage belongs to Kranjec's opus, who used eleven songs as citations, namely one love songs, one fictitious and several family and legendary ones. In view of the highest folk-song material, especially in the narrative folk songs of Kranje'c opus we can conclude that Kranjec was very comprehensive to folk song and that he was imbued with it in his childhood and that it represented his personal fulfilment, which is especially evident from his autobiographic cycle. These are the reasons why he intertwined it also in his other, non-autobiographical literature. The second most numerous group are the drinking songs, which in the Slovenian singing tradition in view of the wine-growing regions represent a major group of songs to praise the vines, wine and all kinds of toasts or drinking songs, while in the analysed corpus they are the only group of songs present in the literature of all five authors. The fact that most of the drinking songs are featured in Ingolič's (9) and Potrč's (6) opuses can easily be explained by the fact that their literary scenery is set in wine-growing regions of Haloze and Slovenske gorice. The group of military songs is also quite numerous but unlike in other traditions the Slovenian folk tradition does not devote these military songs to soldiers as a special professional group, nor are they very militant in their character or show delight of the military class but rather the exact opposite. Most military songs in the works of Kranjec (4), Prežihov Voranc (4) and Potrč (4) are related to World War 1 and the description of the context. Humorous songs are mainly songs that resulted from a certain occasion and then remained preserved among the singers, e.g. satirical songs about certain places, such as Ingolič's song in *Lukarji* and Prežihov's in his cycle *From our lives*; in the analysed texts they do not have a noticeable function, serving more as documentary illustrations of time and space. Wedding songs form part of wedding customs as the entire wedding ceremony in the Slovenian territory was accompanied by songs. Among all the five authors only Kranjec (3) used wedding songs, namely in the description of a wedding the song *Le hod, Marija z menov*, while he used the other two in the autobiographic cycle and in *Povest o dobrih ljudeh*, where their context is not merely a wedding ceremony; individuals sing wedding songs also at other occasions.

Children's songs are very diverse with regard to their content, form or the way of performing. Only Potrč's Štefek in *Gorice*, who sings the growing song *What have I earned*, and Kosmač's children, who sing and dance *Ringaraja*, are child figures, while Jakej in Prežihov's *Jamnici*, who whistles *Funny weather on a leaf*, is an adult person but bearer of children's singing tradition. Patriotic songs are mostly literary songs that become popular. Kranjec was the only one using verses of both patriotic songs as a motto in the novel *Za svetlimi obzorji*. Carol songs are songs that special carol-singers sing at the occasion of certain (religious) holidays (Saint Barbara's Day, Christmas, Saint Stefan's, New Year's, the Purification, Saint Florian's, bonfire). Once more Kranjec (3) is the only one mentioning his father's and his own carol-singing in his autobiographic cycle. Shouts, which can be rhymed or not, are the reminiscence of past vinegar sellers - *jesiharji* (vinegar makers), night guards and poultry resellers from Prekmurje, so-called *kupinarji*, such as Matija Berden in two Kranjec's short stories. Kranjec with his *kupinar's* shout and Potrč with the verse of Styrian reputation have entered distinctively regional elements of the Slovenian song tradition in their opuses.

In the case of folk songs in the analysed prose of social realism textual pointers of citations that represent elements of intertextuality in titles, subtitles and mottoes, are present with at least one element in the titles and mottoes of all analysed opuses, with the exception of Prežihov Voranc. Therefore the typological connection (designation of a song as a title of a literary prose work) is most present in the titles of Kranjec's three works, namely in the short stories *Pesem* (Notes of a Gypsy) and *Pesmi ni več* as well as the novel *Pesem ceste*, and in Kosmač's *Baladi o trobenti in oblaku*. Citation or a title variation of a folk song appears in Kranjec's short story *Lepa Vida prekmurska*, Ingolič's short story *Tam gori za hramom*, in Potrč's short story *Imel sem ljubi dve* and in Kosmač's short story *Ringaraja*. Kranjec used the motto with verses of different folk songs in his novel *Pod zvezdo* from the Trilogy on power (a romantic dancing song *Love was and will be*), in the novel *Za svetlimi obzorji* (romantic lyric songs *Pojdem na Štajersko* and *Ona ga noče* and the popular patriotic

song *Mau čez izaro*) and in the short story *Lepa Vida prekmurska* (fictitious ballad *Dekle reši v kačo začaranega mladeniča*), while Potrč used it in the novel *Na kmetih* (military song »*Težave gredo čez moje srce ko megle čez solnce*«). Amongst all the authors Kranjec used the folk song as a textual pointer of citation most times. With the exception of Kranjec's opus, who in his short stories *Ko akacije cveto* and *Lepa Vida prekmurska* at the textual level managed to link the Hungarian halgato *Pot med akacijami* and the fictitious ballad *Dekle reši v kačo ukletega mladeniča* and the short story in the variation of the theme (love story) and used the borrowing of persons (fiddler, girl; Vida, Vlaj and Vanč), events (serenade; weeding of millet) and scenes (under the acacias, in the field) as well as motif (acacias from the halgato *Pot med akacijami* and the girl in the halgato *Samo ena deklica živi na svetu*, unlawful mother, who abandons her child in the song *Nevesta detomorilka*) in *Veselo gostivanje* and in the novels *Pesem ceste* and *Povest o dobrih ljudeh*, the intertextual references in other works of Kranjec as well as the other analyzed authors' opuses remain at the level of empirical citations and paraphrases, thus merely at the level of linguistic expression.

According to the number and variety of non-folk and foreign-language songs Kranjec stands out from the rest of the authors due to the high percentage of Hungarian songs (because of the historical connection of his region with Hungarian culture) as well as some English (influence of emigration from his region Prekmurje to America), Croatian, Serbian and Russian songs, as consequence of the proximity of the Croatian territory and certain historical facts - journey of the 14th division of Slovenian partisans in Croatia, the connection between the Slovenian and Serbian partisans and the arrival of Russian soldiers in Prekmurje after World War II. The repetition of the same church song *Je angel gospodov* in Potrč's and Ingolič's opus, given the common scenery of their works (regions of Slovenske gorice and Haloze), suggests that singers often mixed church songs among the folk ones. Therefore, the German toast in Ingolič's opus as well as the Furlan song in Kosmač's opus and Hungarian and Croatian songs in Kranjec's opus bear witness of the geographical installment of their literary works' sceneries (regions of Primorska, Štajerska, Prekmurje) and reflect a historically explainable connection between multilingual traditions – Slovenian, German and Furlan – on the Slovenian ethnic territory. A higher number of choral songs (5) than folk songs (3) in Kosmač's opus demonstrates the special national liberation role played by the Slovenian authorial patriotic song in the region of Primorska under Italian occupation that did not exist in the Slovenian folk tradition.

In the opuses of three authors there are eight songs (citations of titles or individual verses) that became popular, namely Prešeren's *Pod oknom* in Kranjec's short story *Sreča na vasi* and Košat-Treiber's *Mau čez izaro* as a motto in the novel *Za svetlimi obzorji*, where the song, originally from the region of Koroška (also according to its dialectical image), implies the geographical installment of the scenery. In Potrč's *Sin Karlek* on his pilgrimage hears a blind beggar sing Klinar's song *Slepec*; a few years later, when he experiences disappointment in love, he hears the boys sing about lost youth (*Zabučale gore*). The song of a failed student (Gomilšak's *Dere sem ja mali bija* or *Pridni študent*) is sang by the cheerful Andrej in *Lukarji*, Lipold's *Flosarska* is sang by a raftsmen in the novel *Na splavih*, Slomšek's *Veseli hribček* is sang by vinedressers in the novel *Tam gori za hramom*, while Lovrenčič's love song *Jaz bi rad rdečih rož* is sang by a group of students in the Croatian Dubrava in the novel *Na splavih*.

A popular folk song (songs that became popular and thus part of the folk tradition) is defined by the fact that the author is known and counts as a real folk song, equal to the anonymous ones; if it is ascertained that folk singers took it over they sing it together with the domestic ones and due to the singing by the ear variants of it might have developed already. Whether a song was literary or not was not questioned by those writers that used a popular folk song in their text; the decisive factor was whether or not the song was alive among the people they were describing or that it had the content they wished to transmit by including it as a citation in their own work. The span of literary persons singing popular folk songs in Kranjec's, Potrč's and Ingolič's opuses ranges from a beggar to vinedressers,

raftsman, peasant's son and village boys to students and municipal secretary. Among the eight mentioned popular folk songs at least four of them are very well known folk songs.

The total number of musical instruments that appear in all five author's opuses is 29, out of which 25 are folk music instruments or sound instruments (wind rattle, bells, buzzers, drum, zither, cymbals, fiddle (violin), viola, bass (violoncello), viol, guitar, tambourine, balalaika, whip, mouth organ, accordion, grass whistle, reed pipe, elder whistle, slip-bark whistle, clay whistle, ocarina, clarinet, animal horn, trumpet, barrel-organ, piano, harmonium, gramophone, music box); piano and harmonium are non-folk music instruments, gramophone and music box are music devices whose appearance in the analyzed texts shows the documentation of changes in the status of folk music – devices start replacing the music of folk musicians. Gramophone bears witness to a differentiated social and national strata as in Ingolič's works Germans and Germanophiles listen to popular German songs and marches on gramophones, while in Kranjec's works Hungarian songs are listened to by Hungarians living in the town. The piano plays a similar role – in the case of Kranjec it points out the rural and national diversification (Slovenian and Hungarian intellectuals and city inhabitants against peasants) and in the case of Voranc to military hierarchy (German commanders against Slovenia soldiers). As expected the accordion appears in at least one text of all the authors (in the case of Potrč even in all analyzed texts), which is youngest by origin but among the first folk music instruments when it comes to its wide circulation and popularity, while the fiddle (violin) has been widely spread among Slovenian folk musicians from the 18th century onwards. In works of Kranjec, Ingolič, Prežihov Voranc and Kosmač both clarinet and trumpet play a role, the later of which became popular among folk musicians in the 19th century. The fact that the most common musical cast was composed of fiddle, clarinet and bass viol is confirmed by the presence of these musical instruments in the analyzed author's opuses: fiddle in all author's works, clarinet in all except Potrč's and the bass viol in the works of Kranjec and Prežihov Voranc in the description of the music band that played for the ball.

All analyzed writers included fiddlers among their main and secondary literary characters, with which they bestowed them with a bigger, more visible or smaller but obviously indispensable meaning, as the description of the rural way of life was incomplete without a person (or many), who with their musical instrument accompanied the rural pulse, events, customs and habits. Slovenian folk musicians mainly started playing on their own or gathered in more or less stable but always amateur groups of different sizes predominantly after the wide circulation of the accordion (end of 19th century). A reflection of it can be seen also in literary characters of the prose of social realism. The most complex roles of fiddlers in Kranjec's opus are in his work *Strici*, where fiddlers are the main Romanesque characters: uncles Picki, the writer himself, his brother Lojz and the first fiddle Tompa that complete the Picki's band. Fiddlers – violinists that play alone or in a group are also first-person storytellers in Kranjec's early prose, the short stories *Pesem*, *Ko akacije cveto* and *Ko listje šelesti*. One of the main literary characters in the novel are fiddler Laci in *Življenje*, who at home gathers his co-fiddlers into a band anew, and commissioner Krt in *Za svetlimi obzorji*. A secondary character is a Roma musician, violinist Kazincy in the short story *Beg s kmetov*. Not even literary characters but merely a musical element of a certain space (taverns and bourgeois saloons) are the unnamed Roma musicians in the short stories *Za en večer* and *Poljana* and in the novel *Zalesje se prebuja*, as well as the accordionists at mother's and Kristina's wedding in *Strici* and *Kapitanovi*. In Potrč's opus we find secondary, for the main storyline indecisive but therefore for the description of the scenery indispensable literary characters – the accordionists Erjavec and Vrečar in *Sin* and »Ančkin fant« in *Kočarji*. The main literary character is an unfortunate musician – violinist Tjoš in the short story *Imel sem ljubi dve*, who plays alone or in a group and the homonymous musician – accordionist, who always plays alone, in the work *Gorice*. Both are tragic figures, the violinist commits suicide, while the accordionist's girlfriend is shot accidentally. Among Ingolič's folk musicians only the accordionists playing alone or with others, the "merry Andrej" in *Lukarji*, a bon vivant and buffoon, who even sold onions with a song and is the real contrast of both

Potrč's gloomy Tjoš characters. Among Ingolič's individuals its more the singers than the musicians who are in the forefront, e.g. the complacent lawyer Slapar in *Žeja*, who enjoys his solo singing performances, and the experienced raftsman *Gornjakov*, who knows many songs, in the work *Na splavih*. Prežihov Voranc's particularity is his mentioning of a testified historical personality, the Carinthian literary man and travelling folk singer and zitherist Franc Leder Lesičjak in a set of images from *Iz našega življenja*. Besides, in *Jamnica* and the text *Na steljaraji* he mentions unnamed musicians, who played music at a public festivity during a parish consecration, and a farmer, who played the accordion himself after dinner at his strewing. On another occasion in *Jamnica*, namely at the local dance, the writer names and presents the musicians playing: farmers' sons, descendants of the folk band founder, brothers Podpečnik and Apatov Zep, knew how to play the accordion, clarinet and bass viol; they are all merely secondary literary characters. An outstanding role among Prežihov Voranc's musician is played by »mehač Leča« in *Doberdob*, one of the main characters, who always plays alone and is used by the writer as announcer of events in key parts of the novel. Among Kosmač's musicians the vagabond Najdeni Peregrin in *Tantadruj* is the most prominent figure according to the number of musical instruments he can play (accordion, fiddle, clarinet, zither, trumpet, guitar, cow bells). Secondary characters among musicians are also the Bosnian Tasić with his tambourine, the Russian captives Sergej and Petruška with a balalaika, the Hungarian Hösu with an accordion (*Tistega lepega dne, Človek na zemlji*) and local, village boys playing for wedding dances and on Sunday afternoons in the short stories *Tistega lepega dne* and *Težka nedelja*.

The instrumental music performed by the musicians is an indispensable part of dance. That is why musicians as literary characters in the works of social realism appear most commonly in connection with playing at balls and dances. Dance as an element of social life (after work, as part of customs and habits, at weddings) is present in all analyzed author's opuses. In his longer prose works Kranjec mentions mostly Sunday afternoon dances in a tavern (*Prostor na soncu*) and dancing at weddings (*Življenje, Pesem ceste, Strici so mi povedali*). In most of his works Kranjec did not assign to dance any particular role, except that dance is present as the necessary condition for the credibility of descriptions of the folk's festive and everyday life. The only exception is the novel *Zalesje se prebuja*, where dancing czardas almost becomes an inducement for a Slovenian-Hungarian dispute. Moreover, Kranjec demonstrates that dance can be a sign of social prestige in *Pesemi ceste*: the despised beggar Manka at a Carnival ball to the big surprise of all present elegantly dances a Viennese waltz in a very particular way – even with a bottle on her head which constitutes a sign of special dance skills. Potrč also uses dance as a social indication and a reflection of human relations and psychological development of individuals: for the pregnant Fanika, who will have an unlawful child dancing at a party after wine-harvest is inappropriate; a sign of the arrogant Destelan wanting to take over the maiden Malčka from Tjoš is dancing with her after a jointly done work in front of everyone (also her boyfriend who is playing as fiddler), even though she resists; the shy and introvert Karlek dares not to dance at the feast after corn-husking. Similar to Prežihov Voranc where women, due to lack of male dancers (tired from whole-day extremely hard and dangerous work men cannot dance), dance alone, also Potrč's female vinedressers spin and dance by themselves – men namely haven't returned from either military or captivity. Even more dancing after jointly done work in the country (shelling pees and pumpkins, building houses, etc) is found in Ingolič's *Lukarji*, where onion-growers dance at weddings and after coming back from selling onions. Prežih reports on dances following the tune of zither. Dance as a sign of boyish provocation and struggle for girls appears not only in the case of Potrč but also in the works of Voranc (dancing song in the framework of the so-called *štajeriš* folk dance). His opus with regards to dance is marked by the so-called *jamniška* polka, described at an afternoon and evening dance during a parish consecration. Kosmač is the only one mentioning dance without instrumental accompaniment, e.g. the so-called sang dance, namely the children's dance Ringaraja that includes only singing. Moreover, his literary characters dance to the tune of a music box in a tavern and on Sunday afternoons and at a

wedding in the village hall. Descriptions of folk dances can be found in the following opuses: Kranjec's (tajč, čardaš, dunari volcer, sotiš, mazurka, šamarjanka, zibenšrit, pillow-dance, polka), Ingolič's ("from the old machine came the sound of untuneful polka") and Prežihov's (štajeriš, jamniška polka); a part from that the use of expressions dance, dancing, spinning and similar is more often used. Ingolič's *Lukarji* (1936), Prežihov's *Jamnica* (1945) and Kosmač's *Težka nedelja* (1948) entail especially intensive dance descriptions, similar to those in Reymont's *Kmeti* (1902–1909); in the case of *Lukarji* and *Jamnica* it is a solo dance explicitly ordered by the dancers (Martin and Ahac) and paid for to a fiddler band in a tavern. All three descriptions point out that dancing was extremely fast, that the dancers were spinning heavily and prompting the musicians; the writers wanted to express the vital power, will and stubbornness of the dancers and their wish to get lost in the dance in order to forget the reality.

The customs and habits in which folk singing, dance and instrumental music appear in the analysed opuses can be divided in a life cycle (boyish singing in the village, conscription and mobilisation, Sunday dance, wedding, putting a child to sleep with a song, singing, yodelling and playing during pasture and cracking with a whip, death), calendar customs or customs of the Church calendar year and habits of a religious life (St. Barbara's, Christmas, St. Stefan's, New Year's, the Three Wise Men, Carnival, Easter bonfires, parish consecrations, pilgrimage, first mass of a newly ordained priest) and customs related to work (*koline*, ditching of vineyards, hay harvest, grape-harvesting, joint autumn-winter houseworks etc).

Some elements of folk used by individual writers in their literary work are specifically regional, typical only for the region from which the authors come from or the region thematically dealt with in their works. Regionalism in literary texts can represent an intertextual reference expressing the relation between two structures, transition of the specific, regional to the general, commonly literary. Quotations of elements of folk music linked with Kranjec's provincial belongingness and scenery of his literary works – the region of Prekmurje, are: Slovenian folk songs in the Prekmurje dialect, Prekmurje folk songs, Hungarian folk tradition, Slovenian folk music in customs and habits, some of which are typical of the Prekmurje region. The scenery of analysed Potrč's opus is the Styrian wine-growing region (Slovenske gorice and Haloze); from this geographic instalment originate also regionalisms of the specific folk tradition: Slovenian drinking songs in literary, non-dialectal language, a German toast, singing and dancing after the grape harvest, onomatopoeic imitation of the sound of flapper's singing, farewell – a death song that transformed itself into a narrative one, dialectisms.

Similar to sceneries of Potrč's literary works also Ingolič's are placed in the Styrian countryside, especially the region of Haloze: regionalism is represented also by quotations of foreign-language, geographically neighbouring Croatian songs in Slovenian literary text; moreover, drinking songs – in literary, non-dialectal written record, singing and dancing after wine-harvest, onomatopoeic imitations of rattle's singing, humorous popular songs of Styrian authors. Save the novel *Doberdob* Prežih's sceneries are set in Carinthia, thus his regionalisms also originate from there: Slovenian folk song in Carinthian dialect, Carinthian folk songs – in the predominantly systematized record with just a few individual dialectisms, historically proven folk singer and musician as a literary person, Slovenian folk music in Carinthian customs and habits – singing, dancing and shouting.

Save *Gosenica* and *Balada o trobenti in oblaku* that (partly) take place in a Roman jail and in the region of Lower Carniola (Dolenjska), the sceneries of Kosmač's works are located in norther part of the Primorska region in times of fascism. The choice of the literary space conditions literary regionalism that originate also from a foreign language folk songs: Italian and Friulian songs – geographic and historical connectedness of the western part of the Slovenian ethnic territory with neighbouring Friulian and Italian culture: the waitress in Venec Poviškaj sings Italian songs, Martin Jakončič in *Prazna ptičnica* whistles a Friulian song, a higher percentage of author, choir songs in comparison with the folk songs – due to the specific historical situation of the Primorska region (seclusion from the motherland,

fascism) the choir singing developed in a explicit national liberation function much more than elsewhere.

In most cases the texts of Slovenian folk songs, cited by the authors dealt with in my research, are not noted down in dialect, even though all writers, save Kosmač, have used also purely dialectic notes next to literary ones. Dialectic quotations are not necessarily a sign that the song used by a writer is actually of provincial origin; nonetheless this is true for some Kranjec's songs (e.g. the wedding song *Posejal sem bažuljek*), for Ingolič's popular Gomilščak's *Dere sen ja mali bija* and for Prežihov Voranc's love and teasing dancing song (*Tam gori na planinci* and *Je prišel z Lieš an cotov knap*).

In **Conclusion** I confirm that the results of the research on fundamental extensions of the relation between folk song and prose of social realism or on the transformation of folk into literary prose works of social realism have confirmed my starting-point of this Master's thesis, with which I wanted to answer to the main question if the folk song is embedded into the literary creativity of social realism or the opuses of chosen authors of this period, and if it is, in which way is this manifested in their analyzed belletristic texts.

Research has shown that folk song and/or folk music is present in literary prose (and partly in theatre) texts of social realism by Miško Kranjec, Ivan Potrč, Anton Ingolič, Prežihov Voranc and Ciril Kosmač, namely in two ways, which in a specific text can appear simultaneously: intertextually: as a textual pointer of citations in titles and mottoes; at the level of textual world: variations on the topic, borrowing of persons, events and scenes and at the level of linguistic expression: empirical citations and paraphrases and as so-called "context within the context": literary space and time represent the context of folk songs.

The two ways in which folk is transformed into literary prose (and partly drama) literary creativity of social realism are formative, they contain the transformative power, which is manifested in citational figures and the transfer of context of folk songs in the scenery of literary belletristic texts. When authors insert a folk song in their works at the linguistic and textual level, giving it new meaning, which is created with the establishment of a literary belletristic text and thus transform it. The first degree of transformation is represented already by the transition from one poetics to another, from folk song into prose, while further transformations distinguish themselves according to the type of citational figures.

The above results, which are grounded in the core part of the present Master's thesis, respond also to the questions posed in the introduction on to which extent, where exactly and why folk song appears in author's texts, what her role is in the new environment and how it shapes the spiritual, not just formal connection between author's creativity and the folk song tradition. It turns out that that folk song is to a different extent and in with different intertextual figures present in all analysed author's opuses, so that there is almost no text from the literary period that would not, include at least the mentioning of singing, playing or dancing, which originates from an especially intense spiritual embeddedness and connectedness of analysed authors with folk traditions of their primary, home environment. All analysed authors originate from a rural environment and despite their education, migration and new, different way of life, traces of folk traditions, which were impressed to their memory in their childhood, remained part of their consciousness and were so strong that they used them over and over again in their literary creativity. Encounters with folk traditions in their early childhood were for them a first contact with creativity in general therefore it is understandable that they returned to this primary source throughout and over again. Folk tradition, due to their childhood experience, left an indelible impression on the authors. It was not merely a formal, external but rather an intimate, internal connection with the folk tradition at spiritual level. Precisely the intensive connectedness with folk enabled them such a broad and direct intertextual interaction of folk song and literary belletristic text of their literary opuses.

The intention for which the writers inserted folk songs in their literary text varies according to the roles assigned to it in the new environment, these in turn can be divided with regard to intertextual figures, formed by folk songs in literary texts, or the presence of folk songs in so-called "context with the context". The later case shows an insertion of a vital

element, necessary in the description of rural life – boyish singing in the evenings and during conscription, singing during work, incorporation of folk songs into customs and habits etc. A literary text including such elements with its documentarity is more mimetic; with such a choice the writer wants to imitate reality, the real, authentic situation – mirror reality – as much as possible and thus establish a comparative relation between a literary text and reality. The analysis showed that the dealt with texts of social realism are an actual reflection of reality – at least to the extent that concerns the appearances of folk songs. This is supported by the acquired results – context of folk songs, proven in literary texts, corresponds with the data in the expert folkloric literature; also the quotation of songs are not invented but verifiable in scientifically critical collections of Slovenian folk songs. Even though the belletristic works I dealt with belong to fiction texts, the data obtained with the analysis confirms that the presence of folk songs in these works is not fictitious, though the actuality is surely transformed. This is, according to the analysis, the key to understanding the relation between folk and literary in these texts. Each of the dealt with authors transformed the reality in his fictitious text in their own way given their own experience with folk songs, given the aim it tried to achieve with its intertextual relation, given the role it bestowed upon it in his new, literary text. Simultaneous verification in expert folkloric literature during the read and analysis has confirmed that writers did not alternate the context of folk songs, that they did not quote “false” songs or even invented them. The second question is how exact they wanted to be and to which extent they succeeded, what else they could have used but did not etc; however, such spreading of consideration on this topic exceeds the set framework of the present Master's thesis. Based on the obtained results it can be concluded that the analysed literary texts reflect the actual context of the folk songs time and space, which they describe.

In intertextual figures that were created with entry of folk songs in literary texts the role of folk songs is different, since the author decided for it even more consciously or with the intention to achieve esthetical literary effect with the intertextual procedure not only to imitate reality with description and quotations. Typological attachment, citation or variations of the title, borrowing of persons etc do not have the intention to imitate the context of folk songs. They do not enter a literary text as part of a certain out-of-literature reality as is true for the case above, but rather as an independent text that exists just on its own, and in intertextual interaction with literary text it can create a new literary text that would not be as it is unless the writer wouldn't have brought in the intertextual figures that were created based on the folk song. The new role that the folk song gains at the level of text in a literary environment does not reflect the context and texture of the folk song, the literary texts only extracts its meaning, which derives from its content – e.g. intertextual figures at the textual level: variations on the topic, borrowing of motives etc. This logically raises the question why the writer decided for such a choice, why exactly this folk song offered him the possibility of intertextual expression that his literary text couldn't create with some other, e.g. author's text. An answer to this question is offered by the results of the present analysis, which uncover a high degree of presence of folk songs both in terms of quantity as well as diversity, which in the case of dealt with authors proves not only a high degree of knowledge of the Slovenian folk tradition but also their special spiritual connectedness with it.

The analysis of the chosen prose opuses confirmed the subsequent starting-point that the intensity of links between the folk song, music and dance and the literature of social realism is particularly high because the mentioned authors actually set the sceneries of their prose works (in the case of Potrč also plays) in the Slovenian provincial areas: Prekmurje, Styria, Carinthia and Primorska. Their literary characters, who are at the same time carriers of the folk song – their interpreters (singers and musicians), listeners and dancers – are mainly members of lower rural classes: cottagers, farm workers, maids and shepherds, craftsmen, season workers, day labourer and vinedressers. The carriers of folk songs were also the literary authors themselves, since they were part of the collective from which they originate and describe, and embedded citations of songs in literary texts from their hearing memory, among them especially Kranjec, who himself was a fiddler in his younger years, and Prežihov Voranc, who collected and wrote down folk songs. That is why the thesis

stipulating that folk songs had a significant influence on the prose of social realism had been confirmed for at least two or three reasons: the sceneries of literary works represent Slovenian pre-war rural areas and literary characters and their authors so at the same time carriers and preservers of folk songs.

Because the authors know folk songs, they lived them, heard and/or sang them and/or even instrumentally performed it, they are aware of the immanent fact about its syncretic nature; namely, that it is an undividable unity of text and tune and that its communication channel is singing. This is evident from the descriptions of its texture – there are descriptions of ways of singing (e.g. unison, polyphonic, tight, slow, screaming etc.) appearing in the texts and with such a choice of descriptive vocabulary substantially influence the linguistic style of the literary work. This confirms the thesis on taking into account not only text but also the melody of folk songs in literary prose texts.

In the Master's thesis entitled Transformation of folk in literary prose texts of social realism I aimed at first and foremost research formal intertextual references, which were created with the entry of folk songs in literary prose texts of social realism. The comparative reading and analysis of abundant author's opuses have shown a broad complexity of the relation between folk songs and literary prose of the mentioned period, as reflected by transparent empirical citations of folk songs in prose texts of social realism, visible already at first sight, and typologically elaborated in the core part of the Master's thesis. The results of the research namely made me aware of the extremely intense, even surprising connectedness of folk poetry in writer's creativity from this period at spiritual level. The mere assumption on intertextual relation between folk songs and prose of social realists, which was confirmed by the first, probing reading, has been pointed by further reading and the comparative analysis to the realisation of the integral image and structure of folk (poetry, dance, instrumental music) in literary, which due to the specificity of this period is manifested especially in the prose of social realism.