

UDK 398.001:82.0

Marjetka Golež Kaučič

Glasbenonarodopisni inštitut v Ljubljani

TEORIJA INTERTEKSTUALNOSTI IN NJENA UPORABA V FOLKLORISTIČNIH RAZISKAVAH

Teorija intertekstualnosti je videti kot sodobna literarnovedna teorija, ki s folkloristiko nima nobene povezave. Apliciramo jo na gradivo, ki je po svoji naravi drugačno od literature. Zato se nam nehote postavlja vprašanje, ali je pri najbolj tradicionalni, izvirni in nezavedni ustvarjalnosti kot so ljudska pesem, glasba in ples, sploh smiselno uporabljati postmodernistični konstrukt? Odgovor je pritrden. Prav uporaba teorije intertekstualnosti v folkloristiki lahko poudari in razloži ter poveže pojave, ki smo jih v folkloristiki zaznali, po svoje poimenovali, vendar so še vedno ostali brez povezovalnega sistema, ki organizira in sistemizira posamezne pojave in kategorije v smiselnem celotu. Prav povezava teorije intertekstualnosti s folkloristiko lahko razjasni tiste posebnosti in značilnosti ljudskega znotraj ljudske poetike, še bolj pa ob povezavi ljudskega z umetnim. Kaj je sploh to intertekstualnost oziroma medbesedilnost? Je lastnost besedil, da z drugimi besedili vzpostavlja navezave. Ali z besedami Kristeve: "Intertekstualnost nam bo pomenila tekstualno inter-akcijo, ki se proizvaja znotraj samega teksta." (Kristeva, citirano po Juvanu 2000: 9). Medbesedilnost je že od nekdaj, le da zavest o njej ni bila vzpostavljena. Pojav je torej obstajal že dolgo pred poimenovanjem samim, kar dokazujejo zgledi iz kulturne in literarne zgodovine in seveda tudi iz folkloра.¹ Polje prejšnje definicije pa ta razprava razširi še na t. i. intermedialnost, ki nastopi takrat, kadar imamo več različnih umetniških sistemov, ki se med seboj povezujejo, v našem primeru pesem z glasbo, ples z glasbo in pesmijo, pripoved z dramatskim podajanjem.

Ljudsko izročilo je najbolj izvirna ustvarjalnost, skrita v t. i. kulturnem spominu posameznega ustvarjalca. Nastajanje variant tudi s pomočjo obrazcev ali delov že prej znanih ljudskih besedil ali melodij je tudi neke vrste improvizacija. Tako meni tudi Zmaga Kumer: "Tako improviziranje je zavestno ustvarjanje, ki pa ni enako ustvarjanju umetnega pesnika, ker ne podaja nečesa svojega na svoj način, marveč oblikuje dano snov po pravilih in izraznimi sredstvi izročila. Torej je prej podoben poustvarjalnemu umetniku, ki improvizira variacije na dano temo." (Kumer 1988: 184). Pri improvizaciji je ustvarjanje besedila in melodije asociativno. Tako se zdi, da sta medbesedilnost in medglasbenost znotraj ljudskega izročila tudi improvizatorični. V našem prispevku

¹ "Folklorno izročilo temelji na spominskem obnavljanju in variacijskem poustvarjanju danega repertoarja žanrov, motivov, tem, zgodb, ubešedenitvenih formul, rekel in figur. Ta repertoar je s svojimi izvedbenimi konteksti vred preizkušen v prostorsko omejeni, socialno nižji in manj izobraženi skupnosti. Pri ustvarjanju nove variante besedila so dotedanje različice zlite oziroma združene v "infratekst", tj. polje vsebinskih in izraznih možnosti, ki so latentno navzoče v zavesti ljudskega pevca in njegovega občinstva." (Doane 1991: 94–105, citirano po Juvanu 2000: 13).

seveda ne govorimo o obči intertekstualnosti, pač pa o posebni intertekstualnosti, ki je po Rifaterru in Bloomu ena izmed značilnosti literarnosti (poezije) (Juvan 2000: 54–55). V literarnih besedilih je priklicevanje drugih besedil večinoma namerno, pri spontani medbesedilnosti pa je večinoma nezavedno, saj ljudski pevec asociativno priklicuje podobne forme, obrazce, melodije, uvajalne formule, plesne figure idr. iz že znanega spominskega ‐koša‐. Ustvarjanje je sicer vedno zavesten akt, le jemanje prvin iz drugih besedil je v ljudskem pesništvu bolj asociativno kot v umetnem. Pri spontani medbesedilnosti se ne vzpostavlja dialog, pevec vzame prvino iz neke pesmi in jo vnese v drugo, zato ker mu jo narekuje spomin, ne pa zato, ker bi želel s to prvino vzpostaviti neko polemično razmerje ali pa miselni dialog z danim besedilom ali melodijo. T. i. zavestna medbesedilnost je navzoča edino pri dialoškem vzpostavljanju razmerja med ljudskim tekstrom, ljudsko formalno strukturo in nato umetnim ali sodobnim besedilom. Takrat drugo besedilo zavestno vzpostavlja dialog z ljudskim, v novem okolju pesmi z njim vzpostavi nov pomen. Če lahko rečemo, da se posamezna besedila, motivi, deli besedila, jezikovna sredstva in drugo ohranjajo znotraj kolektivnega spomina in jih nato ustvarjalec s pomočjo asociacij in z mnemotehničnimi sredstvi prikliče v zavest, da svojo idejo poudari ali pa zanika, lahko v ljudskem izročilu vidimo več spontanosti, več mnemotehnik, manj pa izrazite individualnosti pri ustvarjanju. (Lachmann 1990). Medbesedilnost bomo razširili še na medglasbenost, medplesnost, medbesedilnost znotraj pripovedi, na koncu pa bomo prešli iz spontane medbesedilnosti v zavestno medbesedilnost pri vnosu ljudskega v sodobno poezijo.

1. Medbesedilnost v ljudskih pesmih

Medbesedilne interakcije lahko opazujemo znotraj ljudskih pesmi v zgodovini ljudskih lirskeih in pripovednih motivov in tem v raznih variantah, v ‐potujočih verzih‐, (Kumer 1975: 74) v melodijah, ki se selijo iz enega besedila v drugo ter v vedno znova prepoznavnih verzih in ritmičnih strukturah, ki so si jih ‐izposodili‐ posamezni ljudski pevci. (Golež 1988: 170 in Terseglav 1987: 48). O izposoji verzov, delov besedil in melodij je v Štrekljevi zbirki pod posameznimi variantami posameznega tipa pesmi komentar, da je pesem sestavljena iz več pesmi (npr. Š 1896 /Od Zagorja za Savo: str. 392). Pesem Na vasovanju zasačena se zlaže je videti takole: 1. kit.: ‐Tri rožce jaz imam, / za hišco cveto./ Še dolgo ne bo,/ k bom vtrgal eno./; 9. kit./ Fantje po cest gredo,/ žvižgajo in pojo,/ žvižgajo in pojo,/ po me gredo.‐ Potupoči verzi so lahko tudi verzni obrazci, ki se prav tako selijo iz ene pesmi v drugo kot izposoja citata in v medbesedilnih nizih zaznamujejo izvorno besedilo. To so npr. stoji, stoji beli grad (družinska balada o smrti rejenke Š I/118; balada o ženi, ki umori otroka nezvestega moža – Žlahtna gospa zakolje majarici sina Š I/123; ljubezenska balada o smrti lahkoživke – Županja hči in grajski gospod Š I/129, Trdoglav in Marjetica – Š I/ 86, Ugrabljena žena ne sme obiskati matere Š I/90); ‐leži leži ravno polje‐ (Mlada Breda, Š I/105); Treh hčera nagla smrt (Š I/356); Jezus in ajdovska deklica (ŠI/617), ‐Bog daj dober večer‐ (Š III/4762 – Jožef dela zibelko in Š III/5075 – kresna) idr. Ti verzi so uvodni in se uporabljajo v pesmih z različno vsebino. Večinoma gre za variacije različnih verznih začetkov npr.: ‐Leži, leži ravno polje; leži mi leži ravno polje, Oj leži leži ravno polje‐ idr. Po drugi strani pa se variante nekega tipa pesmi lahko začenjajo z različnimi uvodnimi obrazci, ki so vzeti iz

drugih ljudskih pesmi. Te uvodne pesmi oziroma tako medbesedilje poznajo tudi drugi narodi, npr. v nemškem izročilu ali v bolgarskem. Enako funkcijo imajo še sklepni verzi, ki se prav tako selijo iz pesmi v pesem. Potovanje verzov iz pesmi v pesem ni zavestno dejanje kot v umetni pesmi, pač pa prenos povzroči asociacijo: to je akt pevčevega spomina, ko se v neki pesmi pojavi verz ali skupina besed, ki jo pevec pozna že od drugod, jih nehote prevzame in vključi v drugo pesem. Prevzemanje je bolj vezano na pevčev asociativni prostor, manj pa na njegov zavestni ustvarjalni akt. Ustvarjena je neke vrste socialna interakcija med poslušalcem in pevcem, med pevcem ter vsebino, o kateri poje, med poslušalcem in vsebino, o kateri poje pevec. Npr. pogost potujoč verz je "Kod si hodil, kje si bil", ki se pojavi v ljubezenskih pa tudi nabožnih pesmih. (Po gorah grmi, se bliska – Š 1822) in v pesmi o Kristusovem trpljenju – Š 6433): "kod si hodil, kje si bil,/ kje si čeveljce rosil."). V baladah imamo velikokrat kot potujoči verz dramatični zaključek pesmi: "doli pade, omedli, dušico spusti" (v baladi Mrtvec pride po ljubico – SLP 59, v baladi o desetnici, o smrti rejenke idr.). Pogost je obrazec ... "potegne oster meč, odseka glavco preč", ki ga najdemo v baladi Brat ali ljubi, v baladi Umor iz ljubosumja (Š 711, SŽ, str. 226). Imamo tudi potujoče kitice: npr. "Je pa davi slanca padla/ na zelene travnike" (Š 6809 in Š 1497). Lahko pa potujejo celo motivi, npr. motiv o cvetlicah, ki zrasteta iz groba zaljubljencev (Š 726 – 739, Š 221) ali pa potujoči motiv za označevanje strani neba z lego sonca, npr. v trikraljevski GNI O 6465 in v legendi o sv. Barbari (Š 641). (Kumer 1996: 97–105.) Lahko rečemo, da v ljudskih pesmih opazujemo t. i. avtocitatnost, ko nek pevec zapoje pesem, jo konča in nadaljuje z drugo in vanjo vnese verz ali besedo, kitico iz prejšnje pesmi. To počne zato, ker se morda ne spomni v celoti nove pesmi ali se mu zdi, da bi kak verz ustrezal ritmu nove pesmi oziroma uporabi star verz zato, da zapolni pozabljeno mesto v pesmi. Verz, kitica ali motiv, ki potujejo iz pesmi v pesem, ohranjajo svoj prvotni pomen, v novem okolju druge ljudske pesmi pa dobijo še nove konotacije. Znotraj ljudskega pesništva – gledano na žanrsko razločevanje, lahko vidimo, da se verz, ki potuje, znotraj dveh različnih zvrsti v ljudskem pesništvu, na primer pri pripovedni legendarni in nato pri lirskej ljubezenski, umesti tako, da isti verz združuje v sebi dva pomena, ki si morata biti zelo blizu. Enako si morata biti blizu ritem in melodija, le tako lahko potujoči verz potuje znotraj dveh različnih žanrov, tako da ga pevec vnese v drugo pesem popolnoma samoumevno. Velikokrat se zgodi, da pesem, ki se enako začne, sproži spomin na drugo z enakim začetkom.

Š I/ 546
(Iz šmarskega okraja)

Ena ptička priletela
iz dežele štajerske.
Prav lepo mi je zapela
od Marije zagorske.

Š II/ 1206
(Iz Gorenje Vrtojbe)

Ena tička je priletela
iz dežele štajerske.
Enu pesem je zapela,
mi je srce tolažila.

Prva pesem je pripovedna legendarna z naslovom Marija, tica pevka in zamorska deklica, druga pa je ljubezenska lirska Ljubezen se ne da pogasiti. Ta prvi verz, ki se je

prenesel v drugo pesem, je potujoči verz, ki se kot obrazec pogosto pojavlja v različnih pesemskih žanrih (na primer Š 1834, 4448, 5837, 916, 6837, 7066). Asociativno se lahko ti dve pesmi povežeta med seboj, seveda pod pogojem, da jih pevec pozna. Medbesedilni prenos prvega verza je možen tudi v obratni smeri iz ljubezenske lirske v pripovedno, odvisno seveda od tega, katera pesem je v spominu pevca tista, iz katere vzame ta obrazec. Lahko pa se medbesedilje sploh ne vzpostavi, ker pevec pozna samo obrazec, kot sredstvo izražanja, ne poveže pa ga s pesmijo. Takrat je medbesedilje samo povezava med dvema obrazcema. Obrazec pa, vnešen v novo besedilo, vzbudi spomin na formulo, ki jo pevec nosi v spominu, nato pa se spojen z novim besedilom priključi novim pomenom.²

Medbesedilje v ljudski pesmi je bolj naključno in ne vzpostavlja posebnega polemičnega odnosa do vsebovanega drugotnega besedila. Spomin je pevcu narekoval določene asocijacije (najbrž zaradi podobnega ritma). Te so nato privedle do sestavljenega besedila, ki pa je moralno biti ritmično ali melodično, pa tudi vsebinsko podobno. Zmaga Kumer meni:

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

Zato lahko rečemo, da prave namenske intertekstualnosti v pesmih s prevzetimi prvinami iz drugih ni, temveč gre za vzpostavljanje razmerja z že znamim. To vzbudi spomin na celo vrsto pesmi, ki se podobno začno, končajo ali imajo isti potujoči motiv, melodijo ali ritem.

Ta medbesedilnost je znotraj ene same poetike, čeprav imajo različni žanri v ljudskem pesništvu tudi svoje lastne zakonitosti, ki nato določajo njihovo vlogo. Če pevec prevzame verz, ritem ali motiv iz pripovedne pesmi in jo vključi v lirsko, je to sicer spontano dejanje, ki poteka znotraj dveh žanrov. To povzroči žanrsko spremembo tega verza, ne pa tudi pomenske, čeprav je potem nadaljevanje pesmi pomensko popolnoma drugačno. Ljudski potujoči verzi, kitice, melodije in ritmi pa prave polemičnosti do vnesenega besedila ne izkazujejo: pevcem ne gre za to, da bi v poslušalcu vzbudili spomin na neke stare pomene, morda pa vzbudijo le spomin na pesmi, ki imajo v sebi te potujoče medbesedilne prvine in tako pevcu širijo repertoar. S tem mu pomagajo, da se drugih podobnih pesmi spominja in jih izbira iz spomina ter tako predstavlja tudi drugim pevcem in poslušalcem.

² Že Štrekelj je v knjigah SNP na koncu naredil seznam pesmi po prvem verzu. In prav iz tega seznama je razvidno, kako začetni verzni obrazci potujejo iz pesmi v pesem, iz tega seznama se lahko napravi sistem medbesedilnih povezav pri t. i. uvajalnih formulah. Glej SNP IV.

Morda lahko tudi sam proces variantnosti v ljudski pesmi označimo kot medbesedilni, saj gre za predlogo, ki je improvizatorično variirana, vse pologe v variantnem, medbesedilno-glasbenem nizu enega tipa ljudske pesmi so torej variante prve znane predloge ali arheteksta³, saj za izvirnik večinoma ne vemo.⁴ In prav ta zmožnost prenosa posameznih ljudskih prvin v posebnih načinih ljudskega ustvarjanja omogoča relativno stabilnost vsebine in stalno medbesedilno primerjavo različnih variant enega tipa pesmi.

2. Medglasbenost pri melodijah ljudskih pesmi

Melodije se lahko prenašajo iz besedila v besedilo, vendar je pogoj podobna ritmična struktura teksta, ki omogoča, da melodija leže na že pripravljen metrični vzorec. Lahko se prenese živahna melodija na žalostno ali tragično besedilo, če le ima ustrezeno formo. Večinoma gre za to, da se melodija pri posameznih pesmih kaže v delno spremenjeni obliki. Lahko imamo na isto besedilo več različnih melodij, del melodije se lahko, kot t. i. tipični del, prenese iz ene pesmi v drugo. Na primer Siroto Jerico so pevke pele na melodijo ljudskega plesa zibenšrita, ker je melodija ustrezala ritmični oziroma metrični formi besedila. Pevke so se zavestno odločile za to melodijo, torej v tem primeru ni šlo za spontano izbiro, kot pri potujočih verzih, pač pa za zavestni izbor, torej lahko rečemo, da je šlo za delno zavestno ali namensko intermedialnost, ker imamo opravka z melodijo, ki jo pevci zavestno izberejo iz repertoarja melodij, zaradi podobne ritmične strukture, ki jo ima besedilo. Torej gre za medglasbenost in medbesedilnost namenskega tipa, ki pa jo je vseeno vzbudila asociacija na melodijo iz sistema, ki je ljudskim pevcem znan. Ta interakcija je še vedno znotraj enega poetičnega sistema, vendar je že bolj zapletena, saj gre za t. i. dvomedialnost znotraj sinkretične celote ljudske pesmi.⁵. Melodija je lahko ritmično spremenjena (npr. iz 6/8 v kakšen drug ritem), toda metrično enaka, zato se lahko npr. napev balade Mrtaška kost (Fantič je hodil daleč v vas) razširi tudi v variirani obliki v žanrsko drugačnih pesmih (predvsem lirskej ljubezenskej) Je bela cesta vglajena (Š 4912), Ukraden mi je rožmarin, Pleničke je prala pri mrzlem studenc (GNI M 20.838), Po cesti mi pride en jagerček mlad (Š 1283) idr. (Vodušek 1970: 209). Primeri, kako se melodije selijo iz pesmi v pesem, so še: Smrt na vrata potrklja (Snoči ob enajsti uri – melodija Al me boš kaj rada imela (T 525/ T407 – GNI M 25.548, zv. 11, str. 129); Večen Buh use živi, de drobna ptica žvrgoli – melodija Škrjanček poje, T 151 (26.717, zv. 12, str. 140); Adijo pa zdrava ostani na melodijo Oj dečva ne udaj se na pawre (GNI M 24.831, T 402, zv. 12); Kot lubezen dobrotliva na melodijo Dober večer, lubo dekle (GNI M 26.742, T 151/B, zv. 12, str. 145). Besedilo koledniške pesmi Svečenca

³ Anton Popovič, Aspect of metatext, Canadian review of comparative literature, 1976, 3, 225–235.

⁴ Izjema je na primer balada Uboj na vasovanju, kjer imamo podatke za prvo pesem v nizu. Glej Slovenske ljudske pesmi IV, 1998, str. 289.

⁵ Zmaga Kumer meni: "Število verzov v kitici in število fraz v melodiji se ne ujemata vedno, zato je tekstovna kitica lahko drugačna od zvočne in se morata druga drugi prilagoditi. To je nujno zlasti takrat, kadar bi hoteli besedilo ene pesmi peti na melodijo druge ali stari melodiji dati novo besedilo ipd. Različna oblika tekstovne in zvočne kitice ni ovira za zamenjavo, le ritem mora biti v obeh isti." Zmaga Kumer, Etnomuzikologija, 1988, FF, Ljubljana, Oddelek za muzikologijo, 145.

se približuje in svatbene Odhod neveste od doma se še danes poje na melodijo Barčica po morju plava. Ti primeri kažejo na potovanje melodij znotraj melodičnega sistema ljudske pesmi, vendar je vedno pogoj enaka metrična struktura, nikakor pa ne enaka vsebina. Vidimo, da lahko melodija iz lirskeh pesmih prehaja v zdravičke, ali melodija mrliske potuje v ljubezensko lirsko pesem. Z besedami Zmage Kumer:

V ljudski pesmi sta besedilo in melodija tako povezana, da eno ne more obstajati brez drugega, lahko pa se zamenja. Gradivo kaže, da ima marsikatero besedilo več melodij ali je ista melodija za več besedil. Včasih se z novejšo melodijo ohrani pesem, ki bi jo sicer morda opustili, ker je besedilo odmaknjeno občutju časa. Pogoj za izmenjavo je vselej enakšen ritem obeh sestavin, besedila in melodije.” (Kumer 1988: 178.)

Kaj pa se zgodi pri ponarodeli pesmi kot pesmi, ki je iz poetskega sistema umetnega prešla v ljudskega? Ali se tukaj dogajajo tudi besedilne in melodične kontaminacije, ali lahko opazujemo spontano ali zavestno medbesedilnost? Etnomuzikologinja Urša Šivic meni:

Možnost melodične kontaminacije, nadomestljivosti ene melodije z drugo, velja tako za anonimno ljudsko kot ponarodelo pesem. Ker sta podvrženi zakonitostim ustnega izročila, se lahko zgodi, da melodija deloma ali v celoti uide pevcu iz spomina; takrat ponarodelo melodijo (enako velja za besedilo) zamenja strukturno asociativna, torej že znana, iz druge pesmi izposojena melodija ali pa pevec na določenem mestu iz ponarodele razplete svojo melodijo in se postavi v vlogo ustvarjalca. Pri slednjem gre po obsegu lahko za manjše tematske celice ali za celo frazo. Kot zgled takšnega pojava naj navedem dve ljudski varianti z delnim vnosom nove melodije. V eni izmed variant pesmi Pod oknom je na mesto prvega 4-taktja prešla ritmično-melodična nova fraza, ki je oblikovala novo vsebinsko sliko pesmi: ab-cd-ce > xx – ce. V primeru ene izmed variant pesmi Na jezeru pa je na mestu tretje fraze pevec iz izvirne izpeljal novo melodijo in besedilo, ki tematsko nista vezana na izvirnik” (Šivic, 2002: 91–92).⁶

Pri ponarodeli pesmi se zadeva še zaplete, saj je možno, da je pesnik, ki je neko pesem napisal in je nato ponarodela, že zavestno poiskal podobne verzne forme ali načine izražanja ter podobne vsebine iz ljudskega pesništva. Tako bi lahko ob podrobnih genezah umetnih pesmi, ki so ponarodele, spremljali tudi zavestno jemanje odnosnic iz ljudskega repertoarja ali vsaj ugotovili posnemovalni način pesnenja “po ljudsko”. Velikokrat so slovenski pesniki svoje pesmi naslovili s pomenljivim naslovom Narodna, kar je lahko pomenilo, da je pesnik poiskal najbolj ustrezno obliko in vsebino in ju po ljudsko (Jenko, Gregorčič) zaokrožil, ali je hotel namigniti, da je pesem, ki jo je zložil v “narodnem duhu”, ali je morda celo želet s takim naslovom spodbuditi bralca, da naj to pesem bere, kot bi bila ljudska. Toda te pesmi so redko ponarodele, večinoma pa so ponarodele osebno izpovedne, tiste, za katere pesnik ni želet, da bi bile v ljudskem duhu, pa so, zaradi nehotenega poseganja v ljudsko formalno ali vsebinsko izročilo, postale ljudem “znane” in so jih vzeli za ljudske. Tam pa gre za dvojno intertekstualnost: najprej za medbesedilnost med ljudskim predložnim vsebinsko-formalnim sistemom,

⁶ Pesem Pod oknom je Prešernova (kot ponarodela Luna sije, kladvo bije je v arhivu: GNI M 21.463), pesem Na jezeru (Po jezeru bliz Triglava: GNI M 36.683) pa Vilharjeva.

nato za prenos umetne pesmi v realni ljudski poetski sistem ter nato za spontano medbesedilje med ljudsko pesmijo z melodijo in med umetno pesmijo kot predlogo.

Znotraj t. i. medglasbenosti poznamo prehajanje posameznih melodičnih obrazcev in celotne melodije v pesmi z različnim besedilom, torej gre za izrazito intermedialnost, saj se povežeta dve entiteti, melodija in besedilo, v celoto, v različnih načinih, obrazcih in prenosih.

Potovanja melodij, intermedialnost v pesemskih tekstih, kjer melodija iz ene pesmi zaide v drugo in ljudski pevec jemlje to spremembo kot nekaj procesualnega, je tako iz folklorističnega kot iz intertekstualnega vidika način, kako pevec prenaša prvine s pomočjo spomina na že znano in jih uvršča v nova okolja, s tem pa nehote poveže dve ali več pesmi s celotnim konotacijskimi obzorjem med seboj in zgradi svojo mrežo novih pomenov in žanrov. Melodija, ki je značilna za balado ob preselitvi v lirsko pesem, prenese tudi svojo žanrsko opredeljenost v novo lirsko okolje. S tem lahko pevec nakaže povezavo z balado in prenese vse vsebinske in melodične značilnosti iz ene pesmi v drugo. Npr. Mrtvaška kost je s prenosom njej značilne melodije v lirsko ljubezensko pesem Pleničke je prala spojila dve nezdružljivi pesmi med seboj in vzbudila spomin pevca in poslušalca na prvotno vsebino, ki je popolnoma drugačna od nove in tudi nima nobene pomenske povezave z njo, vendar jo z melodijo nehote priklicuje.

3. Medplesnost v ljudskih plesih

Izraz medplesnost je morda nekoliko preveč analoško izpeljan, vendar označuje tisto, kar lahko opazujemo pri prehajjanju plesnih prvin iz enega plesa v drugega. S tem se sicer ne vzpostavlja zavestni dialog med dvema plesoma, vendar je v zavesti plesalca, ko uporabi plesno figuro enega plesa v drugem, takoj vzpostavljen spomin na ples iz katerega je figura vzeta. V njegovi zavesti se torej vendarle zgradi asociativno polje, ki plesalcu omogoči, da vzpostavi razmerje enega plesa do drugega, s tem da figura, ki jo že pozna, vnese v ples, v katerem te figure prvotno ni. Tako poveže oba plesa med seboj in dobi novo obliko plesa. Prvina predložnega plesa v drugem plesu pa omogoča vzpostavitev razmerja do prvotnega plesa. Vzpostavitev "dialoga" s predložnim plesom je mogoča le takrat, ko plesalec ve za obstoj predložnega plesa, ga zna poimenovati in s tem ustvarja nov t. i. plesni dogodek. Iz tega izhodišča je nato uporaba medplesnosti kot termina uporabna tudi ob raziskavah plesnega izročila.

Ali lahko izpeljemo kakšne intermedialne navezave v plesnih figurah, ki se selijo iz plesa v ples? So to citati, avtocitati, preoblikovani citati, prenosi stilizacij idr.? Če iščemo neko trdo jedro medplesnosti, ga tu ni, te odosnice so predvsem prenesene zaradi spontanega ustvarjalnega procesa. Ples se je razvijal, dodatki, spremembe, variante pa so nastale znotraj potupočih prvin, ki jih folkloristi imenujemo obrazci, preproste oblike, ki se poljubno združujejo ali razdružujejo. Intertekstualna teorija pa tem prvinam da imena, kot so na primer citati plesnih struktur ali plesne odnosnice, jih s tem vključi v enoten sistem in jih razloži znotraj njega. Tako jih laže prepoznamo. V ljudskih plesih lahko vidimo selitev posameznih plesnih figur iz plesa v ples. Na primer vrtenje pod dvignjeno roko – štajeriš, tip plesa Po zelenoj trati, Sirota: GNI M 20.009 (Ramovš 1995: 216) in Sirotica: GNI M 30.888 (Ramovš 1996: 233). Špancirpolka je tip plesa, kateremu pripadata še Po zelenoj trati in Sirota ter varianта Rezka: GNI M

31.246, (Ramovš 1996: 251). Žuganje je druga prvina, ki se prenese v iz špicpolke v zibenšrit ali obratno. V teh plesih lahko opazujemo tudi ples v plesu, prvina enega plesa vstopi v drug ples in ga spremeni, dopolni, prikliče pa tudi prejšnji ples, vzpostavi povezavo med dvema ali več plesi. Etnokoreolog Mirko Ramovš piše: "Varianta je primer zibenšrita, ki je oblikovno ples z žuganjem in s ploskanjem, zato so ga imenovali tudi špic polka. V taki obliki se zibenšrit pogosto pojavlja." (Ramovš 1998: 258). Opis plesa ponazarja, kako se del plesa, ki je značilen za en ples, prenese v drug ples:

Pari plešejo poljubno po plesišču. Ples je sestavljen iz dveh delov: A in B. Del A je skoraj enak špic polki, plesalec in plesalka najprej drug drugemu žugata in ploskata vsak zase ter drug drugemu v dlani, nakar ponovita žuganje in se v sklenjenem paru v sedmih korakih zavrtita v desno. Žuganje in obrat se še enkrat ponovita. Sledi del B, ki je navaden zibenšrit v sklenjenem paru, podoben 1. varianti. Ples se z obema deloma poljubno ponavlja (Ramovš 1998: 258–259).

Gre za neke vrste kontaminacijo dveh plesnih oblik. Lahko pa gre tudi za citat, ki je seveda transformiran, ki ni zavesten, pač pa spontan. Plešejo oba plesa na isti vižo. Tudi posamezni potrki se lahko selijo iz plesa v ples. V nekaterih plesih je potrk stalnica oziroma obvezna prvina (Ta potolčena, Potrkan ples, Mazurka, Mašarjanka), potrk pa se lahko pojavi kot medplesna prvina takrat, ko je plesalec v nekem emotivnem stanju in se želi postaviti pred plesalko. Takrat pa je ta potrk dodan element npr. ob koncu neke plesne fraze (Polka, Valček ali pri dvodelnih plesih: Točak, Pastirica). Potrk postane motiv, ki se prenese iz plesov, kjer je stalnica, v plese, kjer ga ponavadi ni. (Ramovš 1995–1998.)

Intermedialnost v plesnem izročilu, kjer sta združena tako gib kot melodija in včasih tudi pesem, je zapleten postopek ločevanja in združevanja različnih prvin med seboj. Posamičen gib, ki se prenese iz enega plesa v drugi, melodija, ki temu sledi, v nekaterih interaktivnih povezavah v novem plesu razširajo plesne variabilnosti. Povezave giba z gibom v plesu, kamor je ta gib zašel iz nekega drugega plesa, povzroči spremembo v plesni strukturi, viži in celo v ritmu. S tem se plesa povežeta v novo celoto, a hkrati ostajata vsak s svojimi značilnostmi.

4. Medbesedilnost v pripovednem izročilu

V pripovednem izročilu je dogajanje podobno kot v pesemske, le da sinkretizem melodije in besedila zamenja sinkretizem besedila in dramatskega podajanja snovi. Z začetki, formulami, obrazci, ki so si podobni in se selijo iz besedila v besedilo, pripovedovalec doseže poseben dramatični učinek, uvede vznemirljivo zgodbo in poslušalca takoj pripravi na poslušanje. Pripovedovalec te obrazce jemlje iz ene pripovedi in jih vnaša v drugo kot mnemotehnično sredstvo, pa tudi kot sredstvo hitrega prehajanja iz pripovedi v pripoved, ni mu treba iskati začetka ali konca, lahko se osredotoči na novo pripoved, hkrati pa pripoved poveže z že znanimi pripovedmi, ki jih je prej pripovedoval, in tako tke mrežo zgodb. Medbesedilnost lahko tukaj razširimo v dialog enega besedila z drugim, a hkrati novega besedila z vsemi prej znanimi besedili, ki imajo enak začetek, konec idr. Tako je pripovedovalcu omogočeno lažje prehajanje iz zgodbe v zgodbo, poslušalec pa tudi ve, kakšna struktura pripovedi se mu napoveduje. Zelo pogosti začetni obrazci so: Bilo je nekoč ali V daljni deželi, Za devetimi gorami in

devetimi vodami, podobni so si končni obrazci, opisi oseb, nauki na koncu idr. To omogočajo t. i. preproste oblike (Einfache Formen – Jolles) v ljudskem ustvarjanju – pripovedništvu in pesništvu – so t. i. žanri (pripoved, legenda, bajka, pesem), ki se ponavljajo in prenašajo iz kulture v kulturo. Poznamo še t. i. obrazce preprostih oblik, kot so uvajalne, kontaktne, časovne idr. formule, ki so v pripovedih v posebnih in zelo različnih vlogah.

K. Ranke poudarja, da so preproste oblike bolj neke vrste ontološki arhetipi, so bolj prafarme človeške pripovedi. (Ranke 1978: 23.) Te forme se prenašajo iz kulture v kulturo, so transnacionalne, vsebine pa so različne. V teh preprostih oblikah opazujemo spontano medbesedilje ali medbesedilnost, saj ni vzpostavljenega zavest o izposoju različnih prvin, pač pa gre za že dani sistem, iz katerega jemlje ljudski pripovedovalec na mnemotehnični način besedne in obenem tudi dramatične elemente. To je zelo podobno kot pri besedilih v ljudski pesmi. Intertekst ali medbesedilo, ki tako nastane, je po Barthesu "splošno polje anonimnih formul" (Barthes 1981: 32–45). Lord je menil: " / ... / ohranjanje in varovanje tradicije z njenim nenehnim obnavljanjem", (Lord 1960: 36), kar je naloga prenosa ljudskih pripovedi in njihovih vzorcev v druga nefolklorna besedila in s tem spraviti ideje v kroženje po časovnih premicah kulture. Definicija formule gre po M. Parryju nekako takole: "Formula je skupina besed, ki imajo enako metrično shemo oziroma enake metrične zakonitosti, z njimi ter z njihovo pogosto uporabo poudarjajo osnovno misel posamezne zgodbe." (citirano po Petzold 1967: 108). Ali kot meni Marija Stanonik:

Toda tudi v proznom pripovedovanju so okamenele fraze, določen red sižejnih elementov, včasih se prenašajo od aktualizacije tudi po celi deli ali cele krajše zgodbe malone dobesedno In vendar se le za pravljice more reči, da izvajalec folklornega dogodka, tokrat pripovedovalec, vsakokratno snov znova obdela, medtem ko pri pesmih popolnoma nova obdelava ni pravilo. Pravljice se končujejo s tradicionalnim razpletom, medtem ko pogrebni nareki dopuščajo brezmejno podaljševanje besedila s številnimi poetičnimi in ritualno istovetnimi motivi – formulami" (Stanonik 2001: 161).

Uporaba vsakokratnega obrazca ima prav gotovo poseben pomen pri posamezni pripovedi. Ustaljeni pripovedni obrazci – formulaični vzorci so se prenašali s poslušanjem, s pomočjo pomnenja in ponavljanja pa so se učvrstili v spominu posameznika. Po mnenju Linde Degh so obstajali standardi, kako naj bi se zgodbo pripovedovalo – uporaba lingvističnih in semiotičnih formul, ki so ustrezale t. i. množični estetiki. (Degh 1995.) Tudi pri uporabi obrazcev lahko opazujemo variantnost v njihovem različnem vnosu v zgodbe. To vidimo iz naslednjih primerov, ki jih navaja Anja Štefan: "Ana mat je mewa dva sina"; Sta pa bwa ana dva taka poba; Biw je en kmet, k je imew tri sine. Na začetku vseh treh sekvenc stoji uvodna formula, ki vzpostavlja časovno distanco do dogajanja v pripovedi in hkrati že uvaja glavno osebo v vseh treh primerih prek stranske osebe – matere." (Štefan 1999: 70.) Primeri uvajalnih, začetnih in končnih formul so: *Bel hudič*: "Živel je kmet z edinim sinom visoko v hribih." (začetek – uvodna formula); *Spakca*: "Nekoč sta visoko v hribih živela oče in sin." (začetek – uvodna formula); *Deklica in njen junak*: "In s konji sta se odpeljala v junakov grad, kjer sta do konca življenja srečno živela." (zaključna formula); *O kaci Nežiki*: "Nežika in njen lepi, mladi mož pa sta živela še dolgo in imela mnogo lepih in pridnih otrok" (zaključna

formula). Prenos formule iz ene pravljice v drugo: transformirani oz. variirani citat: a) pripoved *Boljša koža in b) pripoved Kralj*: a) *Živel je kralj in b) Nekoč je živel zelo bogat kralj*. Združena začetna in končna formula z jedrom pravljice: *Najkrajša pravljica*: "Nekoč sta živila mož pa žena. Šla sta na sejem. Žena je kupila skledo, mož pa lonec – pa je te pravljice konec." (V deveti deželi, 1995: 65.) Uvodna formula Pred sto in sto leti v pripovedi Španska kraljica reši svojega moža kralja iz turške ječe; Živel je kmet iz Zgodbe o Špicpajkelcu; Mati je imela tri hčere idr. (V deveti deželi 1995: 1, 9, 12.) "Z uporabo uvodne formule je selitev junakinje ali junaka v čudežno deželo nekako pripravljena, je osnova oziroma temelj za kasnejše dogajanje, zaradi katerega ima ta formula miselno in mnemotehnično vlogo v celotni zgodbeni strukturi." (Enzyklopädie 1981: 1228.) Tako kot lahko v pesmih potujejo motivi, tako se lahko motivi prenašajo iz zakladnice ljudskega izročila tako v pesem kot v pripoved: npr. motiv prevzetne dekllice (Povodni mož: pripoved: *Zalka – plesalka >: ljudska pesem Hudič odnese plesalko.*); motiv Desetnice tako v ljudskem pesništvu kot pri pripovedništvu. Ali gre za prenos motiva, sižeja ali za izposojo motiva iz ljudskega pesništva, ali pa ta prosto lebdi v ustvarjalčevem spominu kot neke vrste arhetip. V uvodnih formulah ne gre samo za mnemotehniko, pač pa tudi za poseben namen in pomen teh obrazcev, ki so vezani na subjekte pripovedi in na celotno dogajanje v zvezi s temi subjekti. V ljudskem pripovedništvu ne opazujemo samo avtocitatnosti, prenosa formul, pač pa tudi vnašanje prvin druge zvrsti v pripoved. V pripovedi so lahko kot citati tudi verzi ljudske pesmi. Tema, motiv prehajata iz ljudske pesmi v pripovedništvo ali obratno. Npr. Pravljica o liliji in vrtnici. (V deveti deželi 1995: 49–51.) V pripovedi je lahko vložena ljudska pesem kot citat, ki aluzivno namiguje na predlogo. Npr. v zgodbi Gračakov medved: / "Nekega dne pa je prišel na grajsko dvorišče mlad in zelo lep fant. Bil je potupoči pevec in tudi na gosli je igral čudovito. Bile so njegovo edino premoženje. Ko se je ustavil na dvorišču, je vzel gosli v roke, začel igrati in tudi peti: "Mila, mila lunica, kje je moja ljubica? Kje je moja ljubica, up mojega srca. Prišla bo na okence, gledala bo name,/ dala mi bo rožice, zbrane, oh, le zame." (V deveti deželi, 1995: 35.) Ljudska pesem: "Mila, mila lunica, / kje je moja ljubica." / Mila, mila lunica, / kje je moja ljubica, mila mila Milica/ od mojega srca (Kopriva na Krasu – 29.10.1959 zapis). /Mila, mila lunica, / kje je moja ljubica, / kje bo, kje je Milica, up mojega srca. (15.1.1960 – Martuljk). To je izposoja iz ljudskega pesništva: ljubezenska lirska pesem (npr. varianti GNI M 23.321 – Kopriva na Krasu, 1950; ali GNI M 23.352 – Martuljk, 1961). Pripovedovalec je citat uporabil iz vsebinskih razlogov, da je poudaril neko svojo misel ali idejo. Uvedel je novo osebo v pripoved in jo je opisal z njeno poklicno značilnostjo: junak je potupoči pevec in godec, ki je igral na gosli in pel pesem. Pesem je ljudska, verjetno je bila prvotno umetna, ki je ponarodela, kar kaže način izražanja. Pripovedovalec je vzel prvo kitico pesmi, jo skoraj nespremenjeno citiral, kasneje pa je nadaljeval po svoje. Pesem je torej v funkciji označitve nove osebe v pripovedi, verjetno je zavestno vključena v pripoved, je tudi ločena od ostalega besedila z navednicami, kar kaže na to, da je v besedilo vneseno drugo besedilo. Prvo besedilo vzpostavlja dialog z drugim in skupaj tvorita novo besedilo, ki je prav zaradi vnesenega besedila drugačno. Pesemsko besedilo nakazuje pesniški kod, vzpostavlja zavest o tujem besedilu znotraj novega besedila. Poslušalec

takoj vzpostavi asociativno polje z ljudsko pesmijo, lahko jo prepozna, če jo je že prej poznal, če pa ne, pa vsaj ve, da je besedilo kot drugotno vključeno v pripoved. Pripovedovalec pa prav z vnosom ljudske pesmi z njo vzpostavi navezavo, jo vzame iz svojega spomina, kjer jo nosi, se nanjo zavestno naveže, da z njo poudari vstop nove osebe v pripoved. Ker je pesem vzeta iz ljudskega repertoarja, je to lahko nezavedno, pripovedovalec jo je morda hranil v spominu, ali pa zavestno, ker je vzpostavilo dialog do drugega besedila.⁷ Pripovedno izročilo ima v t. i. intertekstualnih povezavah podobne načine kot v ljudskih pesmih. Zasledimo tudi neke vrste sinkretizem v besedilu in načinu dramatskega podajanja besedila, zato so morda intertekstualne navezave povezane prav s temi različnimi govornimi položaji pripovedovalca, ki ustvarja tudi s pomočjo medbesedilnih navezav vedno nove položaje zgodb.

5. Medbesedilnost med ljudsko predlogo in umetno stvaritvijo

Ko je raziskovalka balad Faye Ringel intervjuvala sodobne ameriške pisatelje, jih je vprašala, kako uporabljajo ljudske balade svojih delih. Nekateri so odgovorili: "Kradem zgodbe"/ "I steal the plots.", drugi spet: "Kradem metafore"/ "I steal the tropes." (Ringel 1996: 345.) Avtorji torej kradejo ali lepše, si izposojajo zgodbe, zaplete in metafore. Seveda vsi, ki jih navaja avtorica, temeljijo na angleškem baladnem izročilu, predvsem na Childovi zbirki, ki je angleška vzporednica slovenski Štrekljevi. Taka "izposoja" pa ni nič drugačna tudi v slovenskem prostoru. Je zavestna, z njo želijo avtorji priklicati že znano v svoja besedila, da bi se s tem hitreje približali bralcu. Ta izposoja je tudi transformativna, ni samo uporaba znanega, ker se sami ne spomnijo česa novega, gre za priklicevanje tradicije, da bi okrepili inovativno z že znam in si morda tako tudi razširili občinstvo. To ni sodobni plagiat, pač pa transformacija že rabljenih besed, če uporabimo Tauferjev izraz. (Golež 1998: 680–682).

Rečemo lahko, da je razlika med medbesediljem v ljudskih pesmih in v umetnih v sami intenciji ustvarjalca. Prvemu se je medbesedilje napravilo spontano, pesnik pa zavestno uporabi ljudsko odnosnico in jo vključi v svoje lastno povsem drugačno besedilo, zato ker z njenou uporabo želi nekaj doseči – na stilnem, pomenskem ali idejnem polju. Medbesedilje med ljudskim in umetnim zaznamujejo imena oseb, cele kitice, verzne strukture, ki se prenesejo iz ljudskega v umetno, motivi, ki potujejo iz ljudske pesmi v umetne, tako da se zgodovina ljudskih motivov na nek način razkriva tudi v medbesedilnih nizih posameznih pesmi, ki se vedno znova vračajo v obtok. Ključen za medbesedilni proces pa je avtorjev spomin, ali kot pravi Juvan:

Kulturno izročilo so s pomočjo mnemotehničnih ključev urejali v prostorske sheme, sintaktična zaporedja (collocatio, loci) in jih zaznamovali s simbolnimi, evokativnimi podobami (phantasma, effigies, simulacrum, imago). Te so asociativno zastopale predmete spomina. Z mnemotehniko se je skelet spomina popredmetil in postal uporaben stroj (pomnilnik) za tvorjenje novih sporočil. (Juvan 2000: 67).

⁷ Npr. Fran Detela je napisal povest Pegam in Lambergar (1891) na podlagi ljudske balade in na začetke nekaterih poglavij je kot moto navedel nekaj verzov iz različnih ljudskih pesmi, ki jih je opremil z naslovom: Narodna.

Bralec sočasno aktivira dve besedili. Med njima vzpostavlja neke medbesedilne vzorce, s katerimi torej priklicuje stare pomene, jim natika nove, povezuje dve različni konotaciji, vzpostavlja nove navezave ali poudarja stare.

Najbolj izrazito intertekstualnost tako znotraj ljudskega pesništva kot tudi v procesu prenosa v sodobno poezijo, lahko opazujemo pri pesmi *Predica*. Zložil jo je Slomšek, melodijo dodal Ipavec (Drobtinice 1846 – Ipavčeva uglasbitev), v procesu sprejemanja v ljudski repertoar je ponarodela in postala ljudska.⁸ Nato je postala predloga za pesem *Kolovrat Svetlane Makarovič* (kot primer besednega, ritmičnega in melodičnega prenosa z izrazito pomensko inverzijo.) Posebno zanimivo se zdi, da lahko prav ob analizi teh dveh pesmi ugotavljamo tako spontano kot tudi zavestno medbesedilnost.

Predloga

1. Le predi, dekle, predi,
prav tenko nit naredi,
da se ne bo krotičila
in tud ne tkalcu trgala,
dr-dr, dr-dr, dr-dr.
(GNI M 26.469)

Metatekst

2. **Le predi, dekle predi.**
prav tanko nit naredi.
Ko ura udari polnoči,
se v bledo torkljo spremeni,
kolovrat suho zaječi,
drdr, drdr, drdr.

Iz predloge so v pologu vnesene sintagme: "Le predi, dekle, predi", ritem ter verz, onomatopoija dr, dr, dr pa v pesem *Kolovrat* vnesе zlovešč, neprijeten zvok. Če je Slomškova stanovska pesem *Predica* lahkonata pesem o nekem delu, je pesem *Kolovrat* pesem o predici, ki ne prede v veselju, ampak v žalosti in grozi, saj prede oblačilo za otroka, ki ga je utopila. Umetna pesem preoblikuje ljudsko besedilo, ohranja ljudski način izražanja, ritem z vnosom empiričnih citatov in refrena v novo besedilo. Prežemanje sodobne pesmi z ljudsko je dvoplastno, saj je misel čutno približana z ljudskim napevom. (Golež 1990: 52.) Pesem se namreč lahko zapoje na ljudsko melodijo.⁹ Da pa ne gre za posnemovalni način v celoti, pa nam kaže popolnoma inverzna vsebina pesmi. Najizrazitejša sta melodična in oblikovna variantnost, pripev je ohranjen tako pri vseh ljudskih variantah kot v sodobni pesmi.

Izrazit medbesedilni postopek v stikanju z ljudskim na način pomenske inverzije, s stilizacijo verznega obrazca in ohranjanjem načina ljudskega izražanja vidimo v naslednjih pesmih Svetlane Makarovič: *Pogreb*: Sonček sije, dežek gre,/ mlinar melje brez vode,/ melje, melje hudi sen,/ nikdar več ne najdem ven (Š 7763); *Krvavec*: Nocoj je ena lepa noč,/ nocoj je ena bridka noč,/ nikdar me ni nihče imel,/ nocoj me bo krvavec vzel (ljudska Š 2063–76) in *Mati*: "Kam pa to pride, kam to gre,/ to moje lansko ljubljenje?" (Bom zapustil Libuče: GNI M 26.878). (Zbirke Srčevac 1973, Vojskin čas 1974, Pelin žena

⁸ V arhivu GNI imamo sedem variant te pesmi, zadnja posneta je iz leta 1976 iz Predmeje pri Ajdovščini (GNI M 36: 802).

⁹ Leta 1990 je bil predstavljen referat Muzikalnost ljudskega v sodobni slovenski poeziji na Slovenskih glasbenih dnevih. Ob tej priložnosti je poustvarjalka ljudskih pesmi Bogdana Herman zapela pesem Svetlane Makarovič na Ipavčovo melodijo.

1974.) Makarovičeva stilizira¹⁰ pesniški oziroma verzni vzorec ljudske pesmi, vsebina pa je po pomenu čista inverzija.

Poleg Makarovičeve je bil Veno Taufer tisti, ki se je namensko podal v ljudsko pesemsko izročilo iskat odnosnice. Zavestno je posegel v ljudsko pesem, v svoji znameniti pesniški zbirki Pesmarica rabljenih besed je objavil neke vrste manifest uporabe ljudskega, kjer je navedel celo predloge za svoje ustvarjanje, lahko rečemo, da se je s celotno pesniško zbirko medbesedilno pripel na ljudsko pesništvo.

V Tauferjevi pesniški zbirki Vodenjaki (1986) je zanimiva pretvorba citatov iz ljudske ljubezenske pesmi Barčica je zaplavala, v pesmi s številko 19, Ladja gori sredi morja, kjer je v četrtem in petem verzu vsake kitice preoblikovan refren ljudske pesmi. Razporeditve pretvorb v nadaljnjih kiticah so naslednje: 2. lesketaj, 3. trepetaj, 4. sukljaj, 5. šepetaj, 6. štropotaj. Gre za vsakokrat novo pomensko aktualizacijo in spremembo konotacij z zamenjavo glagolov.

Predloga: *Barčica je zaplavala C (Š 1584: Iz Pečin na Tolminskem)* **Metatekst:** Veno Taufer (10): *Ladja gori sredi morja*, Vodenjaki 1986: 45.

Barčica j' zaplavala,	ladja gori sredi morja
dekle je zajokala:	ladja bela godna
Le naprej, oh, le naprej,	vetru jambori se klanjajo
dokler je še vetra kej!	oj le naprej veslaj dokler je še morja kaj.

*Veno Taufer, Lepa Vida
glasgow nagasaki
prek sivega morja*

V Tauferjevi pesmi Lepa Vida je medbesedilnost izražena z aluzivno odnosnico. V zgoraj navedeni varianti, ki je miselno zgoščena v dve vrstici, pa se ne glede na to izrazno medbesedilno stika z ljudsko pesmijo. Drugi del te pesmi je kazalka, ki pokaže, da je ta prvina iz drugega besedila. Z njo pesnik doseže, da se pred bralci prikaže potovanje, da v pesmi začuti človekovo hrepenenje v daljavo v tujino. Ta je prikazana z omembo škotskega in japonskega mesta, ki sta dve pristanišči, dve potovalni izhodišči. Torej je tematika razširjena in zgoščena obenem. Ljudska pesem je asociativno priklicana. Pesnik z različnimi navedki, citati, aluzijami idr. povzema ljudsko dediščino, jo ohranja, jo poudarja, zanika in spremenjeno prenaša naprej. Razmerje med ljudskim in umetnim v sodobni poeziji se razkriva predvsem v prenosu, prevzemu in transformaciji snovnih

¹⁰ Stilizacija je zelo pogost postopek pri jemanju odnosnic iz ljudskega pesništva, definicija stilizacije je naslednja: "Stilizacija: plast ali segment literarnega dela, ki namerno poustvarja značilnosti kakega drugega stilnega vzorca, prevzetega po znanem pisatelju ali zajetega iz minulih obdobjij, preživelih literarnih smeri idr. Kot sta razložila že Tinjanov in Bahtin, stilizacijsko besedilo na eni ravni tuji vzorec posnema, ga reproducira, na drugi pa z njim interferira, saj stiliziranemu delu ali konvencijam podtika pomene in estetske učinke, ki se z njim ne ujemajo." (Juvan 2000: 88.)

ali oblikovnih elementov najrazličnejših besedil ljudskih pesmi. V tem primeru je intertekstualna teorija poleg teorije vpliva najbolj uporabna in za globinsko analizo obeh besedil najbolj primerna.

V sodobni slovenski poeziji govorimo o pravem medbesedilnem stikanju z ljudsko pesmijo šele takrat, ko prvini iz ljudske pesmi lahko določimo izvorno okolje.

Ljudska pesem je torej za oba avtorja t. i. "skupno kulturno izročilo", ki je v lasti celotnega naroda, vseh socialnih struktur. In če je v novem tekstu "staro" prav prvina iz ljudske pesmi oziroma ljudska odnosnica, olajšuje bralcu recepcijo novega.

V procesu vgrajevanja ljudskega v sodobno se kažeta dve temeljni vlogi:

1. Odnosnice označujejo ohranljeno pomensko zgradbo iz prvotnega okolja, ki si jo na primer z vstopom citatov iz ljudske pesmi Narobe svet v novo pomensko okolje Tauferjeve pesmi Narobe svet ("sonce sije, dežek gre/..brez rok, brez nog") pomensko še bolj okrepijo, saj je v Tauferjevi pesmi Narobe svet šaljivi pomen dobil smrtno resen pomen (Taufer 1975: 33–36).

2. Metaliterarna: zaznamuje tujost prvin književne odnosnice v navajajočem besedilu in kaže na najegovo poreklo v literarnem kontekstu – (npr. citat naslova pesmi in prvega verza Treiberjeve pesmi Gor čez izaro v Tauferjevi pesmi Bogomila, kaže na zgodovinsko okolje, ki mu pripada – 19. st., in nas opozarja na dvopomenskost tega citata v tej pesmi. Preseli na v Bohinj, mesto Krsta pri Savici) (Taufer 1973: 53). Ker je pesem ponarodela, nam pove, da sodi v ljudsko pesništvo, navzočnost zelo znane melodije pa nas opozori na sinkretičnost ljudske pesmi idr. Vsi prej našteti elementi prikazujejo tri vidike odnosnic: opozarjajo na pripadnost žanru, slogu in poetiki.

Ljudska pesem, kot najbolj široko znan prototekst (predloga), omogoča najbolj prepoznavne metatekste, ki torej lahko v svoje okolje vključijo popolnoma nove pomene; ti bodo zaradi že znanega prototeksta razumljivejši, kot bi bili sami po sebi. Kaj ima skupnega, razen naslova, Tauferjeva pesem Sveti Matija ubije očeta in mater (1 pesem) z istoimensko ljudsko pesmijo? Na videz nič, če pa trovrstičnico pogledamo od blizu, vidimo, da je naslov kazalka aluzije na ljudsko pripovedno pesem, ki z verzi: "kri ni voda/ piše s krvjo/krvava svoboda" aludira na zgodbo sv. Matije, ki je po pomoti ubil starše. Zato je vključen rek "kri ni voda", ki neposredno poudarja pomen sorodniških, bratskih vezi. Ojdipov motiv v sodobni obliki namiguje na politične razmere, ki so privedle do bratomorne vojne, na bistvo vsake "revolucije", ki piše zgodovino s krvjo. Pomenske konotacije so v treh verzih številne. Ta pesem v spomin prikliče ljudsko pesem, tako da je na transparenten način narisan sodobni metatekst (pologa), ki prvega ne zabriše, pač pa poudari in izpostavi že znane pomene z novimi. Metatekst vsebuje sinhroni in diahroni aspekt, čeprav je diahroni aspekt kot relikt vključen v sodobni tekst (Taufer 1975: 10).

Če se kakršna koli odnosnica iz ljudskega pesništva prenese v sodobno pesem, se z njo prenese ves pomenski in formalni kontekst, pa še vse prejšnje konotacije, ki so se v kontekst ljudske pesmi prenesle od drugod. Stopnja medbesedilnosti je v teh povezavah največja.

Sklep

Skupaj z uporabo folklorističnih, etnoloških in literarnovednih metod se je metoda intertekstualnosti izkazala za zelo primerno. Z njo smo lahko izluščili in v mrežo prepletli tiste elemente, ki so bili sicer znani, nikoli pa ustrezno poimenovani in teoretsko osvetljeni. Z njo smo opazovali spontano medbesedilje znotraj ljudskega pesemskega, glasbenega, pripovednega in plesnega izročila, ki pokaže na večinoma spontano ustvarjalnost in zajemanje ljudskih formalnih in vsebinskih prvin iz že znanega, hkrati pa zavestno jemanje odnosnic pri sodobnih pesnikih iz ljudskega pesništva, ki umešča njihove tekste v jedro medbesedilnosti. Vsako besedilo je na ta način osvetlilo individualne pomenske in formalne poudarke prav s sredstvi iz ljudske pesemske zakladnice. Teorija intertekstualnosti, prezeta s folklorističnimi metodami, je prostor, v katerem lahko poiščemo razlage za tiste prvine, ki so morebiti samoumevne, jih poznamo, jih morda tudi poimenujemo, vendar jim nismo našli ustrezne metodološke in teoretske podlage. Teorija intertekstualnosti in njena aplikacija v poetiko ljudskega kaže na to, da lahko globinsko strukturo ljudskega pesništva izluščimo zelo sistematično in nas ne ovira pozitivizem, ki je velikokrat omejil folkloristične raziskave na zgolj zunanje in evidentne pojave, skritih, toda za globlje razumevanje ljudskega izročila pomembnejših prvin, pa ni znal osvetliti.

LITERATURA

- A. N. DOANE, 1991: Oral Text, Intertext, and Intradiscourse: Editing Old English. Ur. Jay Clayton in Eric Rothstein. *Influence and intertextuality*. 94–105.
- Enzyklopädie des Märchens, Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung* 3, 1981. Ur. Kurt Ranke, Wolfgang Brückner, Max Lüthi, Lütz Röhrich, Rudolf Schenda. Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- Enzyklopädie des Märchens, Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung* 4, 1984. Ur. Kurt Ranke, Wolfgang Brückner, Max Lüthi, Lütz Röhrich, Rudolf Schenda. Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- Linda DEGH, 1995: *Narratives in society: A performer-centered study of narration*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica (FF communications 255).
- Marjetka GOLEŽ, 1988: Jenkova Lenčica ali vprašanje ponarodelosti. *Traditiones* 17. Ljubljana. 169–187.
- 1990: Muzikalnost ljudskega v sodobni slovenski poeziji. *Glasba in poezija*. 47–58.
- 1998: Used words. *Encyclopedia of Folklore and Literature*. Ur. Mary Elen Brown, Bruce A. Rosenberg. Santa Barbara, Denver, Oxford: ABC-CLIO. 680–682.
- Marjetka GOLEŽ KAUČIČ, 2000: Ljudsko in umetno v medbesedilnih nizih. *Traditiones* 29/I. 63–77.
- Marko JUVAN, 2000: *Intertextualnost*. Ljubljana: DZS (Literarni leksikon 45).
- Zmaga KUMER, 1975: *Pesem slovenske dežele*. Maribor: Založba Obzorja.
- 1988: *Etnomuzikologija*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- 1996: *Vloga, zgradba, slog slovenske ljudske pesmi*. Ljubljana: Založba ZRC.
- Renate LACHMANN, 1990: *Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt.
- A. B. LORD, 1960: *The Singer of Tales*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

- Narodopisje Slovencev*, 1952. 2. zv. Ur. Ivan Grafenauer, Boris Orel. Ljubljana. 19–46.
- Svetlana MAKAROVIČ, 1973: *Srčeveč*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- 1974: *Vojskin čas*. Trst: Založništvo tržaškega tiska, Koper: Lipa.
- 1974: *Pelin žena*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Leonard PETZOLDT, 1967: *Volksbalade, Sage und Exempel, Zur Stoff-und Überlieferungsgesichte der Volkserzählung vom 'beleidigten Totenschädel'*. V: *Jahrbuch für Volksliedforschung*. Ur. Rolf Wilh. Brednich. Berlin: Walter de Gruyter & Co.
- Anton POPOVIČ, 1976: Aspect of metatext. *Canadian review of comparative literature* 3. 225–235.
- Mirko RAMOVS, 1995: *Polka je ukazana. Bela krajina in Kostel*. Ljubljana: Založba Kres.
- 1996: *Polka je ukazana. Prekmurje in Porabje*. Ljubljana: Založba Kres.
- 1998: *Polka je ukazana. Od Slovenske Istre do Trente*, 1. del. Ljubljana: Založba Kres.
- Faye RINGEL, 1996: Stealing Plots and Tropes; Traditional Ballads in Contemporary Literature of the Fantastic. 6. *International Ballad Conference: Advance Papers*. Swansea: University of Wales. 345.
- Slovenske narodne pesmi 1–4 (Š)*, 1895–1923. Ur. Karel Štrekelj. Ljubljana: Slovenska matica (ponatis).
- Slovenske ljudske pesmi IV (SLP)*, 1998. Ur. Marjetka Golež, Zmaga Kumer, Marko Terseglav, Robert Vrčon. Ljubljana: Slovenska matica.
- Marija STANONIK, 2001: *Teoretični oris slovstvene folklore*. Ljubljana: Založba ZRC.
- Urša ŠIVIC, 2002: *Muzikološki vidiki preobražanja ponarodele pesmi v drugi polovici 19. stoletja*. Magistrsko delo. Ljubljana.
- Anja ŠTEFAN, 1999: *Folklorno pripovedovanje kot prepletanje izročila in osebne ustvarjalnosti*. Magistrsko delo. Ljubljana.
- Veno TAUFER, 1975: *Pesmarica rabljenih besed*. Ljubljana: DZS.
- 1973: *Prigode*. Ljubljana: Cankarjeva založba
- Marko TERSEGLAV, 1987: *Ljudsko pesništvo*. Ljubljana: DZS (Literarni leksikon 32).
- V deveti deželi – Sto pravljic iz naših dni*, 1995. Ur. Marija Stanonik. Ljubljana: Mladinska knjiga.

SUMMARY

The article discusses the application and use of the contemporary literary theory of intertextuality in folkloristic research. In the introduction the author poses the question whether the application of this theory on the material that is a result of a different kind of creativity than literature is even possible. She answers this question positively, i.e., the theory allows organization and systematization of individual folklore phenomena and categories into a logical whole and system. The author explains the concept of intertextuality, it places it within the folk tradition, and determines what the evocation of other texts or parts of texts is like in folk poetry and of tunes in folk music.

In the section “Intertextuality in folk songs” the author explains that intertextuality has always existed, although the awareness of it was not established. This can be observed throughout the history of folk lyric and epic motifs and topics in various variants, in traveling verses, tunes, motifs, verse patterns and even topics that moved from text to text, e.g., *stoji, stoji beli grad; leži, leži ravno polje; kod si hodil, kje si bil?*; *doli pade, omedli, dušico spusti*, etc. In folk poetry—from the standpoint of genre distinction—it is evident that a verse traveling between two different genres in folk poetry, e.g., epic and lyric poems, combines two closely related meanings. Similarly, rhythm and tune must be in close proximity, i.e., this way a verse can travel between two genres, as the singer can insert it entirely naturally into another song. A

song can evoke a memory of another song, if it has the same beginning as the other song. Intertextuality in folk songs is more or less coincidental and associative and does not establish a particular polemic relationship towards the incorporated secondary text.

The section about the inter-musicality in tunes of folk songs discusses the transfer of tunes from one lyrics to the next, but only when lyrics have similar metric structure and rhythm, so that the tune can be laid on the ready-made lyrics. In the Slovene song tradition there are many examples of such intermusical transfer, e.g., the tune from the narrative song *Mrtaška kost* (*Fantič je hodil daleč v vas*) can be transferred to the lyrical love song *Pleničke je prala pri mrzlem studenc*; similarly: *Snoči ob enajsti uri* – the tune of *Al me boš kaj rada imela, Svečenca se približuje* – the tune of *Barčica po morju plava*, etc. The tune can be transferred from lyrical songs to toasts, from death songs to love songs, etc. The author then addresses the question of the popular song (*ponarodela pesem*), which is anchored in two poetics, i.e., in literary poetics and folk poetics, hence it has dual features. Inter-musicality has the function of melodic contamination, when one tune is replaced by another, but for smaller thematic units or whole phrases. This is a case of double intertextuality and intermusicality: interaction between folk content and formal system; transfer of literary song into folk poetic system; spontaneous intertextuality and intermusicality between a folk song set to tune and an literary song as an underlying text. Within so-called intermusicality there is a transition of individual melodic formulas and whole tunes into songs with different lyrics, i.e., this is an explicit intermediality, as two entities (melody and lyrics) are connected into a unit in different modes, formulas, and transmissions. By transferring the tune from one lyrics to the next the genre definition of the song is transferred, just as in the case of text.

The article analyzes inter-dance in folk dances, paying special attention to transfer of dance elements from one dance to the next. This creates an intentional dialogue between two dances. When a dancer uses a dance figure from one dance in another dance, (s)he evokes the memory of the dance from which the figure originates, thus connecting them by association. Some of the most typical traveling dance figures as examples of inter-dance are given, e.g., spinning under a raised hand—*štajeriš* and the dance-type *Po zelenoj trati* and *Sirota*; wagging a finger—*špic* polka and *zibenšrit*, etc. The author makes a claim that this might be a case of a dance within a dance, i.e., by entering one element of a dance into another dance the entire original dance symbolically enters the other dance. Folklorists would call this phenomenon “contamination of two dance forms.” This section ends with the statement that intermediality in dance tradition, where movement, tune, and sometimes song are combined, is a complicated process of the separation and combination of individual elements. Combining a movement with a movement from another dance changes the dance structure, tune, and even rhythm. This way the two dances are combined into a new unit, but at the same time they remain separate, each with its own features. The newly-created whole is a reflection of intermediality or inter-dance and has new function in dance tradition.

The section “Intertextuality in Narrative Tradition” explores intertextuality within the syncretism of the narrative and drama. In this case intertextuality is the dialogue of one text with another, and simultaneously of the newly-created text with all previously known texts with either the same beginning, motif, topic, or ending. With special formulas it is easier for the narrator to transition from one story to another. The listener knows from the initial formula what the structure of the story is going to be. Intertextuality is mainly spontaneous, the dialogue is not polemical, transfer of formulas is mainly by association. Individual examples are analyzed employing the theory of simple forms and introductory, beginning, and ending formulas, e.g., *Once there was a farmer; Once there were a father and a son; Nežika and her young husband continued to live for a long time and had many beautiful and well behaved children; The wife bought a bowl, the husband bought a pot—and this is the end of the story* (*Žena je*



kupila skledo, mož pa lonec – pa je te pravljice konec), etc. These formulas are not only mnemonic devices, but they have a special purpose and meaning related to the characters of the story and all of the events surrounding these characters. Often there is a transfer of motifs, story lines, topics from folk poetry, e.g., the motif of a water sprite (*povodni mož*), the tenth daughter (*desetnica*), etc., or borrowing of a verse or strophe or an entire folk song with a particular purpose, e.g., characterization of a story character. Special and various narrative positions of the narrator result in continuously new intertextual contacts, broadening the story context.

The last section discusses the intertextuality in the narrow sense, i.e., intertextuality between folk original and literary creation. The difference between intertextuality in folk songs and literary poems is in the author's intention. The author of an art poem intentionally chooses references from folk poetry because he wants to achieve a specific effect with them, to make his poem accessible to broader audience, or to shed light on a particular idea, thought, etc. His attitude towards folk creation is certainly polemic. The reader simultaneously activates two texts, connects two different connotations, establishes new references, and strengthens old ones. The folk song *Predica*—written by Slomšek and set to tune by Ipavec became a popular song, later adopted as a model for Svetlana Makarovič's poem *Kolovrat*—is given as an example of the spontaneous as well as intentional intertextuality. Intentional intertextuality between literary and folk poetry is two-fold. Art poem transforms folk text, but preserves the folk style of expression and rhythm by entering empirical quotations and the refrain into the new text. The content is entirely inverted, which is the way of polemicizing with the folk text. The rest of the section discusses Veno Taufer, who devoted an entire collection of poems (*Pesmarica rabljenih besed*) to models from folk poetry. His poems *Ladja gori sredi morja*, *Lepa Vida*, *Sveti Matija* are analyzed. The relationship between folk and art poetry is intertextually evident in the transfer, borrowing and transformation of elements in subject matter and form from various folk songs. Both authors display real intertextuality, as it is possible to discern the original context of the folk song elements in at least two functions: (a) the references mark the original semantic structure; (b) the function is metaliterary, i.e., it marks the estrangement of the elements from literary reference in the quoting text and shows its origin in literary context. The folk song as the best known prototext offers the most recognizable metatexts, capable of including entirely new meanings in their context. These meanings will be, due to a well-known prototext, more understandable than they would be by themselves.

The article concludes that, used in connection with folkloristic, ethnologic, and literary methods, the intertextual method proves to be very productive in intertextual, inter-musical and inter-dance references in folk poetry, narrative, music, and dance, as it allows an insight into dual semantic and formal structures, their connections and dialogues. This kind of systematization allows better recognition of individual elements.