

**UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

BARBARA ŽELE

**SLOVENSKO LJUDSKO IZROČILO IN MODERNO
POUSTVARJANJE**

DIPLOMSKO DELO

LJUBLJANA, 2003

**UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

BARBARA ŽELE

Mentor: izr. prof. dr. ALEŠ DEBELJAK

**SLOVENSKO LJUDSKO IZROČILO IN MODERNO
POUSTVARJANJE**

DIPLOMSKO DELO

LJUBLJANA, 2003

HVALA

... vsem, ki me spremljajo in jih imam rada.

Mentorju,izr. prof. dr. Alešu Debeljaku, se posebej zahvaljujem za nasvete pri izdelavi diplomskega dela.

MESEC

Nekoč je rekel mesec v oblakih svoji materi:

"Mama, naredi mi obleko! Vsi ljudje na zemlji so oblečeni, tudi jaz bi bil rad oblečeni. "

"Lepi moj sinko," mu je rekla mati, "ej, take obleke pa jaz ne znam sešiti. Enkrat si cel, potem te je samo polovica, nazadnje pa te je celo zelo malo. Nobena obleka ti ne bi bila prav".

Zato je mesec še dandanes nag.

(Slovenske pravljice, 2002)

KAZALO

UVOD	2
GENEZA FOLKLORNEGA IZROČILA	3
ETIMOLOGIJA POJMA ROMANTIKA	3
SPREMEMBE V EVROPSKI KULTURI	6
FILOZOFSKO OZADJE	9
VREDNOTE V ROMANTIKI	12
SLOVSTVENA FOLKLORA IN ROMANTIČNA USTVARJALNOST	14
ZBIRANJE IN ZAPISOVANJE FOLKLORNIH PRIPOVEDI NA SLOVENSKEM	17
OHRANJANJE IN (PO)USTVARJANJE FOLKLORNIH PRIPOVEDI	20
FOLKLORNI DOGODEK	26
PRAVLJIČARJI, UMETNIKI PRIPOVEDOVANJA	29
IZVEDBA PRIPOVEDNEGA AKTA	34
<i>SPOJ STAREGA IN NOVEGA</i>	34
<i>IZVEDBA PRIPOVEDI</i>	36
<i>FOLKLORNI DOGODEK IN GLEDALIŠKA PREDSTAVA</i>	38
<i>VPLIV KONTEKSTA PRI PREOBLIKOVANJU PRIPOVEDI</i>	42
FOLKLORNO PRIPOVEDOVANJE KOT UMETNIŠKI DOGODEK	45
ZAKLJUČEK	51
LITERATURA	53

UVOD

V prvem delu predstavljam romantiko kot gibanje in obdobje v književnosti. Moj namen ni poglobljena študija romantike, temveč zgolj oris romantike kot tistega družbenega in kulturnega konteksta, v katerem se je prebudilo zanimanje za folklorno izročilo, pravljica pa postala literarna zvrst. V času (pred)romantike so začeli zbirati in zapisovati oblike slovstvene folklore, pri čemer so bili bolj naklonjeni liriki, manj pozornosti pa so posvečali slovstveni folklori v prozi (folklorne pripovedi). Slednja je tudi predmet mojega tukajšnjega zanimanja.

V drugem delu obravnavam sociološko-kulturni vidik folklornega dogodka. Najprej predstavim pravljíčarje, umetnike pripovedovanja in njihovo vlogo v izvajanju folklorne pripovedi. Pripovedovalci so prenašalci izročila in njegovi poustvarjalci. In tako sleherno poustvarjanje folklorne pripovedi v sebi združuje tradicijo in inovacijo. Pri izvedbi folklorne pripovedi dejavno sodelujejo vsi udeleženci dogodka, pripovedovalec in poslušalci. Zaradi vselej edinstvene teksture (izvedbe pripovedi) in konteksta (okolíščin, v katerih se pripoved odvija) je tudi povratna zveza med izvajalcem in poslušalci vsakokrat drugačna in izvirna ter posledično neponovljiva.

Slovstvena folklorá spada med sinkretične umetnosti, kar razodeva, da so pri folklornem pripovedovanju poleg umetnosti govorjene besede izrazito poudarjene tudi druge netekstne sestavine. Sleherna poustvaritev je neponovljiva in v sebi nosi estetske vrednote. Folklorni dogodek je vselej tudi umetniški dogodek in vsaka folklorna pripoved je odraz umetniškega prizadevanja posameznega pripovedovalca, ki pripoved vedno znova poustvarja, kar jo dela enkratno in neponovljivo.

GENEZA FOLKLORNEGA IZROČILA

ETIMOLOGIJA POJMA ROMANTIKA

Etimologija pojma romantika je kompleksna, predvsem pa je posledica dolgotrajnega besednega spreminjanja. Pomenski razvoj, ki je trajal več stoletij, se je v času med poznim srednjim vekom in koncem osemnajstega stoletja še vedno močno naslanjal na prvotni pomen pojma romantika, ki je označeval svet srednjeveških viteških romanov, pustolovščin in ljubezni ter spiritualizma in krščanske mistike. Ta kontinuiteta pomenskega razvoja se je prekinila z nastankom prvih romantičnih literarnih programov. V nadaljevanju prikazujem, kako je ta razvoj potekal (Kos, 1980: 5–6).

Termin 'romance' je v Angliji v šestnajstem in sedemnajstem stoletju, do dobe razsvetljenstva in predromantike, označeval prozne pripovedi z izmišljeno, fantazijsko, neverjetno vsebino. Sam pridevnik 'romantičen' je prišel v uporabo okoli leta 1600, in sicer v Franciji, v obliki 'romanesque'. Njegov pomen je bil povezan s poznosrednjeveškimi viteškimi romani v prozi z izmišljeno, pustolovsko in sentimentalno vsebino (Kos, 1980:6-7). Klasicizem sredi sedemnajstega stoletja je pridevniku 'romantičen' pridal negativen značaj; prešel je v rabo kot manjvrednostni izraz za vso evropsko literaturo, ki se ni naslanjala na najvišje avtoritete razuma antičnih teoretikov in pesnikov (Aristotel, Horac). Podobno je tudi v Angliji v prvi polovici osemnajstega stoletja pojem 'romantic' vseboval negativno konotacijo; šele z začetkom angleške predromantike ter upadom klasicizma in razsvetljenstva v osemnajstem stoletju se je omogočilo prevrednotenje pojma 'romantičen', ki je v tem času že pridobil pozitivno konotacijo (Kos, 1980: 7–8).

Zasluga za pozitivno vrednotenje pojma 'romantičen' se pripisuje predromantiki, ki je širila nove vrednote, ideje in občutja. Te t. i. pozitivne vrednote, kot so čustveno, nejasno, mračno, neverjetno, spontano, izmišljeno, so se najprej udomačile v umetnosti in kasneje zasedle še ostala življenjska področja,

obenem s tem procesom pa je termin romantika pridobival pozitiven pomen (Kos, 1980: 8–9).

Iz Anglije se je termin romantika selil na celino, najprej v Francijo, kjer je termin 'romantique' označeval *"nežna čustva in melanholične ideje"* (Kos, 1980:10). Za nadaljnji razvoj pojma je bilo odločilno dogajanje v Nemčiji, kjer se je pred letom 1770 izraz 'romantisch' že uporabljal kot oznaka za srednjeveško in renesančno literaturo.

Tako je usodni pečat pomenskemu razvoju pridal čas nemške starejše (t. i. jenska romantična šola) in mlajše romantike. Najprej je iz pridevnika romantičen izšla *samostalniška tvorba romantika*, katere pomen je še nekaj časa nejasno begal in končno prevzel današnjo vsebino. Jenski krog pod pojmom romantika še dolgo ni tretiral literature njihove lastne dobe, temveč vso evropsko literaturo od konca antike naprej z izjemo klasicizma (Kos, 1980: 13). Za pomenski razvoj pojma romantika je pomemben F. Schlegel, ki je tradicionalnemu pojmu 'romantičen' pripisal *"globljo vsebino in ga prav s tem šele napravil primerne za literarno-znanstveno in filozofsko-estetsko rabo"* (Kos, 1980: 13).

In četudi je Schlegel sprva še pripisoval prednost antični klasiki, je obenem že sledil tudi predromantični tradiciji ter predstavil ideje (nasprotje med subjektivnostjo in objektivnostjo, nagonom in razumom, posameznikom in skupnostjo, nepopolnostjo in hlepenjem po idealu), ki so postale ključne za razumevanje romantike. Pojmu romantika je pripisal *"historično in filozofsko spekulativno vsebino"* (Kos, 1980: 15). Skozi številna pojmovna spreminjanja je Schlegel romantiko resda dokončno prevrednotil in ji v primerjavi s klasično, tj. antično umetnostjo pripisal višjo raven, toda pod terminom romantika še vedno ni razumel sodobnega literarnega gibanja, temveč ga je uporabljal kot krovni pojem za trubadurje, viteško ljubezen, pravljice, Shakespeara itn (Kos, 1980: 16–17).

Bistvo romantike, kakor so jo pojmovali predstavniki starejše, tj. jenske romantične šole, predstavljajo tri njene značilnosti: princip neskončnosti (versus klasicizem, ki sledi principu dovršenosti), historično bistvo in pojmovanje romantike, ki še vedno označuje pretekla literarna obdobja in še ni oznaka za

sodobno literarno dogajanje (Kos, 1980: 19). Tako predstavljen in razumljen pojem romantike se je selil še v druge evropske dežele; v slovenske dežele predvsem kot vpliv iz Nemčije, in sicer po letu 1820 (Kos, 1980: 18–21).

Evropska romantika se je pojavila okrog leta 1800 in jo takrat tudi že *"najdemo v slovstvenem in duhovnem življenju vsakega bodisi velikega bodisi majhnega naroda našega kontinenta v dobi med francosko in rusko (oktobrsko) revolucijo (1917)"* (Slodnjak, 1975: 71). Obenem – natančneje med letoma 1808 in 1820 – je bil to tudi čas, ko se je pojem romantika uveljavil kot oznaka za **sodobno literarno smer** in je predstavljal *"vse tiste težnje v sočasni evropski literaturi, ki se obračajo zoper klasicizem, razsvetljenstvo in racionalizem 18. stoletja in si iščejo novih literarno-estetskih vzorov predvsem v srednjeveški, renesančni in baročni, ljudski in deloma tudi v orientalski poeziji, v nasprotju s klasicizmom, ki se vzoruje izključno pri temah, idejah in formah antične književnosti."* (Kos, 1980: 22)

Najbrž je pojem v tej obliki zaneslo tudi med Slovence; vsaj Čop ga je od leta 1830 naprej razumel kot oznako za sodobno smer, ki je nasprotna klasicizmu. Pojem je sčasoma (tudi pri Slovencih) prešel v splošno uporabo in je bil razumljen *"kot literarnozgodovinski pojem za historično omejeno literarno gibanje oziroma obdobje."* (Kos, 1980: 26)

Četudi je pojem dobil svoj znanstven pomen in obseg v drugi polovici devetnajstega stoletja, njegov pomenski razvoj še do danes ni dokončen in enoten. Literarni zgodovinarji in teoretiki ga še danes različno razlagajo in še vedno obstajajo razlike tako med romantičnimi avtorji kot med posameznimi nacionalnimi romantikami, ki jih ni mogoče priznati za tipično določilo evropske romantike nasploh in tudi ne za bistven element njenih vsebinskih in formalnih teženj (Kos, 1980: 26–28).

SPREMEMBE V EVROPSKI KULTURI

Za pomenski razvoj romantike je pomembno, da razumemo **predromantično obdobje**, tj. obdobje med časom evropskega razsvetljenstva, ki se je končalo z izbruhom francoske revolucije (1789), in časom okoli leta 1800, ko se je formirala romantična književnost, najprej v Angliji in Nemčiji, skoraj sočasno z zatonom predromantike. Predromantika se je v osemnajstem stoletju pojavila skoraj vzporedno z razsvetljenstvom, ki se mu v primerjavi s predromantikom kot izrazito slovstveno smerjo, pripisuje ideološki karakter. Predromantično gibanje je kot književna struja s svojimi vsebinskimi in oblikovnimi značilnostmi predstavljalo nasprotje idealom razsvetljenstva. Čas predromantike je bil v znamenju čustev, strasti, narave, človekovega notranjega doživljanja, močno so poudarjali psihološka stanja obupa, razočaranja (zdaj je čas, ko se prebudi pojem svetobolje), hrepenenja, predvsem pa je bil to tudi čas **oživljanja ljudskega pesništva** (Kos, 1991: 149; 2002: 64–66). Predromantika je postavila temelje za poznejši vzpon romantike, ki predstavlja fazo v razvoju evropskega duhovnega, umetnostnega in literarnega življenja, torej stopnjo v procesu, ki zajema obdobje evropske družbene, kulturne in umetnostne zgodovine v času od konca srednjega veka do začetkov devetnajstega stoletja, ko se formira romantika in s svojimi nadaljnjimi spreminjanji poseže v dvajseto stoletje, ko se iz nje začnejo rojevati druge literarne smeri (Kos, 1980: 36; 1991: 149).

Na prehod iz predromantike v romantiko in samo bistvo romantike so odločilno vplivali trije dogodki (francoska revolucija, Kantova filozofija in weimarska klasika), ki so zaznamovali dogajanje tedanje Evrope, še zlasti in najprej v Angliji in Nemčiji, ter s tem postavili temelj socialno-političnemu, umetnostnemu in filozofskemu razvoju Evrope (Kos, 1980: 37; 2002: 88).

Prva med dogodki, **francoska revolucija** (1789–1795), znanilka in nosilka revolucionarne preobrazbe socialnega in političnega življenja na prehodu v meščansko obdobje devetnajstega stoletja je posebej poudarjala princip svobode, ki je

kasneje našel svoje mesto znotraj (pred)romantičnega ustvarjanja. S tem, ko je uresničila glavne ideje razsvetljenstva, je izgubila radikalne nasprotnike razsvetljenstva, obenem pa razočarala precejšnji delež pripadnikov razsvetljenstva, ki so preobrazbo človeka in družbe zdaj doživljali že izrazito ponotranjeno, čustveno ter tako prišli v razkorak z dejanskim stanjem. Utopični upi in hkrati nezmožnost njihove uresničitve so jih pahnili "v svet idealov, čustev, domišljije in pesniških prividov" (Kos, 2002: 88). Težili so k popolni osebnosti, nosilki čistih vrednot, "ki jih mora družba uresničiti, če naj se zboljša in doseže ideal svobode, resnice in dobrega" (Kos, 2002: 88). Razkorak med svetom idealov in stvarno družbo je postal sinonim za romantiko.

Iz francoske revolucije je romantika prevzela princip svobode. Mnogi veliki romantiki (Prešeren, Puškin idr.), nosilci radikalnih in revolucionarnih idej, so prevzeli princip svobode in ga iz konkretnega prenesli na področje abstraktnega, na subjektivno ali estetsko-ustvarjalno raven (Kos, 1980: 37–38; 2002 :88).

Pojav **Kantove filozofije** je drugi pomemben izvor romantičnega gibanja po letu 1790. Iz Nemčije se je širila v druge evropske dežele, njen pomen za romantično miselnost pa je predvsem v Kantovem t. i. dualističnem pojmovanju človeka. S tem, ko je opisal notranji čut človeka, ki ga vodi k sreči, morali in lepoti, je odprl pot čustvenemu in domišljjskemu razumevanju človeške narave. Dualistično pojmovanje človeka pa je 'zašlo' tudi v slovstvo, kjer so romantiki orisali razkol med človekovim razumom in čustvi. Vrednost so pripisovali čustvenemu svetu, medtem ko so vrzel med stvarnostjo in ideali zapolnjevali z domišljijo, tj. s svetom lepote, dobrote in resnice. Z domišljijo naj bi tako premagali nasprotje in dosegli absolutni cilj človekovega poslanstva, ker pa se slednje ni uresničilo, so pogosto zapadali v stanje obupa in skrajnega pesimizma. Hrepenenje tako ostaja nerealizirano, svet pa grob in za tankočutnega umetnika nevzdržen kraj bivanja (Kos, 1980: 38; 2002: 89).

Iz nemške idealistične filozofije je romantika "prevzela novi princip subjektivnosti, 'jaza' in zavesti kot nečesa avtonomnega, suverenega in absolutnega" (Kos, 1980:38). Filozofsko pojmovanje subjektivnosti ni bilo več

treba utemeljevati s kategorijami tradicionalne metafizike, kajti, izhajajoč iz nemške idealistične filozofije, je zavest avtonomna in absolutno ustvarjalna in potemtakem lahko iz sebe kreira svet skozi forme, principe, zakone in procese, ki so ji imanentni. Princip subjektivnosti se lepo dopolnjuje s principom svobode. Slednja je potrjevala avtonomnost romantičnega subjekta in njegove subjektivnosti (Kos, 1980: 38).

Kot tretji pomemben izvor za nastanek in bistvo romantičnega gibanja štejemo **weimarsko klasiko**, ki sta jo v devetdesetih letih osemnajstega stoletja načelno in praktično uveljavljala Johann Wolfgang Goethe (1749–1832) in Friderich Schiller (1759–1805) ter tako postavila temelje nemške romantike. Goethe in Schiller sta za kriterij vsega umetniškega in tudi siceršnjega delovanja postavila načelo lepega. Estetsko kot tisto vodilo, *"absolutna vrednota, iz katere dobivajo utemeljitev vse druge vrednote, tudi moralne in socialne"* (Kos, 2002: 89).

Nemški romantiki so prevzeli načelo lepega in ga povezali s predstavo umetnika pesnika kot svobodnega bitja, ki v sebi združuje resnično in dobro. Umetnik, *"izvir vseh vrednot"* (Kos, 2002: 89) ustvarja lepoto, ki je v očeh romantikov absolutna. *"Romantika je izvedla praktično, umetniško in življenjsko realizacijo estetskega principa kot nečesa, kar je absolutno, avtonomno, neodvisno od moralnih in praktičnih utilitarnih meril, zato pa pravzaprav najvišja vrednota umetniškega ustvarjanja"* (Kos, 1980: 39).

Trije tako medsebojno prepleteni izvori so oblikovali duhovno klimo takratne Evrope ter tako podali pomembno osnovo za rojevanje romantike kot **književne struje**. Kot taka se je najprej razvijala v Nemčiji sredi devetdesetih let osemnajstega stoletja v t. i. starejši romantični šoli. Njeni predstavniki so bili brata Friedrich in August Wilhelm Schlegel, pesnik in prevajalec Novalis, Ludwig Tieck in filozof Schleiermacher. Izdajali so svoje glasilo Athenäum, središče njihovega ustvarjanja pa je bilo mesto Jena (od tod tudi jenska romantična šola).

Predstavniki mlajše romantične šole po letu 1804 so svoj navdih iskali

predvsem v nemški nacionalni preteklosti in v ljudskem slovstvu. Njena predstavnika sta bila Achim von Arnim in Clemens Brentano; izdala sta zbirko nemških ljudskih pesmi *Dečkov čudežni rog* in tako **pesništvo usmerila k ljudski liriki**, baladam in romancam.

Med romantiko in drugimi književnimi strujami osemnajstega stoletja sicer ni ostre distance, vendar teoretiki kljub temu pojmujejo romantiko kot nasprotje klasicizmu in razsvetljenstvu, ki sta imela naboj izrazito razumskega in v čutno ter tuzemsko usmerjenega življenja. Romantika navdih za lastno ustvarjalnost išče drugje. Razkol med stvarnostjo in idealom je za romantične ustvarjalce najbolj določujoč in obenem ostaja nepremostljiv. Romantični ustvarjalci lastno neprestano nihanje med danim svetom in svetom idealov uporabljajo kot vir navdiha in se v želji razrešiti to nepomirljivo nasprotje zatekajo v svet čustev in domišljije. Romantika se je iz Nemčije in Anglije, kjer se je začela razvijati še pred letom 1800, širila tudi v Francijo, medtem ko je Italijo, Poljsko in Rusijo zajela šele po letu 1815 (Kos, 1991: 167–168).

FILOZOFSKO OZADJE

V času rojevanja romantike se je zgodilo nekaj osnovnih prelomov v zgodovini zahodnoevropske misli. Gre za dalj časa trajajoč proces, tj. skupek sprememb, ki so odločilno posegle v podobo evropske kulture od začetkov novega veka do preloma med osemnajstim in devetnajstim stoletjem (Kos 1980: 39–42). Sem štejemo renesanso in njen odločilen prelom s srednjeveško sholastiko, ki je dotlej vehementno pogojevala vsakršno duhovno inspiracijo preteklega obdobja; začetek novoveške filozofije z Baconom in Descartesom; baročno umetnost sedemnajstega stoletja; razmah evropskega razsvetljenstva konec sedemnajstega in v začetku osemnajstega stoletja in sočasen pojav predromantičnega gibanja in literature ter kasnejši premik literature in umetnosti iz razsvetljenstva prek predromantike v samo romantiko.

Nova filozofska misel, ki jo je utemeljil Immanuel Kant (1724–1804), se je rodila

na temelju psiholoških, gospodarskih, družbenih in političnih okoliščin. Renesansa (v prevodu pomeni oživitev, preporod), ki zaseda petnajsto in del šestnajstega stoletja, kaže prizadevanja, kako *"obnoviti psihofizično enotnost človeka, ki jo je poznala antika, a jo je srednji vek razkrojil v imenu krščansko pojmovanega dualizma med dušo in telesom"* (Kos, 1980: 39). Renesansa je človeka osvobodila teže transcendence in ga začela tretirati kot avtonomno bitje, ki je imanentno zvezano z naravo samo. Renesančni misleci in umetniki so poudarjali človeško neločljivo povezanost z naravo. Menili so, da je človekovo bistvo narava, vendar ni transecendentna, ga ne presega, temveč je človek *"najvišji izraz, potrditev in realizacija narave"* (Kos, 1980: 40). Tako razumljeno avtonomno bitje, smiselno utemeljeno v naravi, postavlja v ospredje harmoničnost človeka, ki je estetskega značaja, s tem pa se *"renesansa vsaj na videz približuje romantični viziji človeka, ki prav tako postavlja človeka kot avtonomno in celo absolutno bitje, za njegovo bistvo pa razglašča estetsko kreativnost in harmonijo."* (Kos, 1980: 40)

Prelom z renesančno kulturo so pogojevale številne družbenozgodovinske in duhovne spremembe v evropski kulturi v času sedemnajstega in osemnajstega stoletja. Rene Descartes (1596–1650) je v sedemnajstem stoletju podal razlago človeka v duhu obnovljene dualistične antropologije, po kateri je objektivno ločeno od subjektivnega. Psihično in fizično se v človeku sicer povezujeta, vendar sta po svojem bistvu razločena. Bistvo človeka je njegova subjektivna resničnost zavesti ali 'jaza', njegova notranjost, tj. duhovnost. Človek je potemtakem 'jaz' in subjekt na osnovi svoje subjektivnosti, medtem ko jo je renesansa utemeljevala z nerazdružljivostjo psihičnega in fizičnega. Romantična podoba človeka ni psihofizična enotnost, temveč prav razdeljenost na objektivni in subjektivni svet, pri čemer je subjektivnost vedno smisel in bistvo človekovega 'jaza'.

Subjektivnost dualistično pojmovanega človeka, utemeljena z racionalistično metafiziko, po kateri je bog izhodišče vsega (bog je nad človekom) in ga je mogoče racionalno dokazati, pomeni, da človek ni avtonomen in absoluten subjekt, temveč je njegovo bistvo odvisno od obstoja boga (človekova

subjektivnost je heteronomna in relativna). Kasneje sta metafizični racionalizem in v njem utemeljeno pojmovanje človeka prevzeli še umetnost baroka in klasicizma v sedemnajstem stoletju ter razsvetljenstvo v osemnajstem stoletju. To je pomemben podatek, ko govorimo o vzponu romantike, saj se je le-ta lahko pojavila šele z razpadom razsvetljenstva. S filozofskega gledišča se to zgodi najprej s Humom sredi osemnajstega stoletja in doseže vrh s Kantom. Oba sta zavrnila tradicijo metafizičnega racionalizma in osnovala nemško idealistično filozofijo, ki se je lahko neposredno povezovala z romantiko, ker je človekovo subjektivnost osvobodila okvirov metafizičnih bitnosti in jo postavila nanjo samo. Obenem je romantika nastajala tudi iz preloma z razsvetljenstvom; zavrgla je njegov metafizični racionalizem in v njem utemeljeno pojmovanje človeka (Kos, 1980: 39–42). Subjektivnost je prešla iz tradicionalnih metafizičnih določil, znašla se je brez transcendece nad sabo; postala je *"sama sebi edini izvor, zagotovilo in merilo, pa tudi ideal. S tem so se formirali vsi pogoji za izoblikovanje romantične subjektivnosti, ta pa je postala vsebina, izhodišče in forma romantične umetnosti, zlasti literature."* (Kos, 1980: 42)

VREDNOTE V ROMANTIKI

V romantiki so se vzpostavile nove vrednote. V središče zanimanja je stopil človek, ki svoje avtonomno in absolutno izvaja iz lastne subjektivnosti, notranjosti, domišljije in čustev. Romantični človek se zaveda samega sebe, njegova subjektivnost je samozadostna in je ne utemeljuje in opravičuje z razumom (Descartes); zagotovilo resničnega obstoja črpa iz čustev in domišljije. Oboje prihaja iz človeka samega, iz njegove notranjosti in ni več odvisno od metafizične transcendence (Kos, 1980: 42). Je torej plod njegovega 'jaza', zunajrazumsko, in ne vzdrži zunanjih meril oziroma objektivnih kategorizacij in *"%o/boje je po prepričanju romantikov najvišja sila v človeku, tisto, kar njegovemu 'jazu' zagotavlja svobodnost in avtonomnost v razmerju do zunanjega sveta, hkrati pa mu daje tudi neodvisno notranjo vrednost."* (Kos, 1980: 43)

Subjektivnost (Kos, 1980: 43), ki je po svojem bistvu estetska in estetsko ustvarjalna, v romantiki predstavlja najvišji ideal. In ker je estetsko v romantiki tisti princip, h kateremu teži vse človeško in umetniško ustvarjanje, dobi romantična subjektivnost vrednost predvsem zaradi notranje lepote, svojih estetskih potencialov, ki jih producirata domišljija in emocije. Tako nastajajoča ustvarjalnost je spontana, svobodna in avtonomna, predvsem pa estetska. Romantik na temelju lastne subjektivnosti utemeljuje svojo avtonomnost in absolutnost. Romantični človek, bodisi avtor bodisi literarni lik, je popoln, v sebi dovršen in neodvisen od zunanjih, objektivnih kriterijev. Subjektivnost je romantični ideal.

Romantična subjektivnost je vzpostavila razmerje do objektivne realnosti, torej do zunanjega sveta. V tovrstnem razmerju se je romantična subjektivnost znašla pred objektivnostjo, ki se je kazalo kot njeno nasprotje, kar je privedlo do tipičnega romantičnega dualizma med svetom in 'jazom'. Ta razkol, t. i. romantični konflikt, so romantiki reševali na različne načine (Kos, 1980: 43–45): nasprotje so dojemali kot nerešljivo, kar je imelo za posledico umik v

pesimizem, svetobolje, melanholijo ali resignacijo; poskus obvladovati stvarnost s pomočjo domišljije, imaginarnega doživetja in čustvovanja; umetnikov beg iz stvarnosti v oživiljanje čisto posebne zgodovinske ali geografske resničnosti, ki romantiku omogoča razmah subjektivnosti, predvsem pa domišljija črpa iz idealne antike, idealnega srednjega veka, eksotičnega sveta ali utopične prihodnosti, ki postanejo na ta način izpolnitev njenega moralno-estetskega ideala in kamor spadajo tudi romantično utopične podobe naroda ali družbe; ustvarjanje romantične poezije, ki se s svojo lepoto nastavlja stvarnosti in kot sredstvo romantiku omogoča dvig nad stvarnost ter tako dokazuje svojo avtonomnost in substancialnost, obenem pa s svojo vsebino in formo poezija nosi v sebi višjo lepoto, ki je romantična prav zaradi tega, ker je porojena iz ustvarjalne spontanosti, svobodnosti in navdiha.

Ne glede na specifične različice med posameznimi evropskimi romantikami se le-te združujejo pod krovnim pojmom romantične subjektivnosti in njenega posebnega duhovno-zgodovinskega ustroja, ki je temelj romantične literarne ustvarjalnosti. Romantična subjektivnost svojo ustvarjalnost črpa iz čustveno-domišljijskega doživetja, znotraj katerega neka snov, ideja, motiv ali forma romantične poetike dobi pridih vzvišenosti, popolnosti in posebne lepote, četudi je zgodovinsko ali geografsko nenavadno oddaljena. Romantiki so pri iskanju navdiha pogosto posegali v historično odmaknjene svetove, kot so antika, srednji vek, Orient, področje ljudskega pesništva itn., pri čemer se bistvo romantičnega doživljanja kaže v tem, da *"kateremukoli elementu, ki je sam na sebi že historična preteklost, vdihne poetičnost, estetsko živost in popolnost"* (Kos, 1980: 47).

Estetsko v romantični literaturi nastaja vedno iz notranjosti, iz doživetja, ki je izrazito subjektivno in posledično močno variabilno. Romantika je v primerjavi s prejšnjimi smermi in tokovi evropske literature spričo poudarjanja pomen človekove svobode, njegovih skorajda brezmejnih možnosti izbire in obnavljanja najrazličnejših (na področju lirike denimo pesniških) zgledov od antičnih prek ljudskih in srednjeveških do renesančnih in baročnih, ki ustrezajo njegovemu

notranjemu občutju, razvila celo vrsto novih estetskih vrednot ter z njihovo raznovrstnostjo in večsmernostjo presegla poetiko prejšnjih dob (Kos, 1980: 47).

Harmonična, somerna in proporcionalna lepota (sicer privzeta iz klasicizma, ki se je zgledoval po antiki), ki v nasprotju s klasicizmom nima na sebi nič abstraktno razumskega, je najvišja romantična vrednota. Ker izhaja iz človekove notranjosti, je izrazito čustvena, domišljajska in subjektivna. Tej vrednoti je romantika pridala še estetske vrednote, kot so slikovitost, barvitost, dinamičnost, kontrastnost, tudi nejasnost in disharmoničnost, ki pa že segajo na področje slikarstva in glasbe.

Vsebinsko in formalno gledano, je bistvo vsega romantičnega ustvarjanja najprej in zlasti lepota ter z njo povezani (pogosto tudi njej podrejeni) morala in resnica. Lepota je predvsem notranje doživeta in kot taka avtonomno izpričuje romantično subjektivnost, ki pa je že apriori estetska in je tako tudi *"resničnost istovetna z lepoto."* (Kos, 1980: 49)

SLOVSTVENA FOLKLORA IN ROMANTIČNA USTVARJALNOST

Nekoliko razširjen vpogled na zgornjih straneh, pojasnjujoč dogajanje na prelomu osemnajstega in devetnajstega stoletja, se mi zdi nujen, če naj si izoblikujemo predstavo, kdaj in v kakšnih okoliščinah se je razmahnilo zanimanje za slovstveno folkloro¹.

¹Terminološko vprašanje je obdelala teoretičarka slovstvene folklore Marija Stanonik (2001: 112), ki si pri nas prizadeva za posodobljeno teorijo slovstvene folklore, in piše: "Terminologija je 'srce znanstvenega jezika in dogovorno ustvarjanje, ko se po standardu, ki ga izoblikuje v jeziku splošna raba, v terminologizacijskem procesu doseže čim boljše prekrivanje pojma in termina." Po njenem mnenju je za modernizacijo slovstvene folkloristike največ storila Maja Bošković–Stulli, ki je razmejila pojma ustno slovstvo in folklor: "Po strokovni tradiciji, ki se je v Jugoslaviji sorazmerno utrdila, folklor označuje vse oblike avtentičnega ljudskega umetniškega ustvarjanja–ples, glasbo, slovstvo in likovno umetnost. Potemtakem ime folklor v ožjem pomenu označuje tudi ustno slovstvo" (Bošković–Stulli v Stanonik, 2001: 79). Glede na proces izčiščevanja in dozorevanja slovenske folkloristične terminologije (Stanonik, 2001: 86) se je uveljavil termin 'slovstvena folklor' in ta nadomešča termine iz stare terminologije, kot so narodna književnost, ljudsko slovstvo, ustno slovstvo (Stanonik, 1990: 5).

Stanonikova tako z novo terminologijo uvaja na svoje področje red in doslednost.

Sama namesto termina 'ljudsko slovstvo' uporabljam modernejšo varianto, tj. slovstvena folklor, kot se uporablja v novejši literaturi. Termin 'ljudsko slovstvo' uporabim samo pri citiranju in povzemanju primarnih virov, v katerem se termin nahaja, in sicer v želji, da izvirnika ne bi kakorkoli 'poškodovala'.

Četudi književnost romantike v oblikovnem in vsebinskem pogledu ni popolnoma enotna struja, je bilo evropsko duhovno življenje z romantiko kot umetniškim hotenjem prisotno v slovstvenem in duhovnem življenju vsakega naroda (Slodnjak, 1975: 70–73). S francosko revolucijo in še zlasti po letu 1789 se je v Evropi poglobila duhovna in politična razcepljenost. Glasniki duhovne revolucije so bili predvsem mladi pesniki in pisatelji, ki *"so se zatekali iz mrzke in krivične stvarnosti vase, v preteklost in prvotnost ali pa so v skrajnem subjektivizmu napadali vse, kar sta kontrarevolucionarna vlada in konformistična cerkev uzakonili in predpisali"* (Slodnjak, 1975: 71). Ne glede na različne ideje in čustva, oblike in zvrsti ter snovi, ki so jih romantiki črpali iz orientalske književnosti, antike, srednjega veka, renesanse in ljudskega slovstva ter jih spreminjali v skladu z lastnim doživetjem, je bilo nekaj značilnosti skupnih vsem evropskim narodnim romantikam. Eno izmed stičišč je bilo tudi **zanimanje za ljudsko slovstvo** (balade, romance, **pravljice** in lirske pesmi), za njegovo preprosto in neposredno prirodnost (poudarila B. Ž.).

Romantiki so nasprotovali izumetničeni plemiški kulturi in civilizaciji nastajajoče industrije in kapitalističnega meščanstva, saj so bili mnenja, da ogrožata vsestranski razvoj osebnosti, njenih čutov, čustev in domišljije. Iz stvarnosti so se umikali v svet čustev in domišljije, oplemeniten in obogaten s slikovitostjo narave, preteklih časov, eksotičnih dežel in izjemnih pojavov (Kos, 1991: 167–169).

Ljudsko slovstvo s poudarkom na pesništvu kot enem izmed možnih svetov za umik iz stvarnosti pa le ni bil za vse romantike enako zanimiv (Kos, 1980: 28); nekateri so resda črpali ideje, motive in oblike iz sveta ljudskega pesništva (tako denimo Puškin, Heine, Brentano, Tieck, Eichendorff, med Slovenci pa Prešeren in Vraz) in tudi pripovedništva, medtem ko številni med njimi niso gojili posebne ljubezni do ljudskega pesništva (Leopardi, Lamartine, Vigny in drugi).

Romantična literatura je od vseh vrst najbolj ljubila in razvila liriko kot izrazito subjektivno doživetje in estetsko formo. Tudi tradicionalni formi drame in romana so romantiki pridali subjektivno, poetično in lirično dušo. Med zvrstmi so se romantiki navduševali predvsem nad novelo, še bolj pa so čislali formo

pravljice (poudarila B. Ž.). Slednja jim je spričo notranje narave nudila možnost razprostrtja estetske domišljije. Motivno in tematsko je romantika posegala v naravo, ljubezen, življenje in smrt, dotikala pa se je tudi domovinskih in socialnih vprašanj ter filozofskih problemov (Kos, 1980: 49).

Med slovstvenimi vrstami in zvrstmi v slovenski romantiki se je s Prešernom uveljavila samo poezija, lirska in epsko lirska poezija. Drugi predstavniki razsvetljskega in predromantičnega slovstva v času Prešerna so gojili že znane zvrsti in oblike: anakreontično ljubezensko pesem, epigram in napis, basen, pesem o naravi, nabožno moralistično pesem, odo, budnico in druge (Kos, 2002: 91–92).

Romantika je s svojim zanimanjem za folklorno izročilo spodbudila zanimanje "*za staro in naravno*" (Legiša, 1959: 14) tudi med Slovenci, obenem se je razmahnilo tudi zanimanje za domačo zgodovino in folklorno izročilo.

ZBIRANJE IN ZAPISOVANJE FOLKLORNIH PRIPOVEDI NA SLOVENSKEM

Razvoj slovstvene folkloristike na diahroni osi nam nazorno razodeva, da je folklorna pripoved na Slovenskem prešla v zbirateljsko² strast in posledično v tiskano knjigo neprimerno pozneje kot folklorna pesem.

Prvo samostojno knjižno izdajo ljudskih pesmi (J. A. Zupančič o Pegamu in Lambergarju) smo Slovenci dobili v prvi polovici devetnajstega stoletja, tej pa sta sledili dve klasični zbirki ljudskih pesmi, in sicer leta 1839 Vrazova zbirka in v letih 1839–1844 še Korytkova zbirka. V tem času si je ljudska pripovedna proza šele utirala pot v časnikih; prva zbirka Križnikove 'Slovenske pripovedke iz Motnika' je izšla leta 1874.

V slovenskem prostoru se je ohranila pripoved od devetega stoletja naprej. Za obdobje pred tem žal nimamo podatkov, vendar pa strokovnjaki predvidevajo, da smo imeli (ne glede na skromno izpričano srednjeveško slovstveno zapuščino) bogatejšo zakladnico, tudi na področju posvetnega gradiva. Ohranile so se le nekatere krščanske svetniške legende, o katerih pričajo latinski viri, uporabljeni v samostanih. Nekaj nam o prvih drobcih ljudskih pripovedi posvetne vsebine izpričuje tudi upodabljalna umetnost. To so predvsem plastične upodobitve ljudi, živali in pošasti v najrazličnejših položajih, najdemo jih zlasti v cerkvah in gradovih. Nekatere med podobami so vezane na pripovedke, zlasti na basni, večina njih pa s pripovedkami nima neposredne zveze (Matičeto, 1956: 129–131).

Prva slovenska tiskana knjiga sredi šestnajstega stoletja še ne pomeni radikalne prelomnice z ljudskim ustnim pripovedništvom. V ljudeh je tlela živa

²Marija Stanonik je glede zbiranja in zapisovanja folklornih pripovedi prepričana, "da je dosedanji **trem konstituantam** (tekst, tekstura, kontekst) slovstvene folklore, kadar prestopi iz primarne, naravne komunikacije v drugotno, sekundarno-ali po domače in preprosto: ko je pripovedovano besedilo zapisano-nujno **prišteti tudi zapisovalca samega**. Naj se ta še tako trudi za čim bolj objektivni, verodostojen prenos govornega besedila na papir, vedno bo v njegovem zapisu tudi pečat njega samega, njegove osebnosti. Poleg tega izhajam iz prepričanja, da **lahko dobro zapisuje le tisti, ki dobro poznajo jezik (narečje ali pogovorno varianto) določenega okolja pa tudi, kratko rečeno, stil življenja le-tega**" (Stanonik, 1990: 5). Zgornji zapis je zgolj za lažje razumevanje poglavja o slovstveni folklori, sicer pa se v pričujočem tekstu z ravnijo teksta kot besedila ne bom ukvarjala. Področje mojega zanimanja (kot bo postajalo razvidno v nadaljevanju) sta tekstura, tj. sama izvedba pripovednega dogodka, in kontekst, tj. okolje in zunanji vplivi.

želja po bajanju, ki je bilo poučno in zabavno obenem, in ga tudi protestantska nabožna knjiga ni mogla utešiti. Spričo protestantskega zasmehovanja je bila od zvrsti ogrožena edino svetniška zgodba, ki pa je spričo kratkotrajnosti reformacije na Slovenskem tudi preživela.

Porast knjižne produkcije v drugi polovici šestnajstega stoletja poleg ljudskega pesništva vključuje tudi pričevanja o ljudskem pripovedništvu. Konec sedemnajstega stoletja je J. V. Valvasor med potovanjem po Sloveniji zapisoval ustno izpričane ljudske zgodbe, ki so si jih ljudje pripovedovali, in jih izdal v svoji nemško pisani 'Slavi vojvodine Kranjske' (1689).

V letih na prelomu med sedemnajstim in osemnajstim stoletjem je nekaj zgodb objavil svetokriški pridigar Janez Tobija Lionelli; odlikujejo se predvsem po domači pisani besedi.

V času romantike se je sicer uveljavilo moderno zanimanje za vrednote ljudske besedne umetnosti, vendar je bilo pri nas bolj v ospredju zanimanje za pesništvo in manj za pripovedništvo. Pesem je romantičnim piscem predstavljala najvišji in morda edini umetniški ideal prve polovice devetnajstega stoletja. Redki zapisi ljudske proze so do štiridesetih let devetnajstega stoletja ostali neobjavljeni, z izjemo tistih, ki so jih zapisovalci prej prelili v verze (na primer Vodnik: Kos in brezen). Rokopisi v Vrazovi, Koyrtikovi in Ravnikarjevi zapuščini pričajo, da je bilo zapisano gradivo bogatejše, toda neobjavljeno. Po marčni revoluciji in po letu 1858 so Majar, Valjevec, Trdina in drugi ter razraščajoči periodični tisk kot so bile Novice, Ljubljanski časnik, Slovenija in Slovenska bčela objavljali tudi prozna besedila (Merhar, 1964: 116–117).

Od srede devetnajstega stoletja je področje ljudskega pripovedništva postalo predmet kontinuiranega zanimanja. Poleg zgoraj omenjenih so največ ljudskega pripovednega gradiva v prozi objavljali sledeči časopisi: Slovenski glasnik, Zora, Kres, Dom in svet, Ljubljanski zvon, Mladika, med strokovnimi glasili pa leta 1904 ustanovljen Časopis za zgodovino in narodopisje, katerega etnološke raziskave je prevzel leta 1924 ustanovljeni Etnolog ter Slovenski etnograf. V tem času je med slovenskimi izobraženci poraslo zanimanje za ljudsko izročilo

prebudilo praktično pobudo za zbiranje ljudskega pripovedništva. In če je bila prej težnja zbiranja ljudskega gradiva bolj usmerjena k ljudskemu pesništvu, "se je zdaj poleg tega začelo pospešeno zbiranje ljudskega besedišča, pregovorov, rekov, ugank, šeg, pa tudi **pravljic in pripovedk** (poudarila B. Ž.)." (Kropej, 1995: 16)

Sredi in v drugi polovici devetnajstega stoletja je bil med posamezniki ustnemu izročilu najbolj predan Matija Valjevec. Njegovo strokovno najbolj izpopolnjeno zapisovanje je ugledalo luč v dveh zbirkah pravljic in pripovedk (prva zajema hrvaško kajkavsko, druga pa slovensko štajersko gradivo).

Splošnoslovensko zasnovane imajo samo nekatere naše dosedanje zbirke ljudskega pripovednega gradiva: *B. Krek: Slovenske narodne pravljice in pripovedke (1885)*; *J. Kelemina: Bajke in pripovedke slovenskega ljudstva (1930)*; *A. Bolhar: Slovenske narodne pravljice (1952 in 1955)*; *K. Brenkova: Slovenske ljudske pripovedi (1970)* in *J. Unuk: Slovenske pravljice (2002)*.

Več je samostojnih pokrajinskih knjižnih zbirk, zajemajočih koroške, prekmurske, štajerske, gorenjske, dolenske, belokranjske, primorske in beneške ljudske pravljice in pripovedke.

Zadnja desetletja dvajsetega stoletja beležijo načrtno zbiranje ljudskega pripovedništva, sprva pod okriljem Etnografskega muzeja v Ljubljani, kasneje pa je zbirateljska strast prešla znotraj Slovenske akademije znanosti in umetnosti v leta 1951 ustanovljeni Inštitut za slovensko narodopisje, kjer zbirko dopolnjujejo v Arhivu slovenskih ljudskih pripovedi (Matičev 1956: 132–134).

Znanstveni raziskovalec I. Grafenauer je s svojimi monografskimi razpravami, oprtimi na primerjalno metodo in kulturnozgodovinski študij opravil veliko delo na področju ljudskega pripovedništva v prozi. Njegove najpomembnejše študije so: *'Slovenske pripovedke o Kralju Matjažu* (prva velika domača razprava o določeni pripovedni snovi v prozi, izšla leta 1951), *Slovenske pripovedke o ujetem divjem možu*, *Zveza slovenskih ljudskih pripovedk z retijskimi, Spokorjeni grešnik* in druge (Kropej, 1995: 18–19).

Po tem času je zanimanje za tekstno analizo preraslo v **kontekstne** raziskave, kar je imelo za posledico preusmeritev raziskovalcev k proučevanju samega **načina pripovedovanja in okoliščin**, v katerih se pripoved odvija, ter k **pripovedovalcu in njegovemu izboru** (vse poudarila B. Ž.). Pozornost se preusmeri tudi na miselni svet pripovedovalca in ne več samo na zgodovinski nastanek pripovedi. Pripovedovalec med pripovedovanjem svojo pripoved vedno prilagaja okoliščinam (v tem primeru poslušalstvu) in jo s tem do neke mere tudi vsebinsko spreminja (Kropej, 1995: 19).

Prvotno Grafenauerjevo delo je ustvarjalno nadaljeval Milko Matičetov ter tako sledil novi raziskovalni smeri *"predvsem v tem, da je pozornost posvetil okoliščinam, v katerih pripoved nastaja, ter pripovedovalcem in pravljíčarjem"* (Kropej, 1995: 19). Njegovo zapuščina je bogata in obsega številne študije in člane, pomembnejše delo pa je njegova monografija *Sežgani in prerojeni človek*.

Danes najbolj aktivna raziskovalka ljudskega pripovedništva, ki raziskuje v okviru Inštituta za slovensko narodopisje, Marija Stanonik, objavlja predvsem študije o zgodovini raziskovanja in zbiranja ljudskega slovstva pri Slovencih ter si prizadeva slovstveno folkloro³ teoretično opredeliti (Kropej, 1995: 19).

OHRANJANJE IN (PO)USTVARJANJE FOLKLORNIH PRIPOVEDI

Vsak narod hrani svojo zakladnico folklornega izročila, ki pomembno sooblikuje duhovno zgodovino naroda. Eno takih področij je tudi slovstvena folklor in znotraj nje folklorne pripovedi, ki so predmet mojega tukajšnjega zanimanja. Folklorne pripovedi so tisti del folklornega izročila, ki se je med ljudstvom razvil kot besedna umetnost in se prek ustnega pripovedništva prenašal iz roda v rod in potoval iz dežele v deželo ter se tako pod okriljem številnih faktorjev spreminjal in oblikoval dokler ni pridobil podobe in vsebine, kakršni sta nam še

³Odslej bom uporabljala termin slovstvena folklor in ne več ljudsko slovstvo. Če sem do tukaj na nekaterih mestih bodisi, da je šlo za citiranje bodisi za parafraziranje določenega dela besedila, še uporabljala obliko, kot jo je zapisal njen avtor/ica, pa bom odslej naprej uporabljala termin folklor, ki predstavlja verbalno izročilo oziroma tisto, kar poznamo kot besedno umetnost.

danes dostopni v (večinoma) zapisani verziji. Ko so pravljice tako potovale, so jih narodi prilagajali svojim nazorom in okoliščinam, obenem pa so ohranjale glavni motiv. Posamezne pravljice so značilne samo za neko ozko krajevno področje ali pa jih poznajo določeni narodi, spet druge poznajo številni narodi in so razširjene po vsej deželi. Tako je nastalo več različnih zapisov izbrane pravljice (Bolhar, 1965: 139–140; 1991: 7).

Franček Bohanec (1966: 100) je zapisal, da je pravzaprav težko določiti, kaj je ljudska (torej folklorna) pripoved, a da si pod njo navadno predstavljamo

tiste snovi, ki so jih ali jih še pripovedujejo preprosti ljudje in se ustno ohranjajo iz roda v rod, a jih nato po ustnem izročilu zapišejo bodisi deloma v narečju, kar je pravilna znanstvena metoda zapisovanja, bodisi da zapisovalci vzamejo od ljudskega pripovedovalca le snov, delno obliko, vse to pa oklešejo in približajo vzorcu, kakršnega pač imajo o ljudski pripovedi. To so bajke, pripovedke, legende, smešnice, pravljice, pravljичne povesti, basni, anekdote ...

O pravljicah, ki jim Alojzij Bolhar (1965: 139) poleg folklornih pesmi pripisuje eno prvih in najodločilnejših mest v slovstveni folklori, pravi, da so bile le-te priljubljene v vseh časih in pri vseh narodih. Pravljice so kot ena izmed najstarejših oblik besedne umetnosti *"najčistejša poezija in zato med najlepšimi stvaritvami človeškega duha ter bogata in neizčrpna zakladnica ljudske iznajdljivosti, duhovitosti in domišljije."* (Bolhar, 1965: 139)

Vprašanje, komu pripisati ustvarjalnost slovstvene folklore (folklornih pesmi in pripovedi), sega v čas, ko so se za folklorno izročilo začeli zanimati njegovi prvi zbiratelji. Sprva so bili mnenja, da gre za kolektivno stvaritev, za sad ljudske duše (Burger), ki je predvsem sad ustvarjanja, čustvovanja in mišljenja celotnega naroda, o čemer sta bila prepričana tudi brata Grimm (Terseglav, 1987: 8).

Romantiki so še verjeli, da gre pri slovstveni folklori za samoustvarjanje in anonimnost, za njegovega ustvarjalca pa so tretirali kar ljudstvo kot celoto. Kot primer navajam primer folklorne pesmi, ki so ji bili romantiki še zlasti naklonjeni in so jo obravnavali kot kolektivno tvorbo, *"sad t. i. 'narodove duše'. Vendar je*

ljudska pesem individualna stvaritev. Ker pa je namenjena kolektivu in jo ta tudi poje in spreminja, se 'spremeni' v kolektivno last in pesem v kolektivu tudi živi" (Terseglav, 1996: 8).

Različne definicije ljudskega slovstva so bile izraz neopredeljenosti pojma ljudski, prav tako je zmeda okrog nosilcev in (po)ustvarjalcev slovstvene folklore bržkone posledica terminološke nejasnosti.

Pri nas je Prešeren (po Herderjevem vzoru) uporabljal termin ljudsko pesništvo in ne narodno, kot so ga v tistem času uporabljali (in ju pogosto enačili). Kljub temu so od romantike naprej še vedno uporabljali oba izraza, torej ljudska in narodna kultura in s tem tudi pesništvo, kajti pisci v devetnajstem stoletju ne pri nas in ne v Evropi še niso dosledno ločevali med ljudstvom in narodom. Izraz narodno je bil v rabi z enakim pomenom kot ljudsko in to skozi celo devetnajsto stoletje do leta 1945. Od konca devetnajstega stoletja naprej je pojmovanje ostalo romantično oziroma herderjansko, dokler niso v šestdesetih letih dvajsetega stoletja prilastek ljudski začeli uporabljati v strokovni literaturi, in sicer dosledno od šestdesetih let naprej (Terseglav, 1987: 13–20).

V Slovenskem etnografskem društvu so se v šestdesetih letih dvajsetega stoletja začele razprave o pojmu in bistvu ljudske kulture, predvsem o ljudstvu kot nosilcu specifične kulture. Ljudstvo naj bi zajemalo vse plasti prebivalstva, vendar se pri tako ohlapni definiciji pojavljajo številni pomisleki, zato je so raziskovalci ponujali različne interpretacije ljudstva in ljudskega ustvarjanja. Tako Terseglav v svoji študiji *Ljudsko pesništvo (1987)* poda razlago etnomuzikologa Walterja Wiora, ki pravi, da termin ljudstvo vključuje tako socialne kot psihične plasti človeštva, pri čemer poudarja, da te plasti sestavljajo vsi sloji in ne le kmetje, in med njimi izstopajo **nadarjeni posamezniki**, ki so obenem **nosilci** in **ohranjevalci**, pa tudi **ustvarjalci** ljudske poezije (vse poudarila B. Ž.). Tako je ljudskost zajeta v širokem razponu ustvarjalcev (kmetje, obrtniki, nešolani ljudje, izobraženci in priznani umetniki) in tudi v specifični poetiki, zaradi katere so te pesmi postale splošna last. Torej gre pri ljudskem ustvarjanju za preplet ohranjujočih in ustvarjalnih sil (konservativno in progresivno si podajata roki). Tovrsten pogled na ljudstvo in ljudsko kulturo so prevzeli tudi slovenski raziskovalci (Novak, Kumrova, Kuret in Matičetov) po

letu 1960 (Terseglav, 1987: 18–19).

Slovstvena folklor se je razvila v vaškem okolju in je še danes njeno najbolj naravno okolje, o čemer priča tudi dejstvo, da je izvorno *"ubesedovana v narečju, a se delno stika s knjižnim jezikom"* (Stanonik, 2001: 118), prenaša in širi pa se *"po zakonih neposredne naravne komunikacije od ust do ust"* (Stanonik, 2001: 119). Prav lahko so posamezne oblike slovstvene folklore zapisane in živijo tudi v tiskani besedi, toda način ohranja in širjenja je vsem skupen in velja, da je ustnost *"osnovni način širjenja in je najbolj stalna kategorija ljudskega pesništva"* (Terseglav, 1996: 9).

Res je folklorna pripoved takšne narave, da se prenaša od človeka do človeka in iz roda v rod, da bi se nam utegnilo zdeti, češ da se kot taka prenaša od nekdanj in sili v večnost brez note osebnega pečata, ki je literarnemu delu tako zelo lasten in na prvi mah bolj opazen kot v folklorni pripovedi. Zato ni odveč poudariti, da *"folklornega pripovedovanja ne smemo razumeti kot dobesebnega odslikavanja nečesa že znanega od enega rodu na drugega. Tradicija ni nekaj statičnega; je proces, ki hkrati odraža ohranjanje in preoblikovanje. V tem procesu je inovacija nujno prisotna, vendar navadno ni drzna, saj kmečka populacija drzne inovacije običajno zavrača. Inovacija lahko prodre, le če previdno sledi tradiciji"* (Štefan, 1999: 6–7).

Slovstvena folklor po nastanku pripada ustnim kulturam, ki bodisi pisave še niso poznale bodisi le-ta še ni bila posebej razširjena (Štefan, 1999: 2), uravnavajo pa jo povsem drugi mehanizmi kot literaturo in je zato ne moremo presojati po kriterijih⁴, ki veljajo za slednjo.

⁴ Slovstvena folklor in literatura se razločujeta po več lastnostih:

- na ravni strukture jezika pri slovstveni folklori govorimo o ustnem slogu; gre za naraven tip komunikacije (v avtentičnem okolju je posamezni žanr vedno namenjen neposrednim naslovnikom, tj. poslušalcem); za literaturo je praviloma značilen tehnični tip komunikacije (ta je časovno razdeljen v njen sporočilni - kreacijski—in sprejemajoči - receptivni—del);
- od (ne)sprejetja poslušalcev je odvisno ali bo posamezna enota (na primer, pesem o Lepi Vidi, pravljica o Zlati ptici ...) živela v zavesti ljudi v svoji latentni in spreminjajoči se (variabilni) obliki, medtem ko literatura ni odvisna od tovrstne cenzure in spremenljivosti;
- pri literaturi je estetski vidik v ospredju, pri slovstveni folklori se je le-ta začel upoštevati takrat, ko so primarne funkcije, kot so bile magijske (zagovori, molitvice, obredna besedila v (ne)vezani besedi), didaktične (uganek, povedke, basni), zabavne (smešnice) in druge začele izgubljati svoj pomen in namen.

Glede na način pojavljanja ločimo pri slovstveni folklori tri zvrsti: prva zvrst so ritmizirani obrazci (formule) in ta se razdeli v drugi dve skupini: pete oblike—pesništvo in nevezane oblike—pripovedništvo (Stanonik, 1990: 82–83).

Za razliko od pisane besede je imela beseda pri ustnih kulturah le zvočno podobo in je izginjala s trenutkom, v katerem je bila izgovorjena. Beseda je realno obstajala samo takrat, ko se je govorila in ko so si jo poslušalci lahko zapomnili, kar kaže na pomembno dejstvo, da vse pripovedno izročilo sloni na spominskih zmožnostih naših prednikov. Dobili smo toliko, kolikor s(m)o si lahko zapomnili. Spomin je igral nadvse pomembno vlogo pri ohranitvi folklornih pripovedi. In ker so bili v času, ko pisave še niso poznali, odvisni od spominskih kapacitet, so si ljudje na tak način tudi krepili spominsko sposobnost. Človek se v pretekosti ni naslanjal na nobeno drugo možnost kot na lasten, utrjen spomin, naučenim besedilom pa je pripisoval *"naravnost čarovno moč in mu izkazoval sakralno spoštovanje. Pripovedovalec mita ali deklamator epa ni smel spremeniti nobene besede, sproti so ga nadzorovali in popravljali. Tu je iskati vzrok, zakaj so se ohranili stari miti in izročila o 'stvarjenju sveta' skozi tisočletja, preden so bila zapisana."* (Stanonik, 2001: 128)

Da pa se je tako 'ohranjeno' v spominu lahko preneslo naprej, je moral biti izpolnjen pogoj dobre neposredne medčloveške komunikacije (Štefan, 1999: 3).

Pri folklornih pripovedih je nujno vedeti, da ne gre za kolektivno avtorstvo, kot le-te tudi ne izhajajo iz nekakšnih globin ljudskega duha, na kar je opozoril že Milko Matičetov (1956: 122), ko pravi, da *"pripovedka in pravljica nista nastali med ljudstvom 'brez kacega posameznega imenovanega skladavca', kakor je trdil Jurčič (pod vplivom romantičnih naziranj), ampak imata svoje avtorje. Če jih ne poznamo po imenu, temeljne resnice to ne more spremeniti."*

Podobno tudi Janko Kos (2000) s pojmom ustno ali tradicionalno slovstvo, ki se mu zdi ustrežnejši od pojma ljudsko slovstvo (slednji nakazuje na zastarelo idejo, da je folklorne pesmi in zgodbe ustvarjalo samo ljudstvo ali celo posamezni anonimni ustvarjalci), pojasnjuje pomen avtorstva folklornih žanrov, da so to *"besedila, ki so se do zapisa ohranjala dolgo časa samo ustno, se pela in recitirala v preprostejšem, nepismenem okolju nižjih slojev, a so bila prvotno delo posameznih ustvarjalcev, verjetno napol ali bolje izobraženih (rokodelcev, rudarjev, študentov, učiteljev, duhovnikov), lahko pa tudi nepismenih vaških pevcev in pevk."* (Kos, 2000: 235)

Zasluga za poustvarjanje in ohranitev folklornih pripovedi gre tako pravljíčarjem⁵, tj. **nadarjenim posameznikom**, ki so pravljíčni svet znali pričarati na naćin, da so pri ljudeh spodbudili zanimanje tako za njihovo vsebino kot za samo umetnost pripovedovanja. Pomnjenje in posredovanje folklornih pripovedi je oblika umetnosti, ki se jo nadarjeni posamezniki naućijo od folklornih pripovedovalcev s starejšim stažem, in sicer na ravni vsakdanje, tj. ljudske govorice, na kateri *"sloni vse ljudsko pesništvo in pripovedništvo, ki umetniško ni nič manj pomembno kot visoka poezija in proza šolanih umetnikov"* (Kumer v Stanonik, 2001: 119). Njihovo ustno izražanje je bilo zavaljo kar najbolj natanćne ohranitve in prenosa pripovedi polno **ustaljenih pripovednih obrazcev**, imenovanih tudi formulíćni vzorci ali formule (A. B. Lord v Štefan, 1999: 3). Z njimi so si pripovedovalci olajšali delo in tako bolj zapomnljivo obliko lažje vsakokrat znova pripovedovali. Brez teh pripovednih obrazcev bi bilo pomnjenje in posredovanje folklornega izročila okrnjeno in izpostavljeno spremembam (Štefan, 1999: 3).

⁵Sprićo bolj enostavnega pisanja in branja v pričujoćem tekstu uporabljám moško obliko. S poenotenim izrazom imam v mislih obe obliki – žensko in moško – enakovredno.

FOLKLORNI DOGODEK

Folklorno pripovedovanje je imelo v ljudskem vsakdanu pomembno mesto. Ljudje so si s pomočjo pripovedovanja pravljic in pripovedk ob vsakodnevnih opravilih krajšali čas in si z modrostjo pravljичnih vsebin razlagali svet in dogodke ter pojave okrog sebe. Pravljичne vsebine in pravljичni junaki so bili ljudjem že od nekdaj v pomoč pri pojasnjevanju človeških značilnosti in medsebojnih odnosov. Modrost starodavnih pravljic je navduševala stare in mlade in *"najbolj vneti in navdušeni poslušalci pravljic, hkrati pa tudi njihovi najboljši razširjevalci so bili otroci in stari ljudje"* (Bolhar, 1965: 139).

Veljalo je enako kot za sodobne pravljičarje, da zna vsak dober in tankočuten pripovedovalec prisluhniti publiki in ji svojo pripoved ustrezno približati. Tudi naš sloviti raziskovalec folklornih pripovedi Ivan Grafenauer (v Bohanec, 1966: 101) je zapisal, da *"b/esedilo ustnih pripovednih ljudskih umetnin ni nikoli tako stalno, odvisno ni le od pripovedovalčeve sposobnosti, ampak tudi od njegovega razpoloženja in poslušalstva; v otroški družbi bo isto stvar drugače pripovedoval kakor pri straženju mrličev ali na svatbi."* Potemtakem lahko zapišemo, da bo pripovedovalec v primeru, da poslušalstvo predstavljajo otroci, najbrž izbral drugačno pripoved kot za odraslo občinstvo, vendar moramo upoštevati, da je pripovedovalčeva umetnosti lahko prav tako izrazita tudi pri izbrani zgodbi, kjer se pokaže, da *"zna dober in iznajdljiv pripovedovalec eno in isto zgodbo tako zasukati, da je primerna zdaj za otroke, zdaj za odrasle."* (Matičeto, 1956: 124)

Pravljičarji so mojstri pripovedovanja (Matičeto v Štefan, 1999); odlikujejo se s sposobnostjo, da znajo zanimivo in napeto pripovedovati (Bolhar, 1965: 139) ter nam tako približati čarobni svet pravljic. Ta svojstven odnos, tj. povezanost med pripovedovalci in poslušalci, razmišlja Matičeto (1956: 124), je 'kriv', da se stare zgodbe vedno znova pomlajujejo ter ohranjajo notranjo privlačnost in trdoživost.

Slovstvena folklor je umetnost narečij. Tako kot se je literatura rodila s knjižnim jezikom, se iz narečja rojeva slovstvena folklor in velja sledeče: kar je za

knjižni jezik literatura, to je za narečje slovstvena folklor. Slovstvena folklor kot oblika besedne umetnosti vedno vstopa v interdisciplinarno razmerje z drugimi vedami (še zlasti z literarno zgodovino in jezikoslovjem), vendar se od njih tudi pomembno razločuje, morda najbolj na polju estetike, kjer za slovstveno folkloro velja, da je *"veliko manj spremenljiva kot v drugih odsekih besedne umetnosti in lahko traja brez bistvenih sprememb cela stoletja, tako da je v tej zvezi celo govor o 'negibnosti estetske norme'" (Stanonik, 2001: 147–148).*

Po Stanonikovi (2001) sodi slovstvena folklor med časovne umetnosti, za katere velja, da so v svojem naravnem okolju njeni proizvodi vsak hip spremenljivi in spreminjajoči se, pri čemer se skozi ta proces nenehno generirajo nove in nove variante. Variantnost folklorne delo je način njegovega obstajanja, številčnost variant pa zagotavlja njegovo živost. Več variant kot kroži, intenzivnejše je zanimanje zanj.

Folklorno pripovedovanje zgodb, predmet mojega tukajšnjega zanimanja, je pravzaprav nenehno spreminjanje zgodbe same, saj so se je pripovedovalci učili s poslušanjem svojih predhodnikov in je tako jasno, da si niso vsega dobesedno zapomnili, kar je imelo za posledico vedno novo varianto izbrane zgodbe.

Pripovedno izročilo je podvrženo nenehnemu postopnemu spreminjanju. Spremembe, ki so se skozi zgodovino dogajale na področju človekovega mišljenja, načina življenja in okolja, so samodejno pronicale tudi v folklorno pripovedovanje. Da je neka pripoved preživela in obenem pri ljudeh ohranila živo zanimanje zanjo, se je morala tem spremembam nenehno prilagajati (Štefan, 1999: 5). Z ustnim načinom posredovanja pripovedi se je vedno izoblikovala nova različica izbrane zgodbe, saj pripovedovalec izbrane zgodbe ni povedal niti dvakrat enako. Vsako poustvarjanje pripovedi je enkratno, originalno in neponovljivo. Tako se kot edino naravno življenje folklorne pripovedi kaže življenje skozi variante (Štefan, 1999: 29).

K pojavom slovstvene folklor lahko pristopimo komplementarno, tj. z upoštevanjem procesualnosti slovstvene folklor in njenih rezultatov. Pot, ki to

omogoča vsebuje tri ravnine: **tekst**, **teksturo** in **kontekst**. V slovstveno folkloristiko jih je uvedel ameriški folklorist Alan Dundes⁶. Kontekst je tisti družbeni položaj, v katerem se uresničuje folklorno besedilo in vpliva na oblikovanje tako teksta kot teksture. Slednja mu predstavlja predvsem jezikovno izražanje, dodaja pa še naglaševanje, višino glasu, intonacijo in onomatopoetičnost (Stanonik, 2001: 259–260).

Spričo interdisciplinarnega študija slovstvene folkloristike je stikanje jezika in slovstvene folklore "*proces, v katerem se iz jezika izvije folklorni žanr in njegovo rojstvo v danem kontekstu s pomočjo teksture* (tj. same izvedbe folklornega dogodka, op. B. Ž.) *privede do folklornega dogodka*" (Stanonik, 2001: 117).

Pri avtentičnem ustvarjanju folklorni dogodek vedno sestavljajo vse tri bistvene sestavine, tekst, tekstura in kontekst. In Alan Dundes (Stanonik, 2001: 260) je prepričan, da jih je treba pri definiranju folklornih žanrov enakopravno upoštevati.

V pričujočem delu obravnavam sociološko-kulturni vidik folklornega pripovedovanja in se tako ukvarjam z *izvedbo* folklorne pripovedi (ta ustreza ravnini teksture) in *okoljem*, v katerem se pripoved odvija (ta ustreza ravnini konteksta). Moj namen je poiskati estetske vrednote slovstvene folklorne oziroma vsakokratno folklorno pripovedovanje predstaviti kot umetniški dogodek. V nadaljevanju najprej predstavim pravljicarje, mojstre pripovedovanja in njihovo vlogo pri prenašanju in ohranjanju izročila ter njihov ustvarjalni delež znotraj tega. Prikažem tudi pomen izvedbe folklornega pripovedovanja in njene umetniške prvine ter pomen okolja za izvedbo folklornega pripovedovanja. Videli bomo, kako se tradicija prepleta z inovacijami, kako se torej staro spaja z novim in kako se vse to umešča v našo kulturno zavest.

⁶V slovstveni folkloristiki so tovrstno Dundesovo razčlenjenost prevzeli, s tem, da so na ravni teksture nekateri vnesli spremembe. Tako je po Ben Adamsu tekstura način interpretiranja; Heda Jason pa govori o dramatizaciji teksture. Gre za različne poglede na izvedbo, ki jo je del sodobne folkloristike absolutiziral v pojmu 'performance' (Stanonik, 2001: 259–260).

PRAVLJIČARJI, UMETNIKI PRIPOVEDOVANJA

Milko Matičetov, na Slovenskem najbolj dejaven na področju zbiranja in zapisovanja folklornega pripovednega izročila, meni, da je vsaka prava ljudska pripoved *"sad bolj ali manj zavestnega umetniškega prizadevanja. Od izročila je dano predvsem ogrodje, medtem ko meso, kri in dušo dobijo pripovedi vsakokrat sproti od pripovedovalca. Če je ta res 'mojster svoje obrti', se bo vselej potrudil, da bo zgodbi vdihnil nekaj samega sebe"* (Matičetov, 1956: 122). Pripovedovalčeva osebna ustvarjalnost ima veliko vlogo pri folklornem dogodku. Anja Štefan⁷ v svojem magistrskem delu (*Folklorno pripovedovanje kot prepletanje izročila in osebne ustvarjalnosti*, 1999) raziskuje prepletanje ustaljenosti in izvirnosti v pripovednem izročilu in prikazuje, kako *"se pripovedovalčeva osebna ustvarjalnost kaže tako v oblikovanju pripovedi kot v interpretaciji te pripovedi, pri čemer pripovedovalec ne upošteva le svojih notranjih vzgibov, ampak se aktivno odziva tudi zunanjim vplivom, kontekstu. Folklorni dogodek je torej večplasten pojav, katerega komponente se zelo tesno, skorajda neločljivo prepletajo"* (Štefan, 1999: 28). Tako se folklorni dogodek (Štefan, 1999) vedno odvija na treh ravneh oziroma ga sestavljajo tri komponente⁸: pripoved, pripovedovalčeva interpretacija te pripovedi in kontekst (kako se pripovedovalec odziva na zunanje spodbude).

Pripovedovanje je že samo po sebi oblika besedne umetnosti, vsak pripovedovalec pa jo z umetniškega gledišča še obogati vselej, ko ji prida osebno noto, ne da bi pri tem tudi nujno bistveno spremenil njeno vsebino. Osebni delež je tisto neotipljivo v pripovedovanju, ki učinkuje tako, da ista pripoved zveni drugače z ozirom na to, **kdo** jo pripoveduje. *"Ko pravljničar vdihne neki pripovedi življenje, ji da nehote svojo tipično osebno noto in jo s tem loči od*

⁷Pesnica in pravljničarka. Piše pravljice za otroke, jih pripoveduje in raziskuje stare zgodbe.

⁸Ruski slovstveni folklorist Viktor Gusev (Stanonik, 2001: 277; 403) se nasproti singularnim pogledom posameznih ved (arheološki, zgodovinski, etnološki, vidik literarne vede in drugi) zavzema za kompleksno metodo raziskovanja slovstvene folklore. Črpa iz spoznanja, da je slovstvena folklor sinkretičen pojav. V njej se na zunaj različne sestavine spojijo v ubrano, skladno celoto. Sinkretičnost je bistveni kriterij folklorne nasploh, z ozirom na dejstvo, da bi slovstvena folklor lahko izgubila identiteto, saj jo pogosto izenačujejo s predmetom etnologije na eni strani in literarne vede na drugi strani, Marija Stanonik še opozarja na Alana Dundesa, "ki si prizadeva za enakopraven pristop do vseh treh ravni slovstvene folklor: teksta, konteksta in teksture" (Stanonik, 2001: 321).

vseh drugih poustvaritev na isto temo" (Matičeto, 1956: 138). Posameznikov ustvarjalni napor je tisti, ki pripovedovalce med seboj razločuje in velja, da *"/k/akor ima vsak človek svoj lasten način govorjenja, tako ima vsak pripovedovalec svoj lasten način pripovedovanja"* (Štefan, 1999: 128).

Pripovedovalci kot posredovalci izročila so tudi **različno nadarjeni**. Njihova nadarjenost (Štefan, 1999: 6) se kaže v sposobnosti vpletanja lastne domišljije, v sposobnosti prilagajanja zgodbe aktualnim razmeram, v sposobnosti povezovanja fikcije z vsakodnevno realnostjo in v sposobnosti za originalno preoblikovanje pripovedi. Vsak dober pripovedovalec zgodbi vtisne del sebe. Spremembe v že dano ogrodje vpleta smiselno, predvsem pa originalno in prav ta originalnost je odraz pripovedovalčeve ustvarjalnosti. Je neponovljiva, ni pa nujno, da jo pripoved ohrani; lahko jo sprejme deloma ali celo zavrže (Štefan, 1999: 4–6).

Pripovedovalci se med seboj ločijo po **načinu pripovedovanja**. Nekateri so pasivni prenašalci zgodb (Štefan, 1999: 6), ki so se pripovedi sicer naučili, a jih ne pripovedujejo; manj talentirani pripovedovalci zgodbeno ogrodje manj razširijo, *"mojstri pripovedovanja pa ga lahko razširijo do velike epske širine in pripoved posredujejo na prepričljiv in za publiko privlačen način"* (Štefan, 1999: 6).

Vsak pripovedovalec ima svoj **pripovedni zaklad**. Znani so primeri, ko je nek pripovedovalec *"narekoval že več ko trideset zgodb, a to še daleč ni vse, kar zna."* (Matičeto, 1956: 123), vendar pa veliko število zgodb ne odraža dobrega in zanimivega pripovedovalca, *temveč "na njihovo kvaliteto kaže predvsem njihov pripovedni stil"* (Štefan, 1999:6). Resda je spoštovanje konvencij nujno in jih dober pravljicar tudi upošteva, a ga to ne ovira, da ne bi spretno in s posluhom za izročilo vpletel lastno domišljijo, dodal nekaj novega, tipično njegovega. Domiselni pravljicar bo znal v fikcijo nevsiljivo vplesti vsakodnevno dogajanje in tako zgodbo napravil zanimivo in privlačno za poslušalstvo. Samo na tako subtilen način, ki pa je dovolj opazen, lahko pravljicar vsaki zgodbi vtisne osebno noto in jo napravi originalno, predvsem pa neponovljivo.

Za pripovedovalce (Štefan, 1999: 6), ki so v svojem okolju poznani in že uveljavljeni mojstri govornih besed, velja, da radi pripovedujejo in je pripovedovanje tudi že njihova **osebna potreba** (poudarila B. Ž.). Navadno je, sploh na podeželju, kjer se je pripoved tudi razvila, ob kmečkih opravilih (na primer, ličkanje koruze) dovolj priložnosti za pripovedovanje in prenašanje zgodb na mlajše potomce. Tako *"dobre pravljicarje pozna in ceni kot take soseščina, vas ali celo širša okolica. Tudi še dolgo po njihovi smrti pravijo o tej ali oni zgodbi: 'Ta je pa rajnkega N. N.!' A navadno kajpada krožijo o njih različne anekdote že za njihovega življenja"* (Matičeto, 1956: 122). In če ob tem pomislimo, da pripovedujejo samo starci in starke, se motimo, o čemer nas prepričuje tudi Milko Matičeto (1956: 123), ki govori, da je dar pripovedovanja *"nekaterim ljudem prirojen in nikakor ne pride šele z leti. Poleg starih pravljicarjev poznamo npr. take s štiridesetimi leti in celo z dvajsetimi leti."*

Spoznali smo, da niso vsi pripovedovalci enako talentirani za pripovedovanje in da je zanimanje za njihovo pripovedovanje odvisno tudi od **deleža njihove osebne ustvarjalnosti**, pri čemer pripovedovalci pri vpletanju lastne originalnosti pazijo tudi na spoštovanje folklornega izročila. Publika s svojim odobravanjem ali neodobravanjem, z izraženim zanimanjem ali nezanimanjem bistveno vpliva na pripovedovalčevo besedno ustvarjanje ter ga tako obvaruje, da se ne oddalji preveč od uveljavljene tradicije (Štefan, 1999: 5). Folklorni pripovedovalci se odlikujejo kot izredno domiselni in se hitro znajdejo, ko je treba to ali ono iz pripovedi tudi primerno ponazoriti in si navadno pomagajo kar s pomočjo mimike in posnemanja živalskih in drugih naravnih glasov ali pa sposobnost lastne ekspresivnosti kažejo z vpletanjem v prostoru navzočih stvari in dogodkov, ki se sočasno odvijajo, kar priča o tem, da *"n/adarjen pripovedovalec zna torej kljub konvencijam, ki jih mora upoštevati, pripovedim na različne načine vtisniti opazen pečat svoje osebne ustvarjalnosti"* (Štefan, 1999: 6).

Na splošno folklornemu pripovedovalcu niti ni toliko do posebnih inovacij in vložkov, saj ima navadno o pripovedovanju izoblikovano predstavo, ki si jo je oblikoval ob poslušanju svojih predhodnikov, poleg tega pa publika pretiranih

inovacij v folklornem pripovedovanju ne prenese. Poslušalci so od pripovedovalca pričakovali, da bodo potek dogodkov v zgodbi, dialogi, karakterizacija oseb itn. predstavljeni z **ustaljenimi pripovednimi obrazci**, ki bodo ustrezali njihovi estetiki. Le-te so pripovedovalci prevzeli ob poslušanju svojih predhodnikov, jih vzeli za svoje in sčasoma so postale neločljiv del njihovega besednega izražanja (Štefan, 1999: 4–5).

Folklorni pripovedovalec, ki se uči s poslušanjem, ne more pripovedi nikoli dobesedno obnoviti. Ne more si zapomniti vsake najmanjše podrobnosti v zgodbi, zato je že prvi prenos, njegovo prvo posredovanje nova varianta izbrane zgodbe. S pripovedovanjem, tj. z vsakokratnim poustvarjanjem pripovedi iz svojega repertoarja, si folklorni pripovedovalec krepi spominske sposobnosti in si obenem pomaga še z ustaljenimi pripovednimi obrazci, ki zgodbi v bolj zapomnljivi in lažje prenosljivi obliki podaljšajo življenje. Slednje je ugodno tudi za poslušalce, ki si želijo poslušati zgodbe na ustaljen način in drznim inovativnim posegom niso preveč naklonjeni. Poslušalstvo sprejme inovacije predvsem takrat, ko jih zna pripovedovalec na originalen in domiselni način nevsiljivo vplesti v zgodbeno ogrodje in pri tem ne spremeni same fabule, ki se v zgodbi prenaša z izročilom (Štefan, 1999: 3; 29).

Vloga folklornih pripovedovalcev se torej kaže skozi prizmo prenašanja starega in že znanega izročila, kot so ga prejeli od svojih prednikov, kot tudi z vlogo lastne ustvarjalnosti. Originalna domiselnost se izraža skozi številne variante iste zgodbe, kajti *"z/godbe, kakor jih posreduje izročilo, dopuščajo vsakomur, da se razživi, uveljavi svoj pripovedovalski dar in izrazi svojo osebno stilistično noto"* (Matičetov, 1956: 122). Pri prepletanju starega in novega pripovedovalec navadno neko zgodbo poveže *"z aktualnim dogajanjem iz svojega vsakdana"* (Štefan, 1999: 127), pri čemer pogosto črpa iz lastne domišljije in redko iz literarnih virov in velja, da *"v resnici noben pravljicar ne pove nobene pravljice dvakrat enako. Imamo zapise – ročne in zvočne – tudi s tremi ali celo štirimi različnimi oblikami ene in iste pravljice, kakor jo je povedal isti pravljicar, v krajših ali daljših presledkih"* (Matičetov v Stanonik, 2001: 265). Sposobnost improviziranja je bistvena pri generiranju variabilnosti nekega folklornega dela.

K vsemu zgoraj navedenemu je pri ustvarjalnosti folklornih pripovedovalcev (Štefan, 1999: 121) prav dodati, da se odlikujejo tudi z ustvarjanjem (izmišljanjem) popolnoma novih zgodb, četudi se moramo zavedati, da so pripovedovalci, s tem ko prevzamejo fabulo folklorne pripovedi iz izročila, predvsem njeni prenašalci (Štefan, 1999: 29). Folklorni pripovedovalec je tako na ravni fabule prenašalec izročila, z vsakim novim poustvarjanjem zgodbe pa tudi njen soustvarjalec s tem, ko ji prida nekaj lastnega ustvarjalnega napora, individualnosti in kulturne širine.

IZVEDBA PRIPOVEDNEGA AKTA

SPOJ STAREGA IN NOVEGA

Slovstvena folklor je sinkretičen pojav, kar pomeni, da se v njej na zunaj različne sestavine spojijo v skladno celoto (Stanonik, 2001: 277). Kot taka se slovstvena folklor vedno pojavlja v več izraznih ravninah hkrati, in sicer poleg besedne še z gestami, mimiko, glasbo. Med etabliranimi umetnostmi ima slovstvena folklor največ skupnega z gledališčem in s t. i. 'performance' kot umetnostno panogo. S slednjo ju povezuje njun nosilec, ki je pri obeh sočasno idejni avtor dejanja in ponavadi tudi njegov edini protagonist samorealizator (Stanonik, 2001: 257).

Na neki točki pride do premika od teksta h kontekstu, kar dejansko pomeni, da se pozornost preusmeri od pripovednega gradiva k vprašanju izvedbe. Govorimo o ravnini tekstore, ki ji ustreza vprašanje 'Kako se pripoved realizira?'. Na tej točki prehajamo v območje interpretacije izbrane pravljice; govorimo o tem, kako oziroma na kakšen način jo pravljicar upoveduje. To je proces, ki ga nekateri sodobni folkloristi označujejo z izrazom 'pripovedna performanca', o kateri govorimo vedno, ko *"/g/re za realizacijo pripovednih aktov, za jezikovni proces, ki ne zadeva le pripovedovanja, ampak tudi širši tako jezikovni kot siceršnji kontekst"* (Stanonik, 2001: 134). Je predvsem tisti čas dogodka, ki zadeva samo jezikovno podajanje, od začetka do konca pripovedi, vključujoč tudi odzive na poslušalstvo. Ta vidik terja skupen napor več strok in ga ni moč enoznačno opredeliti. Ima pa performanca še svojo drugo, umetniško plat. Performanca⁹ tako pomeni *"umetniško oblikovanje (poudarila B. Ž.), poseben, več način posredovanja neke slovstvene oblike preglednemu krogu poslušalcev"* (Stanonik, 2001: 134). V odnosu pripovedovalec – poslušalec performanca ali izvedba prvemu omogoča produktivno kompetenco, drugemu pa prvemu odgovarjajočo receptivno kompetenco. V primeru, da do izvedbe ne pride, da formule niso aktualizirane, z besedami, potem ostane slovstvena

⁹Marija Stanonik (2001: 257) opozarja, da *"/v/ečina ameriških preučevalcev pripovedništva uporablja performanco kot vrednostni pojem, ki razločuje umetniško in zavestno pripovedno posredovanje od preprostega jezikovnega podajanja, ki ga ni mogoče označiti kot performanca."*

oblika navzoča le latentno in obstaja samo kot skrita predloga tradiciji (Stanonik, 2001: 268).

Moja tukajšnja pozornost je usmerjena na izvedbo samo enega folklornega žanra, tj. na pravljice in na njihove pripovedovalce – pravljíčarje. Tekstura, tj. **način izvedbe**, je bistvena sestavina vsake pravljíce. Vsaka tekstura ali vsakokratna izvedba folklornega dogodka ima svoj statični in dinamični del (Stanonik, 2001: 271–272). Praktično to pomeni, da se spajata podedovano in novo; prepletata se tradicija in improvizacija, ki *"u/stvarjata dialektično enoto, kajti pri vsaki izvedbi tradicijskega sporočila je improvizacija nujna, da bi delo učinkovalo sveže. Če bi drugega člana omenjenega binoma ne bilo, bi delo postalo mehanski odtis, kliše."* (Bogatyrev v Stanonik, 2001: 271)

Če improviziranje pri izvedbi folklornega dogodka nastopa kot stalnica, je vsebina pravljíce na ta način resda podvržena spremembam, a ne tako drastično, kot se nam morda takoj zdi. Tisto, kar želim tukaj poudariti (in kar nam je že znano iz zgornjega dela teksta), je sledeče: vsak dober pravljíčar s tem, ko se drži fabule, tj. zgodbenega ogrodja, ki je tradicionalno prenešeno iz davnine in se kot tako ohranja, spoštuje tradicijo in ji z lastno improvizacijo samo previdno sledi. Tradicija in inovacija stopata z roko v roki, kajti *"i/novacije so mogoče le, če obstaja tradicija. Brez nje ni inovacij, ampak anarhija, kaos"* (Stanonik, 2001:27). Spreten pravljíčar s svojim vsakokratnim ustvarjalnim naporom v pravljíco vnaša novo svežino in jo aktualizira glede na okoliščine. Pri svojem delu si pravljíčarji pomagajo s precejšnjo svobodo, saj poleg obveznega besednega izražanja uporabljajo še vrsto drugih ekspresivnih sredstev (mimiko, kretnje, geste, onomatopojijo, posebno intonacijo in drugo). Lahko bi rekli, da je dovoljeno vsakršno sredstvo, da le ponazori dejanje, lik ali kaj drugega iz pravljíce. Dober pravljíčar bo izbrano zgodbo vedno znova pripovedoval izvirno; z lastno domiselnostjo bo znal poslušalce zadržati v stanju zamaknjenosti, tudi če bo izbrano zgodbo že bogvekaterič pripovedoval in *"p/ri celotni ali delni ponovitvi bo često rabil druge besede, druga rekla, drugačne stavčne zveze"* (Grafenauer v Bohanec, 1966: 101).

IZVEDBA PRIPOVEDI

Tekstura ali izvedba pripovedi nam razodene, kako pripovedovalec izročilo ustvarjalno preoblikuje, kako ga ukroji po svoji meri in sposobnosti.

Vsak pripovedovalec ima osebni način interpretiranja, vsak svojstveno pristopi k izvedbi pripovedi. Na kakšen način pripovedovalec poseže v dano izročilo (Štefan, 1999: 7), pa lahko ugotovimo šele s primerjanjem več ohranjenih variant iz ust istega pripovedovalca. Primerjanje variant je dostopno na podlagi zapisanih variant ali z avdiovizualno tehniko posnetih izvedb folklornih pripovedi.

Vedno, ko se 'odvije' neka folklorna pripoved, četudi jo isto in večkrat zaporedoma pove isti pravljicar, je to vselej še ena varianta iste zgodbe. Noben pravljicar ne pove niti ene zgodbe dvakrat enako. Že ko se jo pripovedovalec uči na podlagi poslušanja svojega predhodnika in zgodbo potem pove nekemu drugemu, se zgodi prvo preoblikovanje. Vsako pripovedovanje je tako neponovljiv dogodek. In folklorne pripovedi se ohranjajo ravno s pomočjo variant, kajti več kot ima ena zgodb variant, bolj nas prepričuje, da le-ta živo kroži med nami in nas vedno znova navdihuje. Skratka, vsako poustvarjanje zgodbe je enkratno. Izbrane pripovedi pripovedovalec ne pove niti dvakrat na enak način in ne dobesedno, saj je to praktično nemogoče, kajti "k/o se folklorni dogodek odvija, daje veliko več kot le besedilo. Besede imajo zvok, spremljajo jih pripovedovalčeve kretnje in njegova mimika. Kraj pripovedovanja in sploh vse, kar se okoli njih dogaja, ustvarjajo pripovedovanju svojevrsten in neponovljiv kontekst in s tem spodbujajo tudi neponovljivost v interpretaciji" (Štefan, 1999: 7–8).

Človeški glas zmora različne barve, višine in hitrosti govorjenja, prav tako je mnogoteri ekspresivnost človeškega obraza, razen tega pa so nam pri govorjenju lahko v pomoč še roke in ostali deli telesa. Pripovedovalec poljubno in spontano kombinira vse izrazne možnosti, ki so mu na voljo, in vsaka tako izvedena pripoved je vedno znova originalna in neponovljiva. V izvajanju pripovedovalec ne more natančno ponoviti niti samega sebe niti svojega

predhodnika ali celo vzornika, se pa lahko priuči posameznih značilnosti, ki jim vzornik pri svojem izvajanju sledi (Štefan, 1999: 128). A bo najbrž držalo, da kakor smo si ljudje različni nasploh, kakor ima vsak med nami različen stil pri nekem početju, tako tudi folklorni pripovedovalec pri izvedbi pripovedi ne more popolnoma posnemati svojega vzornika. Navsezadnje je življenje vsakega med nami po svoje oblikovalo, kar se kaže tudi v načinu, kako stvari v življenju počnemo, kar po analogiji najbrž lahko prenesemo tudi na izvajanje folklornih pripovedi.

Vsak pravljicar je zanimiv na svoj način. Vsak ima svoj lasten način pripovedovanja, pri čemer impresivnost pripovedovanja ne zagotavlja niti bolj ali manj živahen način govorjenja niti bolj ali manj izrazita ekspresivnost obraza ali domiselnost uporabe telesnih delov v izvajanju. Vsak je edinstven v pripovedovanju in vsak s svojim načinom privablja svoj krog poslušalcev. Milko Matičetov poudarja, da so nekateri pripovedovalci nadvse živahni, kar kažejo tudi s tem, da *"v/časih kar na lepem poskočijo in ponazorijo to ali ono junakovo dejanje (zatulijo, se vržejo na tla, zgrabijo koga izmed poslušalcev in ga pretepejo, se z njim zavrtijo ipd., kakor pač terja dogajanje v zgodbi)"* (Matičetov, 1956: 122). Ali pa drugače: *"Bohov oče je med pripovedovanjem mirno sedel v zapečku in govoril tako, da je z glasom 'šlo vse ravno, da ni s tonom nič skakal gor in dol.' Pravljica mora iti tako kot očenaš, (Matičetov v Štefan, 1999: 129; povedal Milko Matičetov, 26. 8. 1998)' je zatrjeval Matičetovemu – in vendar Matičetov ne zanika impresivnosti njegovega pripovedovanja"* (Štefan, 1999: 129).

Zdi se, da pripovedovalec v izvajanju pripovedi tudi sam uživa in pri nekaterih je opazna celo osebna potreba po pripovedovanju, ki jih žene, da si tudi sami iščejo poslušalce (Štefan, 1999: 6). Skupna jim je torej želja po pripovedovanju, a se razlikujejo po načinu, tj. stilu pripovedovanja, ki je vsakemu lasten in neponovljiv. Tako *"vsi folklorni pripovedovalci upovedujejo folklorno izročilo na folklorni način, vendar niti dva popolnoma istega materiala na enak način. Razlikujemo individualne pripovedne stile"* (Lord v Štefan, 1999: 129–130).

Pripovedovalec po svoji vesti z intonacijo, z različno glasnostjo in spremljajočo

gestikulacijo prikazuje dogodke in karakterizira osebe v zgodbi in pri tem ne uporablja posebnega glasovnega tona pri opisovanju karakterja vedno, ko se v zgodbi le-ta pojavi. Trudijo se, da glasovno razgibajo tudi dele, kjer ni premege govora, z medmeti povečujejo dinamiko pripovedovanja in na zanimiv način podajajo preme govore (Štefan, 1999: 130–132).

V tem, ko si folklorni pripovedovalec poleg glasovno razgibanega podajanja besedila pomaga še z obraznimi izrazi in govorico rok, nekateri avtorji izvedbo folklorne pripovedi primerjajo z gledališko predstavo. Skupne točke med obema oblikama umetnosti nakazuje tudi Milko Matičetov in obenem dodaja, da med njima na ravni teksta obstaja bistvena razlika, kajti *"/č/eprav so danes navadno pismeni, pripovedovalci iz ljudstva svojih zgodb nikoli ne oblikujejo na papirju, ampak naravnost pred poslušalci in za poslušalce"* (Matičetov, 1956: 122).

Navzlic podobnostim med njima se moramo zavedati, da pripovedovanje le ni predstava in da se predstavljalni postopki vedno podrejajo pripovedovanju (Stanonik, 2001: 267). V nadaljevanju predstavim izvedbo folklornega dogodka, ki se konkretizira v pripovedovanju pravljice in obenem predstavim nekatere podobnosti med izvedbo pripovedi in gledališko predstavo.

FOLKLORNI DOGODEK IN GLEDALIŠKA PREDSTAVA

Gledališka predstava (Stanonik, 2001: 266) temelji na tekstu, medtem ko je bistvo folklornega dogodka njegova izvedba in besedilo lahko (ni pa nujno) nastane kasneje, če ga kdo zapiše. Verbalna predstavitev se pri pravljici odvija sproti ob izvedbi in ne sledi predhodni določitvi, medtem ko izvedba v gledališču sledi prej napisanemu besedilu. Pri pripovedovanju pravljice pripovedovalec večinoma uporablja štiri elemente (govor, ton, mimiko in geste), gledališka predstava jih vsebuje veliko več (še glasbo, luči, kostum ...). Po Stanonikovi (2001: 266–267) sta temeljna načina izvedbe folklornega dogodka, tj. pravljice **naracija** in **prezentacija**. Naracija predstavlja verbalno avditivno sporočilo, prezentacija pa ga uteleša, predstavlja in je kot taka bližja gledališki predstavi. Naracija pomeni umetnost besed. *"A čeprav sta del naracije, morata slušno in*

verbalno sporočilo imeti tudi predstavljalno razsežnost" (Stanonik, 2001: 266) in je tako sama prezentacija, tj. predstavljanje, navzoča na vseh ravneh pripovedovanja, četudi je strukturno podrejena postopku naracije.

Za razliko od igralca, ki v gledališki predstavi navadno uteleša eno vlogo, pripovedovalec največkrat predstavlja več oseb; o njih govori in jih 'igra', pri čemer si pomaga z mimetičnim obnašanjem. Slednje se najprej pokaže v tem, da pripovedovalec osebe različno imitira s slušnimi sestavinami: *"daje jim karakteristične lastnosti, v dialogu in indirektnem govoru zamenjuje ton, spreminja intonacijo, ritem, jakost, tempo glasu, da bi predstavil vsebino, ki izhaja brez tipološke diferenciacije govora posameznega lika" (Stanonik, 2001: 266).*

V primeru, da se pripovedovalec odloči za diferenciacijo specifičnega načina govora posameznih likov, potem to diskretno vpelje v tok naracije. S tem seveda ne priča o tem, da ne bi znal vsakemu liku pridati svoj govor, ampak izhaja iz dejstva, da pripovedovanje res ni predstava v smislu gledališke predstave in je potemtakem povsem razumljivo, da so prav vsi predstavljalni postopki podrejeni pripovedovanju. Vsako mimetično sredstvo je podrejeno naraciji. Tudi živi glas z vsemi spremembami (ton in barva, pavze in šepeti) je lahko mimetično predstavljalno sredstvo, a je podrejeno funkciji naracije, predvsem pa drugačno od tistega v gledališču. Tudi geste in mimika kot vizualna predstavljalna sredstva lahko služijo kot dopolnilo k zvočnim vrednostim jezika v folklornem dogodku. Predstavljalna sredstva v jezikovnem gradivu (vzkliki, eliptični stavki, nenavaden razpored besed) lahko dopolnjujejo ali pa celo delno spremenijo vsebino izgovorjenih besed. Na verbalni ravni označujejo isto kot geste in mimika ter ton glasu (Stanonik, 2001: 267).

Med pripovedovanjem lahko pripovedovalec ustvari učinek žive scene – podobne tisti v gledališču – s tem, da v svoje pripovedovanje vključi predmete in prostor, v katerem se nahajajo on in poslušalci.

Pripovedovalec lahko pokaže na neko stvar v prostoru ali opozori na nek dogodek, ki se neposredno odvija, in ustreza tistemu v pravljici. Ampak to naredi samo, da bolj živo ponazori dogajanje v pravljici. (Stanonik, 2001: 267).

Poleg tega vsak dober pripovedovalec vnese v pravljico tudi samega sebe. S

tem, ko pripovedovalec uporabi tudi svoje lastnosti, da opiše karakter oseb, ki jih "upoveduje" (Stanonik, 2001: 267) ter s tem, da 'uporabi' dogajanje v prostoru in prostor sam za ponazoritev, da si poslušalci bolj živo predstavljajo pravljичni svet, vnaša v zgodbo realne predmete in osebe. Uporabi jih kot sredstvo za predstavljanje nečesa, kar se dogaja v izmišljeni zgodbi. Za okarakteriziranje oseb lahko pripovedovalec uporabi tudi svoje lastnosti. Marija Stanonik (1994: 73; 2001: 267) tako navaja primer, ko "pripovedovalec enači bedastega Ivanuška iz pravljice s samim seboj, na obče veselje in smeh poslušalcev." Tako vneseni v zgodbo postajajo sredstvo za predstavljanje nečesa, kar se dogaja v izmišljeni zgodbi.

Predstavljalni govor, "ko avtor z uporabo prve osebe pravzaprav govori v imenu svojega junaka. Ko reče 'jaz' ta jaz ni npr. Thomas Mann, ampak ena od oseb v njegovem romanu" (Stanonik, 2001: 267–268) je način pripovedovanja, ki je skupen z gledališkim. Prva oseba je lahko del privajene konvencije (na primer, ženska govori v prvi osebi in tudi v moškem spolu). V drugem primeru pripovedovalec govori v prvi osebi in pri tem zavestno igra. Tako pripovedovalec nek znani pripovedni siže, ki se sicer prenaša s tradicijo v tretji osebi, govori v prvi osebi in ga razlaga kot lastno doživetje. Tretji primer ni niti konvencija niti zavestna igra, temveč se vrača k živi predstavljalni izvedbi. Včasih se pripoved začne kot naracija, pripoveduje o dogodkih neke osebe, vendar sčasoma med pripovedovanjem napetost narašča in sam pripovedovalec se nehote vživi v osebo, ki jo govori, se z njo enači in mestoma menjava oblike, da govori zdaj v prvi, pa potem spet v tretji slovnični osebi. Pogosto pa je prva oseba del konvencije v zgodbi in jo pripovedovalec kot tako tudi ohrani (Stanonik, 1994; 73–74; 2001: 268).

Nekatere zgoraj navedene značilnosti pripovedovanja so res skupne s tistimi v gledališču¹⁰, pa vendarle: "pripovedovanje pravljic pač ni gledališče" (Bošković–Stulli v Stanonik, 2001:268).

¹⁰ Dragoslav Antonijević govori o 'folklorni monodrami.' Izvedba folklornega dogodka vsebuje dramske elemente, ki so "izraženi na specifičen način, skozi individualno živo besedo pripovedovalca – v obliki monologa brez dialoga – in s spremljajočimi poudarjenimi gibi (mimika) obraza, rok, telesa in tudi z izrazom nekega notranjega pripovedovalčevega psihičnega stanja, kar vse vodi v sintezo celovite dramske predstave. Pripovedovalec tedaj deluje z magijo svojih besed in kinetiko telesa kot popolno gledališče." (Stanonik, 1994: 54)

Folklorno pripovedovanje ima predstavljalni vidik in folklorni pripovedovalec pogosto uporablja enaka izrazna sredstva kot pri gledališču, vendar pa pripovedovanja ne smemo enačiti s predstavo (Stanonik, 1994: 74).

VPLIV KONTEKSTA PRI PREOBLIKOVANJU PRIPOVEDI

V pričujočem razmišljanju smo spoznali, da ima slovstvena folklor sinkretično naravo. Šele upoštevanje vseh treh ravnin (tekst, konteksta in teksture) omogoča reflektirati slovstveno folkloro v njeni kompleksnosti. Njeno **naravno okolje je življenjski vsakdan** (poudarila B. Ž.); (Stanonik, 2001: 324) aktualizacija le-te se odvija v realnem in realističnem prostoru in času. Kadar se pojavi možnost ali potreba po umetni oživitvi slovstvene folklore zunaj realnega konteksta, postane le-ta *"le še /re/konstrukcija, torej folklorizem¹¹, kakor imenujemo folklorne pojave tedaj, ko se namesto v svoji prvotni, naravni funkciji pojavljajo v drugi, drugotni funkciji, ki njihovemu bistvu ne ustreza docela ali kar nič"* (Stanonik, 2001:324).

Četudi bi zgornje vrstice lahko razumeli kot kritiko na sodobno poustvarjanje folklornih pripovedi, pa avtorica v nadaljevanju ne zanika možnosti, da je to lahko prav ena izmed možnosti, da nek folklorni pojav ohrani pri življenju, četudi je mnenja, da bi bila bolj učinkovita avdiovizualna predstavitev po naravi nadarjenega pripovedovalca v njegovem domačem okolju.

Zakaj je prav naravno okolje pri izvajanju folklornega dogodka tako pomembno? Naravno okolje omogoča tako pripovedovalcu kot poslušalcem, da pomembno sooblikujejo besedilo, ki v primeru naravnega podajanja ni sestavljeno vnaprej. Vzajemno sodelovanje pripovedovalca in poslušalstva je izjemnega pomena. Pripovedovalec se glede na odzivanje poslušalcev odloča za spremembo obsega in strukture teksta ter za oblikovanje dramatizacije teksture (Štefan, 1999: 134). Vendar pa folklorno okolje kot naravno okolje slovstvene folklore drastičnim posegom v izročilo ni preveč naklonjeno, saj *"p/odedovana tradicija 'ne dovoli' hitrih in radikalnih sprememb, če te ne ustrezajo okusu, mišljenju dobe in ljudi"* (Terseglav, 1996: 8). To pa še ne pomeni, da se folklorno izročilo ne spreminja; prej nakazuje na dejstvo, da mora folklorni pripovedovalec v podedovano gradivo vnašati spremembe počasi in z mero dobrega okusa.

¹¹Semantika folklorizma označuje razvrednotenje bistva in narave folklornega pojava in tudi zamenjavo njegove prvotne (katerekoli) funkcije z drugo, ki služi pridobitniškim namenom (Stanonik, 2001: 325).

Sleherni pripovedovalec pri poustvarjanju izbrane pripovedi sledi lastnim notranjim vzgibom in je vselej izpostavljen *"nenehnim zunanjim izzivom, ki so lahko bolj ali manj očitni, vedno pa nepredvidljivi. Vsako pripovedovanje je zato tudi prilagajanje konkretnemu enkratnemu kontekstu in tudi to prilagajanje je eden izmed pokazateljev pripovedovalčeve inovativnosti"* (Štefan, 1999: 134). Njegovo improviziranje se odvija sočasno s pripovedovanjem. Pripovedovalec se mora na dražljaje iz zunanjega sveta – to so tisti, ki jih hote ali nehote generira publika – primerno odzvati. Pripovedovalec in publika vseskozi vzajemno sodelujejo. Dovzeten je za želje in gibanje poslušalcev, ki jih po Štefanovi (1999: 134–140) lahko občuti kot motnjo (v tem primeru lahko na primer skrajša pripoved) ali kot spodbudo (v tem primeru morda razširi pripoved in poveča dinamiko pripovedovanja). Od pripovedovalčeve spretnosti je potemtakem odvisno nadaljnje razpletanje zgodbe v primeru, ko denimo popušča potrpežljivost poslušalcev, ko upada njihova koncentracija ali pa kdo od poslušalcev nekontrolirano skače v pripoved. Prav tako pride pripovedovalčeva ustvarjalnost do izraza, ko nekdo izrazi željo, naj se zgodbo 'podaljša'. Publika kot element najmočnejše zaznamuje pripovedni kontekst in tudi najbolj vpliva na pripovedovalca. Ni pa edina. Tok njegovega pripovedovanja lahko zmotijo tudi drugi dražljaji iz okolja, kot je na primer pasji lajež, zunanji ropot in drugo.

Če se zunanji vpliv kaže kot motnja, potem ta vpliva na pripovedovalčevo koncentracijo. Okoliščine, v katerih se pripoved izvaja, pripovedovalcu niso vedno najbolj naklonjene. Na tovrstne neprijetnosti opozarja tudi Anja Štefan (1999: 135): *"Pripovedovalčeva koncentracija je pred publiko skoraj nujno izpostavljena bolj ali manj vsiljivim motnjam, včasih zaradi nezainteresiranosti publike, včasih zaradi njenega velikega navdušenja ali neučakanosti, včasih zaradi prihoda novega poslušalca ali zaradi odhoda nekoga, ki mora pripovedovalsko družčino zapustiti še pred koncem pripovedi."*

Pripovedovalci včasih resda ustvarjajo pod sila neprijetnimi pogoji, a se morajo na zunanje dejavnike primerno odzvati, sicer tvegajo izgubo poslušalstva. Lahko pa se aktivna vloga poslušalcev v pripovedovanju izkaže kot spodbuda.

Publika s svojim poseganjem v pripovedovan na nek način vseskozi usmerja pripovedovalčevo dinamiko pripovedovanja in oblikovanje zgodbe. Pravimo, da ga kreativno spodbuja in na njemu je, kako se bo nanje odzval. Šele poslušalci zares osmišljujejo pripovedovalčevo početje, kajti njegovo pripovedovanje dobi pravo teže prav v neposrednem odnosu med njim in poslušalci.

Naj zunanji vpliv na pripovedovalca deluje kot motnja ali kot spodbuda, pa ravno način, kako nekdo pripoved interpretira, kaže na "*njegovo sposobnost prilagajanja kontekstu*" (Štefan, 1999: 8).

Gledano skozi časovno prizmo se tako neka izvedba vedno znova poustvarja (vedno se nekaj opušča, pozablja, nekaj pa dodaja, sprejema) in vsaka naslednja varianta izbrane zgodbe ni nikoli enaka predhodni. Pravimo, da nastajajo variante, ki v sebi nosijo sporočilo o času, prostoru in tudi izvajalcu.

FOLKLORNO PRIPOVEDOVANJE KOT UMETNIŠKI DOGODEK

Folklor je duhovno izročilo ljudstva (zlasti ustno izročilo) in znanost, ki obravnava to tradicijo (Hultkrantz v Slavec–Gradišnik, 2000: 98). Folklorni fenomeni tako sestavljajo duhovno kulturo, so odraz umetniške ustvarjalnosti (Slavec–Gradišnik, 2000: 99) in obenem sestavljajo del celotne ljudske kulture, ki je povezana z gmotno in družbeno kulturo (Novak v Slavec–Gradišnik, 2000: 101). Pri folklornih fenomenih estetska funkcija navadno res ni primarna, a je njena umetnostna oblikovanost izjemnega pomena in je ne gre prezreti. Estetska funkcija folkloristiko pomembno določa in jo na polju estetskosti ločuje od literarne vede (estetska funkcija je v ospredju) in etnologije (estetska funkcija ni pomembna). Tudi slovenska folkloristika poudarja estetskost kot specifičnost, ki loči folklorne od drugih etnoloških fenomenov (Slavec–Gradišnik, 2000: 423). Pravljičica je torej umetniška zvrst in je po svoji naravi praviloma najumetelnejša oblika folklornega ustvarjanja (Stanonik, 1999a: 7).

Folklorni pojavi tako živijo svoje umetniško življenje (Slavec–Gradišnik, 2000: 404) in vsako folklorno pripovedovanje kot pripovedni akt, ki se realizira v nekem okolju in ima svojega nosilca, tj. pripovedovalca, je vedno tudi umetniški dogodek. *"Pravljičica, ki traja daljši čas, pol ure, eno uro in včasih več, terja ne samo določen fizični napor, ampak tudi duševno zbranost, skratka ustvarjalni napor, saj je vsaka pravljica v bistvu bolj ali manj posrečena umetniška stvaritev"* (Matičeto v Stanonik, 2001: 301).

Pravljičarji so pravi umetniki, mojstri pripovedovanja (Matičeto, 1989: 232); umetnost pripovedovanja pa je proces, ki se ga posameznik nauči. Pripovedovalec v besednem podajanju zgodbe sledi tudi lastnim, notranjim vzgibom in s tem v zgodbeno ogrodje vpleta del sebe, kar daje folklornemu pripovedovanju izrazito osebni pečat, saj razkriva pripovedovalčevo individualnost in osebnost (Stanonik, 2001: 329–330). V primerjavi s pesmijo je pri slovstveni folklori proza *"bolj osebna, avtorsko individualnejša: sicer znana snov zanjo je kakor kup opeke za hišo, medtem ko je pri pesmi skelet zgradbe že podan z verzni vzorcem, kar posameznega pevca kaj šele, če gre za skupinsko petje, obvezuje k določeni disciplini in si ne more privoščiti tolikšnega*

samostojnega ustvarjanja" (Stanonik, 1999a: 6). Tudi pri folklorni pripovedi je struktura znana, vsakokratni pripovedovalec pa ji vdihne vedno novo svežino in bolj kot se ob njej osebno zavzame bolj očarljivo jo lahko naredi (Stanonik, 1999b: 8). In če se pripoved odvija v naravnem, avtentičnem življenjskem okolju in so posamezne različice folklornih besedil namenjene znanemu ali vsaj prepoznanemu sprejemalcu, potem pravimo, da gre za umetnost, ki gradi na zaupanju, zdaj in tukaj (Stanonik, 1999b:53–54).

Dober pravljicar vedno sledi publiki ne glede, ali zunanje dražljaje razume predvsem kot motnje ali predvsem kot spodbude (Štefan, 1999: 134–140). Pripovedovanje je vedno namenjeno publiki. Izvedba pripovedi se v določenih ozirih stika z značilnostmi gledališke predstave, vendar je dobro vedeti, da pripovedovanje zgodbe ni gledališka predstava in folklorni pripovedovalec ni dramski igralec. Bistvena pri pripovedovanju je naracija, umetnost besed in vsakršen predstavljalni vidik ji je vselej podrejen (Stanonik, 2001:266–267). Pri pravljici je pomembno, da se dogajanje v pravljичnem svetu upoveduje; njegova predstavljalna razsežnost je drugotnega pomena. So pa geste in mimika vedno pomemben spremljevalni del pravljicarjevega repertoarja. *"Folklorna dela v resničnem življenju ne obstajajo tako kot literarna besedila, ampak so z vidika svojega artistično-predstavnega značaja umetnosti sinkretična, to je sestavna, spletena, prepletana. Beseda kot artistično-oblikovna sestavina različnih žanrov slovstvene folklorne prihaja z drugimi artistično predstavnimi sestavinami v različna razmerja. Razmerje artistično oblikovnih sestavin je v različnih vrstah slovstvene folklorne in njenih žanrov različno. Nekatera so manj zapletena, sestavljena iz dveh prvin, drugič nastopajo v zelo umetelni kombinaciji"* (Stanonik, 2001: 279). Tako kot se pesem poje in njena vsebina izvaja z besedo, melodijo in ritmom, prav tako je pripovedovanje pravljice sestavljeno iz besed, intonacije glasu, mimike, gest in pantomime. Navadno pravljico pripoveduje eden, včasih tudi dva pravljicarja in takrat pride do izraza tudi umetnost dialoga (Stanonik, 2001: 280).

Sinkretičnost torej pomeni dvoje; folklorni pojav je estetski pojav (in ga moramo razumeti v umetnostnem kontekstu) in živi v stvarnem življenjskem kontekstu (kar sodi v področje etnologije), poleg tega pa je fenomen splet več znakovnih

sistemov, kot so jezik, glasba, mimika, gestika in gibanje (Slavec–Gradišnik, 2000: 407).

Sinhronost, hkratnost procesov prenašanja, podajanja in recepcije je značilnost govornih umetnosti. Publika posredovanje pripovedi sprejema v trenutku podajanja. Ekspresivna vsebina je zajeta tako v besedilu kot v spremljajočih netekstnih sestavinah, bogati pa jo tudi sodelovanje med interpretom in sprejemalcem (Čistov v Stanonik, 2001: 296–297), med katerima poteka povratna zveza, ko se izvajalec prilagaja odzivom sprejemalca, improvizira, opušča in dodaja (Slavec–Gradišnik, 2000: 408). Variabilnost je odraz živega stika med udeleženci in ni odvisna samo od izvajalca.

Pripovedovanje pravljice se razlikuje od percepcije pravljичnega besedila v knjigi (Stanonik, 2001: 280); ustno in pisano prozo razlikujemo že po njihovi obliki obstajanja in velja, da *"u/stnost ni le način razširjanja, ampak tudi 'organska umetniška oblika obstajanja folklornega dela' in od tod ni le formalna, dogovorjena, ampak resnično obstoječa estetska kategorija."* (Gusiew v Stanonik, 2001: 280–281)

V ospredje stopa umetnost izvajanja in *"v/ tem smislu je slovstvena folklor v celoti spoznana za avtonomno vrsto umetnosti. Način izvajanja spremeni njen status, kljub 'literarnemu' tekstu"* (Stanonik, 2001: 281). Za razliko od literarnih del, ki lahko živijo samostojno, se *"folklorna dela oživljajo sredi ljudi samo, kadar se izvajajo"* (Stanonik, 2001: 281). Primerjava med slovstveno folkloro in literaturo po Gusevu v Stanonik (2001: 289) *"nima nobene perspektive, ker slovstvena folklor ni besedna umetnost, ampak sinkretična"* in se tako *"spodobi celotno slovstveno folkloro, skupaj z njeno umetniško oblikovno naravo, pretehtati kot kompleks sestavljenih, polivalentnih vrst sinkretične umetnosti, ki uporablja umetniško-oblikovna sredstva, predvidena za neposredno, slušno in vzročno recepcijo=sprejemanje v trenutku izvajanja."* (Gusiew v Stanonik, 2001: 281)

Folklorno izročilo se v svojem bistvu ohranja in prenaša, s spreminjanjem ljudskega življenja in mišljenja pa se *"nujno spreminjajo tudi oblike, ki to*

življenje in mišljenje umetniško odražajo" (Matičetov 1989: 233). In za pravljico je značilno, da živi med ljudstvom in za ljudstvo. Ni utesnjena v konvencionalne oblikovne kalupe, temveč je preprosta, sveža, včasih tudi ostra in trda, večkrat pa duhovita in lepa (Matičetov, 1989: 234). Istočasno je pravljica samostojna literarna zvrst, ki nudi estetski užitek, a je spričo ustne posredovanosti tudi več od tega. "Pravljica – in vsaka zgodba iz živih ust – ni samo besedna literarna zvrst, ampak samostojna umetnina, ki jo improvizirano oblikuje živi pripovedovalec. Zapisano besedilo je samo usedlina, ki lahko zanima literarnega zgodovinarja, manjka pa ji bistvena prvina – živi človek, ki besedilo pripoveduje, poje, celo igra, preprost umetnik, čigar ustvarjalnost se kosa z oblikovanjem priznanih literatov in igralcev." (Kuret v Stanonik, 2001: 322)

Slovstvena folklorna nasploh nosi v sebi estetske vrednote. Estetska funkcija v pripovedovanju je razvidna predvsem v težnji po oblikovanju pripovedi na svoj lasten način. Pripovedovalčevo improviziranje se sproti ozira na ravnanje odjemalcev. Istočasno podajanje in sprejemanje ustvarja povratne zveze in vpliva na slovstveno folklorno sporočilo. Tisti, ki so v prvotni fazi poslušalci, lahko postanejo v drugi fazi izvajalci, vendar je vsaka izvedba hkrati nova reprodukcija. Vedno se nekaj dodaja, opušča, pozablja in spreminja, kar ima za posledico nove in nove variante. Ustvarja se komunikacijska veriga slovstvene folklorne, tj. tradicije (Stanonik, 2001: 326); le-ta je proces, je v stalnem gibanju in je ravno toliko zadaj, da omogoča zaledje novostim, inovacijam, avantgardi (Stanonik v Slavec–Gradišnik, 2000: 417). Napačno bi bilo sklepati, da je tradicija nekaj preživetega in nepotrebnega, kar nam potrjuje precejšnje število izjemno privrženih in kakovostnih pripovedovalk (Babšek, 2003: 80), kot tudi širše zanimanje za folklorno izročilo. Strokovna popularizacija (Slavec–Gradišnik, 2000: 428) je na eni strani način, kako prikazati, da izročilne ustvarjalne oblike še živijo, na drugi strani pa se nakazuje problem folklorizma, ki ga folkloristi pogosto obravnavajo z dveh gledišč: kot popačenje folklorne in kot ohranjanje vrednot, ki bi bile sicer pozabljene ali neznane (Kumer v Slavec–Gradišnik, 2000: 428).

Pravljico pripovedovati ali brati – razlika je očitna! Pripovedovati pravljico je

umetnost sama na sebi, če pa ji s tem še podaljšamo življenje, potem je vsako tako delo plemenito. Zahvaljujoč folklorizmu se je ohranilo pri življenju nekaj starega bogastva (Kuret v Slavec–Gradišnik, 2000: 428). In v kolikor je folkloro moč razumeti v obsegu tradicije, rekonstruiranih oblik in sodobne folklorne ustvarjalnosti, potem folklorizem ustreza rekonstrukcijam. Slednje tako na poseben način *"odsevajo vez med tradicijo in sodobnostjo ter pripovedujejo o sodobnem razmerju do kulturnega izročila, o načinu prisvajanja preteklosti, torej posredno tudi o množični historični zavesti, ki lahko temelji na 'lažnih' ali 'pravih' simbolih identitete"* (Slavec–Gradišnik, 2000: 430).

Pričevanja o tem, kako so si ljudje vedno radi pripovedovali zgodbe, se iz njih tudi učili, raziskovali lastno ustvarjalnost in ob tem še uživali, najdemo tudi v leposlovju. Med branjem romana Stena, literarne umetnine o alpinizmu in alpinistih pisatelja Toneta Svetine, sem zasledila dva odlomka, ki potrjujeta zgornje ugotovitve.

Desetletja, ko so zahajali v gore in so se srečevali s pastirji, kmeti in starimi lovci, so poslušali pripovedke o belem kozlu z zlatimi rogovi, ki so se prenašale iz roda v rod. Bile so to zgodbe, ki jim je lahko vsakdo po svoji fantaziji kaj dodal ali odvzel, kakor je pač nanoslo.

Sedeli so ob ognju v pastirski koči v Vratih: Joža, Stane, Matevž in Miha. Zunaj je treskalo, kot bi se nebo spuntalo. Strele so slepile oči, po skodlah pa je vztrajno škropotal dež. Steklenica je krožila od ust do ust, Miha pa je pripovedoval o Zlatorogu, gamsu, ki je že stoletja razburjal fantazijo mladim in starim v vseh dolinah okoli Triglava.

(Svetina, 1975: 319)

Miha je utihnil. V molku, ki jih je objemal, so šelesteli plameni. Na zamaknjenih obrazih so se poigravale sence.

'Kdove zakaj te gorske pripovedke tako pritegnejo? Zakaj jih pripovedujejo ljudje iz roda v rod, pa so vedno sveže ...' je dejal Stane.

'Neka višja resnica bo najbrž v njih; nekaj, kar je treba vedno znova razvozlavati, če hočemo razumeti tisto, kar preživi čas in razvema duha,' je menil Miha).

(Svetina, 1975: 322)

Pravljica je močno prisotna v duhovnem življenju ljudi in *"zmeraj znova privlači svoje občinstvo, pa naj gre za mlade ali stare, kar pomeni, da je s svojimi doživljajskimi sestavinami in njihovimi fabulativnimi upodobitvami, čeprav se neposredno ne nanašajo na sedanji čas, tudi še danes živa in vznemirljiva."* (Grafenauer, 2002:5). O tem, da je pripovedovanje zgodbe resnično odraz pripovedovalčeve ustvarjalnosti, priča tudi dejstvo, da *"pravljica lahko priklene nase ne samo otroka, ampak tudi odraslega človeka, zlasti če jo pripoveduje mojster. V takem primeru poslušanje pravljic ni samo kratkočasje, ampak pomeni že svoje vrste umetniško doživetje. Da, dober pravljicar je umetnik, ki ti s skromnimi sredstvi svoje besedne umetnosti pričara čudovite svetove, da sam ne veš ne kdaj in ne od kod."* (Matičeto, 1989: 232)

Tudi letošnji Pravljичni dan v Mariborski knjižnici je *"z lahkoto potrdil, da je pripovedovanje umetniško ustvarjanje. Obsežnost iz prejšnjih let je zamenjala globina"* (Babšek, 2003: 81), naša pripovedovalka folklornih pripovedi in pevka folklornih pesmi Ljuba Jenče pa je s svojo ustvarjalnostjo pokazala, da *"pravzaprav do popolnosti obvladuje umetnost pripovedovanja: z izdelanim in izpiljenim gibom in glasom, ki ju izvrstno obvladuje ne samo v pripovedovanju, ampak tudi v petju, z igranjem na ljudska glasbila ter s pretehtanim kostumom in obvladovanjem narečij slovenskega jezika."* (Babšek, 2003: 81)

V umetnosti, tj. v umetniškem izražanju, naj bi človek predvsem užival in se obenem tudi učil. Lepota, bistvo umetnosti, naj bi zadovoljevala človekove estetske in duhovne potrebe. In če ob poslušanju pripovedi ali pripovedovanju zgodbe zares uživamo, če nam je lepo, če se nam poraja občutek ugodja, potem je njen estetski učinek dosegel svoj namen.

ZAKLJUČEK

Romantika kot obdobje in književna struja se je umestila v čas prve polovice devetnajstega stoletja, ko je bila Evropa v duhovno-zgodovinskem in družbeno-političnem kontekstu prostor številnih sprememb. Romantiki so navdih za lastno ustvarjalnost iskali v preteklosti in oddaljenih svetovih, radi so se zatekali tudi v svet domišljije. Zazrtost romantikov v človekov notranji svet emocionalnega in duhovnega doživljanja in iskanje navdiha v oddaljenih in njim nepoznanih svetovih, s čimer so poskušali rešiti razkol med ideali in stvarnostjo, je med drugim imelo za posledico tudi zbiranje folklornih pesmi in pripovedi. Pripisovali so jim naravno in neokrnjeno bistvo, obenem pa je pravljica postala literarna zvrst.

Od srede devetnajstega stoletja je področje slovstvene folklorne postalo predmet kontinuiranega zanimanja. Zbirateljska strast posameznikov je predvsem po koncu druge svetovne vojne prešla iz tekstnih v kontekstne raziskave, kar pomeni, da se je zanimanje preusmerilo k proučevanju načina pripovedovanja in okoliščin, v katerih se izbrana pripoved odvija. Pozornost so začeli posvečati pripovedovalcem in pravljicarjem, zaslužnim za ohranjanje in (po)ustvarjanje folklornih pripovedi.

Slovstvena folklorja je oblika sinkretične umetnosti in se tako vedno pojavlja v več izraznih ravni hkrati. Folklorni dogodek je sestavljen iz treh ravni: teksta (ta ustreza ravni besedila), teksture (izvedba folklorne pripovedi) in konteksta (okoliščine, v katerih se izbrana pripoved odvija). Šele upoštevanje vseh treh ravnin omogoča refleksijo slovstvene folklorne v njeni kompleksnosti. Konkretno v pripovedovanju zgodbe se sinkretičnost pokaže v tem, da besedo spremljajo še netekstne sestavine, kot so mimika, ples, intonacija in drugo. Sinkretičnost na sinhroni ravni predstavlja uveljavljeni trikotnik: tekst – kontekst – tekstura.

Folklorni dogodek je veliko več od besednega podajanja, kar ga v nekaterih

točkah približuje značilnostim gledališke predstave, vendar se pripovedovanje od dramske igre tudi pomembno razločuje. Pri pripovedovanju je bistvena naracija, umetnost besed, medtem ko je predstavljalna razsežnost vedno prisotna, a je naraciji podrejena.

Pripovedovalec zgodbe pri vsakokratnem upovedovanju v zgodbo vnese del sebe; v staro vnaša svežino in delo vselej znova aktualizira glede na okoliščine, v katerih se pripoved odvija. Osebni slog, izvirnost, sposobnost improvizacije in prilagajanje poslušalstvu kažejo na njegovo nadarjenost in umetniško vrednost njegovega pripovedovanja. Pripovedovalci so umetniki, mojstri pripovedovanja, ki znajo pravljico tako prikrojiti, da je ista primerna zdaj za odraslo zdaj za otroško občinstvo.

Slovstvena folklor se je razvila v vaškem okolju in je še danes njeno naravno okolje. Folklorne pripovedi so potovale iz roda v rod in iz dežele v deželo s pomočjo ustnega izročila in spominskih zmožnosti naših prednikov. Naravno okolje folklornih pripovedi je torej življenjski vsakdan in vsako poustvarjanje take pripovedi izven realnega konteksta imenujemo folklorizem. Dandanašnji je spričo velikih družbenih sprememb pogosto prav folklorizem tisti, ki je zaslužen za ohranitev starega, četudi mu nekateri strokovnjaki govorijo o popačenju folklornega gradiva, a se obenem tudi strinjajo, da je obenem to tudi način, kako nek folklorni pojav 'preživi'.

Folklorni dogodek je vedno tudi umetniški dogodek. Pripovedovanje zgodb terja ustvarjalni napor in vsaka folklorna pripoved je sad bolj ali manj zavestnega umetniškega prizadevanja, ki se kaže predvsem skozi neponovljivo in očarljivo vzdušje, ki ga posamezni folklorni pripovedovalec vedno znova pričara.

LITERATURA

- SAMOSTOJNE PUBLIKACIJE

1. Bohanec, Franček (1966): Slovenska ljudska pripoved. Mladinska knjiga, Ljubljana.
2. Bohanec, Franček (1972): Ljudske pripovedi. Mladinska knjiga, Ljubljana.
3. Bolhar, Alojzij (1965): Slovenske pravljice. Mladinska knjiga, Ljubljana.
4. Bolhar, Alojzij (1989): Slovenske narodne pravljice. Mladinska knjiga, Ljubljana.
5. Bolhar, Alojzij (1991): Slovenske basni in živalske pravljice. Mladinska knjiga, Ljubljana.
6. Grafenauer, Niko (2002). O pravljici. V: Unuk, Jana (ur.): Slovenske pravljice. Nova revija, Ljubljana, str. 5–11.
7. Jerman, Frane (1989): Filozofija. Državna založba, Ljubljana.
8. Kos, Janko (1980): Romantika (Literarni leksikon, 6). Državna založba Slovenije, Ljubljana.
9. Kos, Janko (1991): Pregled svetovne književnosti. Državna založba Slovenije, Ljubljana.
10. Kos, Janko (2000): Svet književnosti 1. Založba Obzorja, Maribor, str. 235–240.
11. Kos, Janko (2002): Pregled slovenskega slovstva. DZS, d.d., Ljubljana.
12. Kropelj, Monika (1995): Pravljica in stvarnost. Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Ljubljana.

13. Kumer, Zmaga (2002): Slovenska ljudska pesem. Slovenska matica, Ljubljana.
14. Kunaver, Dušica (1991): Slovenska dežela v pripovedki in podobi. Mladinska knjiga, Ljubljana.
15. Matičetov, Milko (1956): Ljudska proza. V: Legiša, Lino in Gspan, Alfonz (ur.) Zgodovina slovenskega slovstva I. Do začetkov romantike. Slovenska matica, Ljubljana.
16. Matičetov, Milko (1989): O pravljici. V: Bolhar, Alojzij (ur.) Slovenske narodne pravljice. Mladinska knjiga, Ljubljana.
17. Legiša, Lino (1959): Romantika. V: Legiša, Lino (ur.) Zgodovina slovenskega slovstva. Slovenska matica, Ljubljana.
18. Merhar, Boris (1964): Folklor in narodopisje. V: Bernik, France (ur.) Slovenska matica 1864–1964. Ljubljana, str. 116–140.
19. Slavec–Gradišnik, Ingrid (2000): Etnologija na Slovenskem. Med čermi narodopisja in antropologije. Založba ZRC (ZRC SAZU), Ljubljana.
20. Slodnjak, Anton (1968): Slovensko slovstvo. Ob tisočletnici Brižinskih spomenikov. Mladinska knjiga, Ljubljana.
21. Slodnjak, Anton (1975): Obrazi in dela slovenskega slovstva. Mladinska knjiga, Ljubljana.
22. Slovenske pravljice (2002). Nova revija, Ljubljana.
23. Stanonik, Marija (1990): Slovstvena folklor v domačem okolju. Zavod Republike Slovenije za šolstvo, Ljubljana.
24. Stanonik, Marija (1994): Dramatska razsežnost slovstvene folklore. V: O amaterskem gledališču. Zveza kulturnih organizacij Slovenije, Ljubljana.

25. Stanonik, Marija (1994): Tekstura – dinamični princip slovstvene folklore. V: O amaterskem gledališču. Zveza kulturnih organizacij Slovenije, Ljubljana.
26. Stanonik, Marija (1999a): Slovenijo je Bog nazadnje ustvaril: slovenske folklorne pripovedi iz preteklosti in sodobnosti. Društvo slovenskih pisateljev, Ljubljana.
27. Stanonik, Marija (1999b): Slovenska slovstvena folkloristika. DZS, Ljubljana.
28. Stanonik, Marija (2001): Teoretični oris slovstvene folklore. Založba ZRC, Ljubljana.
29. Svetina, Tone (1975): Stena. Cankarjeva založba, Ljubljana.
30. Štefan, Anja (1999): Folklorno pripovedovanje kot prepletanje izročila in osebne ustvarjalnosti (Magistrska naloga). Filozofska fakulteta, Ljubljana.
31. Terseglav, Marko (1987): Ljudsko pesništvo (Literarni leksikon, 32). Državna založba Slovenije, Ljubljana.
32. Terseglav, Marko (1996): O ljudskem pesništvu. V: Terseglav, Marko in Čater, Dušan (ur.). Slovenske ljudske pesmi. Založba Karantanija, Ljubljana.

- ČLANKI

1. Babšek, Andreja (2003): Pravljični večeri v Mariborski knjižnici: pripovedovanje je Umetnost. V: Otrok in knjiga, št. 57, str. 80 – 82.

- INTERNETNI VIRI

1. http://www2.arnes.si/~oskkpi1s/obarvana/slovstveno_izrocilo/navodila_za_zbiranje.htm (stran dostopna; 9.10.2003)
2. http://users.volja.net/folkslo/ljoba_jence.htm (stran dostopna; 9.10.2003)
3. <http://www.zrc-sazu.si/www/pc/stanonik.html> (stran dostopna; 9.10.2003)
4. http://www.zupca.net/dnevna_soba/knjiga_meseca/a_stefan.htm
(stran dostopna; 9.10.2003)

