

NEKAJ PRIPOMB ZA VEČ DRUŽBENEGA KONTEKSTA V SLOVENSKI FOLKLORISTIKI

MIHA KOZOROG

Članek problematizira (ne)upoštevanje družbenega konteksta v sodobni slovenski folkloristiki. Etnografsko se navezuje na primer žganja močeradovca in polulično petje v Tolminu. Teoretsko obravnava koncept folklornega dogodka, komunikacijske vidike folklore in družbeno-kulturni kontekst kot ogrodje razumevanja folklore.

Ključne besede: družbeni kontekst, folklorni dogodek, močeradovec, petje, Tolmin, kreativni principi.

The article questions the insufficient attention given to social context in contemporary Slovenian folkloristics. Ethnographically, it draws on the examples of salamander brandy and street singing in Tolmin. Theoretically, the concept of a folklore event, the communication aspects of folklore, and socio-cultural context, are discussed as a framework for understanding folklore.

Keywords: social context, folklore event, salamander brandy, singing, Tolmin, creative principles.

Članek izvira iz vprašanja o pomenu družbenega konteksta v folkloristiki.¹ Zanima me, v katero smer bi v Sloveniji (še) lahko razvijali folkloristiko, če bi najprej razrešili nekatera vprašanja v zvezi z družbo, v kateri folklor nastaja. Članek meri na odločnejšo preusmeritev pogleda od besedil (oblik) h kontekstu. Zdi se namreč, da kljub temu, da je v sodobni slovenski folkloristiki koncept »folklornega dogodka« (Ivančič Kutin 2003, 2006; Stanonik 1999, 2001, 2006), s tem pa folklore v kontekstu, že uveljavljen,² še vedno prevladuje osredinjenost na oblike. To se izraža tudi v primeru omenjenega koncepta.

Zaradi zanemarjanja razmerja med folkloro in družbo se folkloristika zapira v protislovja. Nekateri menijo, da so določena izhodišča za definiranje folklore aksiomatična in jih lahko sprejmemo, ne da bi jih premislili v družbeni realnosti. Takšno je načelo variantnosti (gl. Kumer 1988: 97–98; Stanonik 1999: 54; 2006: 175; Terseglav 1987: 37–38). O folklorni pesmi, pravljici, povedki itn. lahko govorimo le takrat, ko se ta pojavi v različicah. Kako naj folkloristika torej sploh preučuje ustvarjanje med izvajanjem, ko nove stvaritve še nimajo variant (in jih morda ne bodo nikoli dobile), a kljub temu ustvarijo folklorni dogodek?

¹ V tem primeru me zanima na sodobnost in sinhronost usmerjena folkloristika, ne pa npr. rekonstrukcija mitologij ipd.

² Ker je koncept že v rabi, ga uporabljam tudi sam, čeprav v tuji literaturi zasledimo sorodne koncepte, npr. *performance event* (dogodek izvajanja), ki se, tako kakor folklorni dogodek, nanaša na izvajalske razsežnosti podajanja besedil.

Drugo mnenje, ki sicer ni aksiomatično, pa je, da bi bila analiza družbeno-kulturnega konteksta v folkloristiki nekakšna tautologija, saj je prepoznavanje skupnosti v folklornem delu, že predpogoj obstoja tega dela. Če ne bi bilo tako, bi ga skupnost zavrгла, zavrnila ali videla v njem tujek (gl. Kumer 1988: 94; Stanonik 1999: 55; Stanonik 2001: 164–176; Terseglav 1987: 39–40). Vprašanje identitete in samorefleksije posamične družbene skupine, torej vprašanje družbenosti folklornega dela sploh, je nepotrebno, saj je razrešeno že vnaprej. Zaradi tega še danes opažamo, da analiza družbenega konteksta (kljub klicem po drugačnih pogledih, gl. npr. Ben-Amos 1971; Bausinger 2002 [1971]: 174–230; Dégh 1972; Dundes 1980; Rihtman-Auguštin 1979) ostaja marginalna praksa folkloristov.

KRATKA INTERPRETACIJA MOČERADOVCA

Poglejmo zgled, s katerim je mogoče preprašati oba »aksioma«. Učenka škofjeloške osnovne šole je v šolskem letu 1992/1993 po nareku babice (roj. 1939) in dedka (roj. 1932) zapisala naslednjo povedko:³

Stara mama se še spominja, kako prijetno se je dalo odpočiti na Hudečkovi skali (danes je ni več), in to na mestu, kjer je napravil udoben sedež sam hudič. Tu je posedal, kadar je bil na poti v vas, kjer je bilo treba koga malo prestrašiti, ali pa, ko se je vračal k domačiji Z. Zakaj prav sem? Gospa Z je namreč kuhala žganje, ki so mu rekli močeradovec. Med kuhanjem je v žganje dala močerada; njegove strupene snovi so čisto zmešale tiste, ki so to žganje pili. Pa kako je ropotalo po potoku X, kadar je hudič od Z letel v vas. Kako tudi ne bi, ko je bil pa podkovan.⁴

Kolikor vem, gre za povedko, ki jo poznamo le v tej enkratni izvedbi, torej brez variant. Ko sva leta 1998 z Borisom Prinčičem raziskovala žganje močeradovec, podobnih povedk nisva slišala. Nato pa sem leta 2001 ugotovil, da so poimenovani potok, Hudečkova skala in ime kmetije resnični, zato sem začel povedko obravnavati kot potencialni komentar neke družbene realnosti. Pri njeni interpretaciji sem izhajal iz konotacij močeradovca pri sogovornikih v vaseh med Škofjo Loko in Žirmi (Kozorog 2005).

Do povedke imamo lahko različna stališča. Glede na to, da je močeradovec osrednji element le v eni sami povedki, torej da ni različic,⁵ bi povedko lahko preprosto ignorirali ali pa jo vzeli zgolj kot znamenje, da je močeradovec nastopal oz. nastopa tudi v slovstveni folklori, čeprav je za to premalo pričevanj (en sam zapis). Na ta način

³ Prof. dr. Mariji Stanonik se zahvaljujem za nesebično posredovanje tega gradiva.

⁴ Zaradi zakritja identitete kraja in ljudi uporabljam za kmetijo in njene člane znak Z, za potok pa znak X.

⁵ Če je variantno jedro močeradovec, gre za invarianto (Stanonik 2001: 169–170).

sva jo obravnavala (Prinčič in Kozorog 1998), poleg tega pa sva, zgolj kot kuriozitetu, objavila še eno povedko, ki sem jo zapisal po pripovedovanju sogovornice iz Volč na Tolminskem (roj. 1946), ta pa jo je »še kot dekleta« slišala od stare gospe iz Cerknega:

Neka ženska na Cerkljanskem je bila bolna, njen mož pa se je odločil, da jo spravi v grob. V ta namen ji je vsako jutro skuhal kavo, v katero je namakal tudi močerada. Kava, ki ji jo je prinašal v sobo, se ji je zdela preveč mastna in jo je zato pričela zlivati skozi okno. Kmalu je opazila, da so začele rastline pod oknom usihati. Zato je sklepala, da če bi kavo pila, bi, tako kot rastlinam, tudi njej škodilo. Odločila se je, da bo odsej kavo pila v družbi z možem z namenom, da bi škodelici zamenjala. Naslednje jutro sta kavo pila že skupaj. Ko je bil mož nepozoren, se ji je škodelici tudi zares posrečilo zamenjati. Posledica je bila moževa smrt.

Lahko bi rekli, da povedki sta in nista varianti. V obeh ima močeradov strup osrednjo vlogo, čeprav v prvi kot žganje razživi hudiča, v drugi pa kot strup mori. Sprašujem pa se, ali sta povedki nemara predvsem »varianti« povedk, ki nastanejo kot komentar realnih dogodkov (gl. Piko-Rustia 2001: 67).

Povedka z močeradovcem vključuje tudi hudiča in njegov prestol. Glede na to jo lahko povežemo s širšim korpusom besedil s tem likom (gl. npr. Dolenc 2000: 36–41, 52, 116; Stanonik 2009: 74–78, 275–276, 290). Povedko je torej tako ali drugače mogoče klasificirati: bodisi kot strašljivo, v kateri ima hudič svoj prestol, bodisi kot šaljivo, saj se ga hudič rad napije. Če bi bile takšne pripovedi še posebej žive, bi se bilo po mnenju nekaterih h kontekstu usmerjenih folkloristov smiselno vprašati, ali ljudje sploh še verjamejo v hudiča (Šešo 2010). Je hudič del živega imaginarija ali pa je le figura iz preteklih verovanj? Z lokalno percepcijo hudiča se nisem ukvarjal, temveč sem ga obravnaval bolj kot hudomušnega akterja, v katerega ljudje ne verjamejo in ga, sposojenega iz neke razlagalne povedke o hudičevem prestolu (prim. Stanonik 1999: 297, 302), zgolj uporabijo za slikanje sodobnejših dogodkov.

Pripovedovalka obravnavane povedke (roj. 1939), ki pa se tega, da jo je prav ona povedala svoji vnukinji, ne spomni več (povedke, kakor mi je zatrjevala, sploh ne pozna),⁶ mi je povedala, da je bilo otroke sicer strah, ko so hodili mimo Hudečkove skale, nato pa še (in to je govorila povsem hipotetično, ko je skušala podati lastno interpretacijo povedke), da je morda hudiča na poti domov slišal kateri od vaščanov, ki se ga je pri kmetiji Z napil, in zato hudiča povezal s to kmetijo. V razlagi, ki se mi zdi precej zanimiva, je očitno povezala razlagalno povedko o hudiču in njegovem prestolu z realnimi dogodki na kmetiji Z in družbeno percepcijo močeradovca. Če razlago povzamem: nekdo, ki je povedko o Hudečkovi skali poznal, se je pijan od žganja na poti od kmetije Z pretirano bal, pozneje pa je svoj strah opravičeval z obtožbo o pitju močeradovca.

⁶ Z njo sem se pogovarjal leta 2010.

Toda, pogledjmo si podrobnosti. Povedka se začne s Hudečkovo skalo, elementom, ki uvede hudiča, vas in gospo Z, torej vse glavne akterje, razen osrednjega elementa, močeradovca. »Zakaj prav Z?«, se je vprašala pripovedovalka. Zakaj torej iz celote vasi izpostaviti ravno to kmetijo? Odgovor je v močeradovcu. Ta postane osrednji element povedke, saj tri že poudarjene elemente poveže v medsebojna razmerja: med Z in hudičem splete pozitivno vez (Z hudiča oskrbuje s pijačo), med vasjo in Z pa negativno vez (zaradi pijače vas pričakuje hudiča). Ena kmetija torej s hudičem sodeluje, druge pa ravno zaradi tega sodelovanja hudič nadleguje. V kontekstu vasi dobi tako kmetija Z marginalno mesto.

Do takšne razčlenitve povedke sem prišel po naslednji poti. Najprej sem (skupaj s Prinčičem in nato sam) zbiral informacije o močeradovcu kot domnevno avtohtoni halucinogeni drogi (gl. Ogorevc 1995). Med terenskim delom se je izrisovala podoba, da je danes prevladujoča predstava o močeradovcu kot halucinogeni drogi zgolj literarni konstrukt Blaža Ogorevca. Pri tem gre za konstrukt sodobnosti, ko indigene droge zaradi popularne kulture sprožajo določene pozitivne konotacije. Sogovorniki so namreč posredovali povsem drugačen »portret« tega žganja, ki je imel izrazito negativne konotacije: goljufiva žganjekuha, »kuhanje močeradovca je zavrženo dejanje«, negativni učinki, žganje nakuhano v velikih količinah, ipd. Močeradovec je torej slabo (nekvalitetno) žganje, kuhanje pa goljufija, s katero se pridobijo večje količine za prodajo. Toda šele obisk kmetije Z in okoliških kmetij je omogočil zares jasno podobo o tem, kakšna je bila podoba močeradovca v lokalni družbi in zakaj je bila kmetija Z marginalizirana.

Kmetija Z leži na obrobju zaselka v bližini vasi, kjer je bila povedka zapisana. Kmetija torej leži na obrobju, ki pa ni bilo le fizično, ampak tudi simbolno. Ljudje iz okolice kmetijo poznajo. Ko sem v pogovorih omenjal povedko, o njej nisem izvedel ničesar, pokazalo pa se je, da je (bila) med ljudmi razširjena govorica, da je pokojna gospa Z (umrla je leta 1952) kuhala močeradovec. Po besedah pokojničine snahe, ki je na kmetijo prišla leta 1957, se je negativni sloves o kuhanju močeradovca kmetije držal tudi po smrti gospe Z.

Mnenja okoliških domačinov⁷ o gospe Z bi lahko razdelil na dva dela. Polovica jih je menila, da je močeradovec dejansko kuhala, češ da je imela vedno dovolj žganja za prodajo raznim pijancem. Polovica pa je zanimala njeno vpletenost v sumljivo žganjekuho. Zatrjevali so, da so gospo Z z močeradovcem povezovali le v obrekovanju, kar so nekateri domačini počeli, da bi ji škodili. Gospa je bila revna, preživljati je morala devet otrok, zaradi česar je imela nekakšno kmetijo odprtih vrat, kamor so posamezniki zahajali pit žganje. Prav zato naj bi bili »zlobni jeziki« tudi »pognali« govorce o kuhanju močeradovca.⁸

⁷ Govoril sem z osmimi ljudmi, ki so poznali gospo Z ali pa so doživljali vas in ljudi njenega časa.

⁸ Pripovedovalka, ki je povedko hipotetično komentirala kot strah pred hudičem (gl. zgoraj), je ponudila še eno hipotetično razlago, in sicer, da bi govorce preprosto lahko ustvarile okoliške žene, ki jih je motilo pijančevanje njihovih mož.

Snaha gospe Z je v pogovoru pokazala na konkretno žensko, ki naj bi bila sprožila govorice. A »obtožena« oseba je vpletenost gospe Z v nečedno žganjekuho zanikala in postregla z razlago, ki se zdi prepričljiva, saj se ujema tudi z izjavami dveh drugih sogovornikov, ki sta pripovedovala o zidarjih in mladih fantih. Govorice naj bi bili sprožili okoliški fantje, ker jim je šlo v nos, da so se pri Z zadrževali tudi »južnjaški zidarji«, tj. delavci različnih narodnosti iz Kraljevine Jugoslavije, ki so okoli leta 1939⁹ na tem območju gradili vojaški kompleks Rupnikova linija.¹⁰ Ti naj bi namreč na kmetijo vodili tudi okoliška dekleta, kar naj bi bil poglavitni razlog za kaznovanje kmetije z govoricami o močeradovcu. Interpretacija se zdi verjetna, saj je bil čas graditve Rupnikove linije za to območje dramatičen čas (Dolinar 2001: 30–34; Jankovič Potočnik 2009: 114–119; Kavčič 2003: 4; Rupnik 2003: 5), ki je z raznimi oblikami trgovine in oddajanjem sob dobesedno vstopal v hiše in zasebnost domačinov ter v okolju neizogibno sprožal tudi konflikte.

Kaj nam primer pove o folkloristiki in družbenosti folklore? Predvsem to, da povedka, ki bi jo v diahroni perspektivi lahko obravnavali kot nepomembno, v sinhroni odstira družbena razmerja. Obrekovanje (Ramšak 2006) ali pa preprosto javno komentiranje je v majhnih skupnostih eno od značilnih gibal usmerjanja družbenega procesa, zato ni presenetljivo, če občasno dobi estetske razsežnosti. Početje gospe Z je ljudi motilo, zato so začeli o tem govoriti, pri tem pa so v marsičem lahko pretiravali. Čeprav za takšno interpretacijo sicer nimam trdnih dokazov, se zdi verjetna. Ne glede na to pa je nesporno, da je bila gospa Z kaznovana, ker s svojim delovanjem ni potrjevala družbene norme: v svojem domu je dovoljevala in organizirala »moški svet« – druženje, pitje alkohola, opravljanje in erotiko. Prav na tem je temeljil vaški imaginarij o kmetiji Z in prav tega so jo v osnovi ljudje obtožili. Močeradovca so instrumentalizirali, ker je imel v tem okolju lastnost stigme. Ker se zdi, da je prav komentar razmerij (med ženskami in moškimi, med domačini in tujci, med normo in odklonom) glavni kontekst povedke, bom za sklep poglavja besedo prepustil antropologinji Mary Douglas:

Tako imenovane ljudske pripovedke so zmotno prilagodili našim idejam o naraciji. S tem da so jih obravnavali kot legende ali ljudske pripovedke in jim podelili status skromnih sester mitov o grških bogovih in tevtonskih sag – celo že samo s tem, da so jih zbirali kot pravljice –, so jih izpostavili nerazumevanju. Yvonne Verdier ugotavlja, da te na silo narativizirane pravljice v resnici sodijo bolj v žanr malih pregovorov, iger, zabaavljic, nesmislov in šaljivih moralnih nauk. Prepričana je, da to nikoli niso bile prave pravljice z začetkom, sredino in koncem, dokler

⁹ Z gradnjo naj bi začeli leta 1938, leta 1940 pa so bila dela zaradi nove strategije Kraljevine Jugoslavije že močno okrnjena (Jankovič Potočnik 2009: 45, 48).

¹⁰ Kompleks bunkerjev, imenovan po generalu Leonu Rupniku in namenjen obrambi Kraljevine Jugoslavije pred Kraljevino Italijo, je prečkal Škofjeloško in Polhograjsko hribovje. Bunkerje je hkrati gradilo veliko število delavcev (glej Habrnál idr. 2005: 60).

jih niso folkloristi v 19. stoletju posilili v narativni žanr. Vprašanje je, ali v naši kulturi obstaja še kakšen žanr, ki bi ustrežal takim koščkom in drobcem. To so delčki pesmi in pregovorov, ki so kvantaški komentar na ženskost, a so preveč krhki, da bi lahko sami nosili breme pomena, ki jim ga pripisujemo. Če ne poznamo konteksta delovanja in institucij, nikakor ne moremo interpretirati zgodb, in tudi če kontekst imamo, to niso toliko zgodbe kolikor verbalna obredja. (Douglas 1999: 27–28)

POULIČNE PESMI IZ TOLMINA.

K DRUŽBENEMU KONTEKSTU ONKRAJ FOLKLORNEGA DOGODKA

Marko Terseglav je pri definiranju ljudskega pesništva zapisal, da »[o]b vsakem usodnem življenjskem in zgodovinskem pretresu ... nastajajo nove pesmi« (1987: 39). Prav dramatičen pretres, vdor tujcev v vaško okolje, je nemara ustvaril omenjeno povedko. V nadaljevanju bom predstavil primer, ki ne sloni le na enem besedilu, ampak na razmeroma obsežnem korpusu pesmi, nastalih zaradi zgodovinskih prelomnic v lokalnem okolju. Predstavil bom poulično petje, glasbeno ustvarjalnost in družabnost mladih iz Tolmina.

Dan Ben-Amos je poudaril, da »folklor ni agregat stvari, ampak proces – komunikacijski proces, če smo natančni« (1971: 9). Komunikacija je tudi v središču pozornosti pričujočega članka. Teza tega poglavja pa je naslednja: mladi Tolminci so s folkloro reflektirali lastne vrednote in samo-zavest (Bohlman 1988: 105), zato lahko »simbolno konstrukcijo skupnosti« mladih (Cohen 1985) analiziramo tudi s pomočjo folklore. Pri tem pa ne gre upoštevati le »tipične« folklore, temveč tudi oblike, ki jih folkloristi zaradi »netipičnosti« včasih zanemarijo (Pettan 2002: 169, 171). Tako so ob variantnih pomembne tudi enkratne izvedbe. Za takšen pristop sem se odločil, ker me v prvi vrsti niti ni zanimalo, kaj je to folklor (oziroma kaj ni), temveč kako, kaj in zakaj ti mladi nekaj izražajo. Toda pot za »izjavami«, za »diskurzom« (Foucault 2001 [1969]) me je pripeljala tudi do vprašanj, kaj je folklor ter v kakšnem razmerju je folklorno delo z družbenim kontekstom in kontekstom izvedbe.

Zato se bom dotaknil vprašanj, povezanih s »folklornim dogodkom« (Stanonik 1999: 50–54), »komunikacijskim dogodkom« (Ben-Amos 1971: 9) in »izvajanjem« (Kapchan 1995). Predvsem pa je namen pogledati onkraj posamične izvedbe, torej onkraj folklornega dogodka, tj., v niz tovrstnih in z njim povezanih dogodkov, ki le skupaj izražajo podobo družbenega konteksta, v katerem folklor nastaja. Dogajanje v Tolminu v drugi polovici 90. let, kakor sem ga dokumentiral in nato interpretiral (Kozorog 2002), sem strnjeno že razčlenil v dveh člankih (Kozorog 2010, 2011), zato gre tu pozornost predvsem teoretskim in metodološkim vprašanjem.

RAZISKOVALNA IZHODIŠČA IN PROBLEM ENKRATNE IZVEDBE

Oženje/širjenje koncepta folklorne je povezano z raziskovalnim izhodiščem in etnografskimi opaznanji, ki izhodišče lahko spremenijo. V skrajnostih gre za dvojne izhodišče: osredotočanje na oblike oziroma na izvajanje (prim. Bohlman 1988: xvii). V primeru oblike je vnaprej predpisano, katera dela so relevantna. V primeru izvajanja pa se pred nas postavlja vrsta vprašanj, ki po eni strani zadevajo oblike (o tem v nadaljevanju), pa tudi vprašanje, ali je enkratna izvedba sploh pomembna. Odgovor se skriva v dodatnem vprašanju: Kaj želimo z raziskovanjem folklorne pokazati? Če želimo pokazati na značilnosti družbe in kulture, v kateri folklor nastaja (za kar se zavzemam v pričujočem članku), potem so pomembne tudi enkratne izvedbe.

V smiselno dokumentiranja enkratnih izvedb me je osebno silila že raziskovalna praksa. Po klasifikaciji Barbare Ivančič Kutin (2003) bi svoje delo opisal kot nihanje med »načrtovano navzočnostjo raziskovalca v predvidenih okoliščinah za folklorno pripovedovanje« (oziroma petje) in »naključno navzočnostjo raziskovalca pri folklornem pripovedovanju«, vendar pa se kljub občasni načrtovani navzočnosti nisem odločil za avdio ali video dokumentiranje. V dogodke sem namreč vstopal kot »domačin«, kot »enak med enakimi«, zato sem ocenil, da bi s takšnimi posegi rušil medosebna ravnanja in spontanost dogodkov. Namesto tega sem uporabil metodo opazovanja z udeležbo, pri kateri ima pomembno vlogo učenje. Čeprav zveni protislovno, da bi se domačin učil od domačinov, ni bilo tako, saj so dogodki s petjem predstavljali družbeno novo, družbeno nastajajoče, zato smo se jih učili vsi udeleženci (Handelman 1998 [1990]: 20, 86–101): učili smo se pesmi in načinov petja, poteka dogodkov in vedanja ob takšnih priložnostih. Ker sem bil torej priča procesu, v katerem so se nekatere stvari zgodile prvič, je bilo te neizbežno, ne glede na njihovo morebitno neponovljivost, etnografsko zabeležiti.

Posebnost metode je tudi ta, da lahko z aktivno udeležbo razvijemo občutek za splošne značilnosti skupine, ki komunicira. Pozoren sem bil na to, kateri posamezniki in segmenti lokalne mladine se udeležujejo dogodkov s petjem, kako zarisujejo lastne družbene ločnice, kakšne ideologije in prakse jih povezujejo ter navsezadnje, zakaj so za svoj medij komuniciranja izbrali tudi folklor. Za odkrivanje družbenega konteksta pa so pomembne tudi tiste pesmi in izreki, ki doživijo le enkratno izvedbo (in jih zapiše le raziskovalec), saj se tudi v teh izražajo skupni simboli in ideologije, torej tisto, kar zanima raziskovalca.

Ko Marija Stanonik v zvezi s folklornim dogodkom povzema Čistovo teorijo komunikacije (2001: 167; tudi 1990: 10–11; 2006: 211–212), po mojem mnenju izostane vprašanje, ali ne obsega (v Čistovi shemi) folklorni dogodek zgolj neposredne povratne zanke med izvajalcem in sprejemalcem, za bistvo katere pa so variante (bodisi

predhodne izvedbe, bodisi odmevi aktualne izvedbe) šele drugotnega pomena.¹¹ Folklorni dogodek je namreč dogodek, ki ga ne tvorijo le ustaljene pesmi in improvizacije nanje (prim. Stanonik 2001: 141–142, 150, 166–169), temveč tudi povsem na novo ustvarjene rime, pesmi ali izreki, ki lahko ob naslednjem za to primernem dogodku najdejo ponovitev (če se jih avtorji ali poslušalci še spomnijo) ali pa ne (če jim je, npr. alkohol – v Tolminu je bil pogosto krivec prav ta – izbrisal spomin). Da niso deležne ponovitve, neogibno ne pomeni, da ob prvi izvedbi niso bile dobro sprejete ali da se z njihovo vsebino poslušalci niso identificirali.

Za zgled naj omenim, da je bilo za moje razumevanje mladinskih ideologij v Tolminu enako pomembno skandiranje »heroin, heroin, pršu je u Tmin, wn, wn, wn!« (heroin, heroin, prišel je v Tolmin, ven, ven ven!), katerega ponovitve nisem zapisal, kakor večkrat slišana humorna oznaka *mešani gozd* za skupno druženje užitvalcev heroina (*igličarjev*) in užitvalcev marihuane (*listavcev*). Oboje je namreč nastajalo v neposredni povratni zanki med izvajalci in ostalimi zbranimi, na vsebinski ravni pa je oboje govorilo o družbenem razmejevanju, o tem, katere prakse se simbolno vpisujejo kot »naše« in katere kot »tuje«.

PREPLETENOST POULIČNEGA IN POPULARNOGLASBENEGA

Prvotni namen raziskave je bil dokumentirati popularno glasbo v Tolminu. Opazil pa sem, da je okoli leta 1995 natopila razločna sprememba v estetiki lokalnih rock skupin. Medtem ko so bile v prvi polovici 90. let te usmerjene v globalne glasbene tokove (*blues* in *metal*) in so za komunikacijski kod izbirale angleščino, so potem na prizorišče stopile skupine Bléd bend, Medrje in Tminski madrigalisti, ki so, sicer na različnih glasbenih podlagah, komunicirale v lokalnem narečju. Prav tako so za razloček od prej opaznih globalnih tem, besedila novih skupin začela slikati neposredni, lokalni svet.

Delovanje omenjenih skupin je bilo tesno prepleteno z druženjem vrstnikov, ki so tvorili relativno zaključeno mladinsko skupnost. Ta segment lokalne mladine se je srečeval na nekaj mestih, zlasti je bilo pomembno zbirališče v majhnem parku v središču Tolmina, pogovorno imenovanem *Jimi*. Ena od značilnosti zabav (družabnih dogodkov) v parku je bilo skupinsko petje. Večina članov teh glasbenih skupin je bila med stalnimi udeleženci zabav. Tam so z improvizacijo nastale tudi nekatere pesmi, ki so nato prešle v repertoar skupine Medrje. Pesmi skupin Medrje in Tminski madrigalisti pa so se pele skupaj z ljudskimi (tradicionalnimi) in popularnimi.

¹¹ Čistov je možnost prve izvedbe predvidel, čeprav je menil, da gre pri tovrstni komunikaciji ponavadi za prenašanje tradicije (1975 [2010]: 146). Da ne bo pomote, vprašanje tradicije nikakor ni sporno, nasprotno, je zelo pomembno, saj neko družbeno dogajanje potrebuje svoj kulturni kontekst, torej tradicijo, želim le poudariti, da je za samo definiranje koncepta folklornega dogodka to vprašanje drugotnega pomena.

Kronologija prelomnic, ki jih v nazaj lahko rekonstruiramo kot obračanje v lokalnost, je bila naslednja. Poleti 1994 je avtor narečnih pesmi, pozneje ustanovitelj skupine Blêd bend, svoje pesmi javno predstavil na odru zbirališča mladih na Sotočju pri Tolminu. Na neznani datum med poletjema 1994–1995 so v improvizaciji nastale prve pesmi, ki jih retrogradno lahko imamo za zametek skupine Medrje. Pozimi 1994/1995 je izhajalo fotokopirano glasilo *Tminski kwantač*, ki je, pogosto v lokalnem narečju, obravnavalo predvsem lokalne teme. Poleti 1995 je nastala in prvič nastopila skupina Medrje. Pozimi 1995/1996 so se v parku Jimi odvili prvi družabni dogodki s petjem. Decembra 1996 je nastala še skupina Tminski madrigalisti.

V parku Jimi (in drugod) sem bil več let zapored navzoč ob številnih družabnih in (med njimi) folklornih dogodkih. Stališč Alana Dundesa (1980) o besedilu, teksturi in kontekstu še nisem poznal, a sem zapisoval in v interpretacijo vključeval: 1. narečni sleng v pesmih, v glasilu *Tminski kwantač*, pa tudi v poudarjeno narečno obarvanih izjavah in izrekih; 2. besedila tradicionalnih, avtorskih in improviziranih pesmi; 3. »spontane« dogodke, v okviru katerih so pesmi nastajale ali se pojavljale, in koncertne ter druge dogodke na mladinski sceni. Opazoval sem lahko prehajanje diskurza iz vsakdanjika v izjemne »spontane« dogodke (zabave s petjem) in v bolj formalne (koncertne) dogodke.

Kakor je zapisal Ben-Amos, je folklor »družbena interakcija skozi umetniške medije in se razlikuje od drugih načinov govora in gestikulacije« (1971: 10). Ko govorimo o folklori, nas torej zanima estetizirana komunikacija neke družbene skupine. Ben-Amos je k temu dodal, da o oblikah, ki »presejajo« običajni govor, ponavadi obstaja kulturni konsenz (1971: 10–11), kar pomeni, da se udeleženci interakcije zavedajo oblikovnih posebnosti folklorne, npr. zaradi melodije, ritma, jezika, konvencionalnih začetkov, koncev itn. Ker komunikacija mladih ni potekala le v vsakdanjem kodu, ampak je občasno namenoma prešla v estetiziran kod, in ker so bile del tega koda tudi tolminske ljudske pesmi oziroma lokalni pevski »kanon« (Bohlman 1988: 104), sem menil, da imam opraviti s folkloro.

Pesmi *Pa Tminu se patiepaje*, *Magdalena*, *Jafka rdejče* in *De bi jest jəmu repetnice* veljajo za tolminske in so (predvsem prve tri) bile jedro pevskega repertoarja družabnih dogodkov. Poleg tega so te pesmi prišle v spored že omenjenih glasbenih skupin: skupina Medrje je izvajala in razširila besedilo pesmi *Jafka rdejče*, Tminski madrigalisti pa so tej pesmi in pesmi *Pa Tminu se patiepaje* ustvarili novi besedili. Pesem *Magdalena* je v pevskem sporedu družabnih dogodkov dobila novo, bolj rockovsko preobleko. Lokalni pevski kanon je torej v kontekstu sodobnih, različno široko delujočih (od lokalnih do globalnih) družbeno-kulturnih silnic doživljal transformacije, ki so bile naključne ali pa so jim bili skrbno pripisani pomeni, relevantni za obravnavano skupnost mladih (Bohlman 1988: 140).

Popularna glasba lokalnih skupnosti relativno zlahka prehaja v folkloro (Muršič 1995: 191–192). To se je potrdilo s primerjavo opazovanega dogajanja z dogajanjem

v Tolminu spred več desetletji. Fantje in dekleta, ki so po drugi svetovni vojni delovali v popularnih glasbenih skupinah, so mi opisovali priložnosti, ko sta se vsakdanji in popularnoglasbeni kod prepletla. Poglejmo primer pesmi, ki so jo mladi ob koncu 90. let peli kot tradicionalno tolminsko pesem:

*Pojdi z mano pod Grad,
v tiho senco in hlad,
reka Soča z višav,
nama prinaša pozdrav – z gora.*¹²

Ko sem raziskoval ozadje pesmi, sem ugotovil, da je nastala v podobnem kontekstu, kot sem ga spremljal z lastno udeležbo. Po besedah starejših sogovornikov je pesem povezana s popularnoglasbenim dogajanjem v Tolminu v 50. letih prejšnjega stoletja, najverjetneje z Orkestrom Eman.¹³ Ta je za poživitev repertoarja nekatere prevzete, predvsem po radiu slišane, pesmi, prirejal tako, da je njihovim melodijam dodajal lastna besedila – enako verjetno tudi v primeru navedene pesmi. Šlo je za vnaprej narejene priredbe ali pa za improvizacije na samem nastopu. Slednje je bilo značilno za nastope pred domačim občinstvom v tolminskem Hotelu Krn. Nastopi pred domačini so imeli namreč drugačne razsežnosti kakor tisti drugod. Pripovedovalec, član ansambla (roj. 1929), se je spominjal takole: »Treba je razumeti, da odnos med orkestrom in publiko ni bil tak, da so prvi igrali, drugi pa poslušali oziroma plesali. Publika je aktivno sodelovala, dajala pripombe, komentarje, sporočala svoje želje, žvižgala ali odobravalala.« Občinstvo in nastopajoči so v »domačem prostoru« tvorili »mi«-skupino, ki je svojo identiteto izražala tudi med nastopom. Meja med nastopajočimi in občinstvom je takrat padla in sporočanje skupnostnega je prešlo v ospredje nastopa.

Takšno ozračje in razpoloženje sta nastajala tam, kjer so imeli nastopajoči in občinstvo skupno izkušnjo vsakdanjika. Vsakdanjik pa je vključeval tudi druženje po gostilnah in petje. Poulično ali gostilniško petje so sogovorniki (roj. 1926, 1928 in 1929) poimenovali »pietje pa ciest« in »klamfarsko« petje. V tem okolju pa je omenjena pesem dobila tudi svojo klamfarsko varianto:

*Tminke greda pod Grad,
z rezervisti adzad,
o kako bo hudo,
ko rezervistov ne bo.*¹⁴

¹² Besedilo je zapisano po spominu iz nekega dogodka v 90. letih; besedilo, kakor se ga spominjajo starejši, pa je nekoliko drugačno.

¹³ Orkester Eman je deloval približno do leta 1953 ali 1954.

¹⁴ Zapela pripovedovalka (roj. 1928) iz Tolmina.

Dogajanje v povojnem Tolminu je bilo torej v marsičem podobno tistemu, ki sem ga v povezavi z nekaterimi rock skupinami in dogodki v parku Jimi opazoval v 90. letih. Šlo je za prepletanje delovanja popularnoglasbenih skupin in spontanega druženja ter s tem povezanega petja. Vzporednic pa ne najdemo le v prepletanju dogajanja »na odru« in »pod njim«, temveč tudi v značilnostih klamfarskih pesmi, ki so se glasbeno naslanjale na sočasno popularno glasbo, z besedili pa so izražale nekaj, kar je zadevalo skupnostni tukaj in zdaj.

PREPLETENOST OBLIK

V parku Jimi je bil s pevskega vidika močno v ospredju tandem pevca in kitarista skupine Medrje. Rock skupina v sestavi pevec, bobnar, basist in kitarist (električna kitara) je nastala leta 1995 za neki nastop na Sotočju. Prav za ta nastop so rekonstruirali dve pesmi, nastali z improvizacijo na nekem prejšnjem družabnem dogodku na planini Prodi (pesmi *Meyer's Jacket* in *Gams*),¹⁵ in ljudsko *Jafka rdejče*, ki velja za »tolminsko himno«. Tej je pevec na podlagi svoje predhodne improvizacije na družabnem dogodku ob reki Tolminki dodal nove kitice (od verza »puob je pa u wjsk, u wjski biu« naprej). Dopolnjena pesem *Jafka rdejče* je tudi na poznejših družabnih dogodkih doživljala spremembe, prav razširjena verzija skupine Medrje pa je sčasoma postala del družabnega repertoarja:

*Bisela, ooj bise-bisela je
adna jafka rdejče. [vsaka kitica se enkrat ponovi]
Čez agraje tie u wrt, tie u wrt pagliedla_j
adna jafka rdejče.
Dekle jo je utrgalo,
jo sajmu puobu dala.
Puob je pa u wjsk, u wjski biu,
ma jafka mu je zgnila.
Jafka je tie u miedrje šla,
tam je prow zagnila.
Buoh je tieu, de_b nawa jafka zrasla,
nawa jafka rdejče,
ma kmet je tieu, de_b nawa jafka zrasla,
nawa jafka rmena.
Ma jafka ni bla ne rdejča, ne rmena,
bla je le zelena.*

¹⁵ Avtorja pesmi sta pevec in kitarist skupine.

Pevec in kitarist skupine Medrje sta bila najaktivnejša pri improviziranju novih besedil in melodij na kraju samem. Prav iz tega razloga so nekatere improvizirano nastale pesmi pristale v repertoarju njune skupine. In nasprotno. Če pesmi ali kitic nastalih na družabnih dogodkih ne bi posvojila skupina Medrje in jih nato ne bi ponavljala – bodisi s koncertnih odrov bodisi na družabnih dogodkih (s strani pevca in kitarista, pa tudi basista) –, bi se nova ali dopolnjena besedila verjetno že kmalu pozabila, tako pa so sčasoma postala stalnica teh dogodkov.

Pevec in kitarist skupine Medrje sta bila pri improviziranju najučinkovitejša, toda improvizirali so tudi drugi. Družabni dogodki so svojo »pevsko fazo« vedno dosegli po določeni količini popitega vina, ko so se udeleženci sprostili in opogumili. Namen druženja seveda ni bil ustvarjanje ali petje pesmi, temveč druženje zaradi zabave. Ko je razpoloženje raslo, je kdo začel peti ali igrati (na akustično kitaro) že poznane pesmi iz sporeda teh dogodkov.¹⁶ Občasno je začel glasbenik igrati tudi nove akorde, pogosto *rif*,¹⁷ saj je scena bazirala v rock glasbi, na to glasbeno podlago pa je kdo drug ali pa kitarist sam začel improvizirati besedilo. Čeprav gre pri tovrstnem ustvarjanju za vidno izstopanje posameznikov, pa je šlo vendarle za kolektivno dejanje (prim. Ben-Amos 1971: 7), saj je bil za izvajalce zelo pomemben odziv vseh (oziroma večjega števila) zbranih. Z ustvarjanjem (improvizacijo) sta pogosto resda začela prav kitarist in pevec skupine Medrje, pri čemer sta si besedilo tudi »podajala«, tako da je eden zapel prvi, drugi pa je iz tega nadaljeval, toda v njune dialoge so se vključevali tudi drugi posamezniki, odvisno od tega, ali so imeli o temi kaj povedati in od tega, koliko so bili glasovno močni pri prevzemanju vodilnega glasu. Večina zbranih se je v petje vključevala pri refrenih. Predvsem je bila pri celotnem izvajanju pomembna navzočnost kroga zbranih, iz katerega so prihajale neposredne povratne informacije – smeh, vključevanje v petje, morda hladnost itn. (prim. Čistov 2010 [1975]: 150).

Povod za nastanek nove pesmi je bil različen, od tega, da je začel kitarist preprosto igrati, nato pa je sam ali kdo drug začel peti, pa do povsem neposredne pobude s pozivom: »A nardima kəšən now komad?« (Bi naredili novo pesem?). Improvizacije so se nanašale tudi na najneposrednejše dogodke v okolju, kakor v primeru pesmi, v kateri so zbrani v parku Jimi (med njimi je bil tudi kitarist skupine Medrje) opisali dogajanje ob prihodu policije (in sicer kar med dogajanjem samim):

*K. je pršu težit, [vsak verz se ponovi]
ma K. nam prow nč na muore,
Z.-ju je rieku de_j L.,
ma L. je scal tie_u drevuo,*

¹⁶ V sporedu so bile, poleg ljudskih (tradicionalnih), predhodno nastalih improviziranih pesmi, avtorskih pesmi katerega od udeležencev dogodkov ter pesmi skupin Medrje in Tminski madrigalisti, tudi popularne pesmi, največkrat pesmi Marka Breclja in Iztoka Mlakarja.

¹⁷ Rokovski obrazec, sestavljen iz nekaj ponavljajočih se tonov.

*C.-ja_j poulieku za lasie,
ma K. nam prow nč na muore...¹⁸*

Pesmi, ki niso zbudile zanimanja, so bile zgolj poskusi. Če je pesem zbudila zanimanje, so jo lahko znova zapeli ob naslednji priložnosti, pri čemer so pomembno vlogo spominjanja odigrali njeni avtorji. Zanimiv pa je primer pesmi, ki se je v prvotni verziji pojavila kot improvizirani komentar na prakse enega od udeležencev družabnih dogodkov (kmetovanje in sajenje marihuane), doživela sprejem v določenem krogu, nato pa je postala del repertoarja družabnih dogodkov in nazadnje še skupine Medrje:

*Tri krawe so se tam na trawnku pasle,
tam čier moja konoplja raste,
pa zaide ena u moj vrtiček,
in mi poje en vršiček,
pa pokliče še ostali dve,
kaj ko bi se ga zule use.
Pa use tri krawe liegneje pa tleh,
pa mat pakliče Francija:
»Franci, bež pa krawe tri tie u hlieu«.
Pa gre Franci po svoj kotliček,
in use tri krawe pamuze,
pa še mala mliečca papije.
Pa se Franci wn s hliewa prsmeje,
ka je piu tista mliečce strpiena.*

Pesem, ki jo je najprej izvedla (morda le enkrat, verjetneje pa večkrat) oseba A, si je eden ali več udeležencev zapomnilo. Med njimi je bil tudi kitarist skupine Medrje (oseba B), ki jo je v obliki, kot si jo je pač zapomnil, tudi sam začel izvajati po družabnih dogodkih. Pesem je prevzel (morda od A-ja ali pa šele od B-ja) še en udeleženec (oseba C) in jo samostojno dopolnil z novim besedilom ter uredil že obstoječe verze. Nato je začel pesem predstavljati na družabnih dogodkih, kjer jo je znova, tokrat v »urejeni« obliki, prevzel kitarist skupine Medrje (B). Ta je bil nato glavni pobudnik za izvajanje te pesmi. Nazadnje je začela pesem izvajati tudi skupina Medrje. Navajam še drugi del, ki ga je dopolnil C (tudi »končni avtor« zgoraj navedenega prvega dela):

*Drugi dan, ko se je zvečerilo,
Franciju se je posvetilo,
de kraw ni vč tam čier sa ble.*

¹⁸ Namesto nadimkov, ki se nanašajo na konkretne osebe, sem uporabil inicialke. Pesem je doživela tudi ponovitve na kasnejših družabnih dogodkih (ni pa bila del repertoarja skupine Medrje).

*Pa pokliče policijo,
 da mu krave spet dobijo,
 policija naredi ogled,
 in ob konoplji najde zgled,
 komisar poje en vršiček,
 in za njim še ostala dva kosmata,
 in napiše v poročilo:
 »Pred očmi se jim je stemnilo,
 ker krave jedle so mamilo,
 in so videle sajete tri,
 in zato jih tu več ni.«
 Tri krawe pa so se jim smejale,
 kr so z zraka mlieko špricale,
 na use zbrane ōldi.
 Pa se use tie na Tmin prsmeje,
 ka sa pil tista mlieče strpiena.*

V pesmi je jasno izražena marginalna praksa, ki je bila za mlade simbol lastnega razločevanja v lokalni skupnosti, zato je bila pesem še posebej dobro sprejeta. Toda glede na to, da so številne pesmi skupine Medrje nastajale improvizirano, so bila tudi besedila plod trenutnih asociacij, zato so simboli v pesmih te skupine v večini primerov izraženi manj premišljeno ali izrazito, kakor je to v navedeni pesmi.

Mnogo jasnejši in neposrednejši pa so simboli v pesmih skupine Tminski madrigalisti, katere način ustvarjanja je bil precej drugačen. Besedila članov te skupine so črpala iz splošnih »ljudskih« tem (ljubezen, motiv zlate ribice ipd.), iz lokalnega okolja (dogodki, osebe, zgodovina ipd.) in ideologije skupnosti mladih, zaradi česar so se ti z njimi identificirali. Zaradi sporočilne vrednosti (jasno izražanje skupnostnih simbolov) in primernosti za petje so tudi številne njihove pesmi postale stalnica pevskega sporeda družabnih dogodkov.

Kljub temu, da gre za pevsko skupino, ki je nastala kot karikatura »vaških« fantovskih vokalnih skupin, moramo Tminske madrigaliste obravnavati v kontekstu rocka. Člani skupine so namreč delovali tudi v različnih rock zasedbah: Bléd bend, Medrje, Reveal in Rodoljubac. Za postavitev v ta kontekst pa je še pomembnejše merilo: komponiranje. »Madrigalisti izvajamo rokarsko komponirane ljudske pesmi«, mi je povedal član skupine. Njihovo komponiranje se je v pretežni meri res skladalo s komponiranjem rock skupin (gl. Finnegan 1989: 165), le da so Tminski madrigalisti namesto rock skladb ustvarjali pesmi po svoji lastni predstavi o slovenski ljudski pesmi. Po mnenju člana naj bi imeli

*ljudske pesmi podzavestno v glavi, in ko napišeš besedilo, vidiš, da se
 lahko sklada s kakšno staro melodijo. To nastane spontano in slučajno.
 Slovenske ljudske pesmi imajo tako tipičen melos, da je zelo enostavno*

izmisliti si eno melodijo, ki je nova, pa bo v skladu s tem melosom. Lahko je tudi sorodna kakšni že obstoječi melodiji, pa bo vseeno nova, sveža, istočasno pa že nekako domača, ustaljena. Kot je rekel en moj sodelavec: »Vашe pesmi, čeprav so nove, dajejo tak občutek, da gre za prastare, preizkušene ljudske pesmi.«

Ruth Finnegan ločuje več načinov komponiranja (1989: 165). Po njeni klasifikaciji bi način komponiranja skupine Medrje, kolikor se ta navezuje na improviziranje v parku Jimi, lahko opisali kot »komponiranje med izvajanjem«, ki je značilno za folkloro. Po drugi strani pa bi način komponiranja Tminskih madrigalistov morali uvrstiti v »način vnaprejšnjega komponiranja z vajo«, ki je značilen za rock glasbo. Pri slednjem ena oseba, ki je ponavadi član glasbene skupine, pripravi predlogo za pesem, jo predstavi sočlanom, nato pa ji skupaj z vajo določijo končno obliko. Če bi izhajali zgolj iz načina komponiranja, bi torej naredili napako, če bi skupino Tminski madrigalisti, zaradi podobnosti njenih pesmi z ljudskimi, postavili v kontekst folklore. Enako napak bi bilo, ko bi v druženju in improvizaciji nastale pesmi skupine Medrje zgolj zaradi rockovske oblike izključili iz folklore. Dejstvo, da imajo pesmi, nastale v folklornem dogodku, značilnosti rock glasbe, nas ne bi smelo zvesti (Pettan 2002: 182), saj so pri ustvarjanju glasbeniki posegali po tistih glasbenih oblikah, ki v njihovem družbenem okolju funkcionirajo kot običajne – in rock je takšna oblika. Primeri iz Tolmina govorijo prav o tem, da je bil tudi rock habitualna izbira glasbenikov, medtem ko je bila imitacija ljudskih pesmi v primeru Tminskih madrigalistov načrtna izbira.¹⁹

Kar velja za glasbeno stran pesmi, pa velja tudi za jezikovno – narobe bi bilo v kontekst folklore postaviti zgolj izražanje v slovenščini. Skupine Medrje, Bléd bend in Tminski madrigalisti so posegale po narečnem slengu in to je bil tudi prevladujoči kod pevskih improvizacij, vendar drugi kodi niso bili izključeni. Narečni sleng je bil jasen znak obračanja v lokalnost. Pred tem je bil, kot že rečeno, dominantni kod rock skupin angleščina. Ta seveda ni preprosto izginila, ampak je v izražanju mladih živela naprej. Zanimivo je, da sta bili prvi pesmi skupine Medrje, nastali z improvizacijo na družabnem dogodku, v narečnem slengu (*Gams*) oziroma v angleščini (*Meyer's Jacket*), pri čemer angleška pesem ni govorila o nečem oddaljenem, temveč o očetu enega od izvajalcev oziroma ustvarjalcev pesmi, takratnem tolminskem županu:

*Mayor, Mayor's jacket,
I wonder why,
why did you leave your jacket on the toilet door?
– u Pruodih!
Mayor, what will your wife say,*

¹⁹ Toda, kot se je izrazil član Tminskih madrigalistov, imamo določene pesmi »podzavestno v glavah«. Gre seveda za delovanje habitusa (gl. Bourdieu 2002). Pesmi, ki se jih učimo kot otroci ali pozneje, vplivajo na naš okus in ustvarjalnost.

*when you come home with no jacket on?
You are our Mayor, you are our leader.*

Če se znova vrnem v povojni Tolmin, ne morem mimo vzporednic z italijanskimi pesmi. Ko je po drugi svetovni vojni območje postalo del Jugoslavije, so ljudje ostali estetsko povezani z italijansko popularno glasbo. Tako so člani Orkestra Eman spremljali festival iz San Rema že od začetka leta 1951, pesmi, ki so jih poslušali po radijskem prenosu, pa so »že naslednji dan« izvajali v Hotelu Krn. Med samim prenosom so si jih zapisovali (glasbo in besedilo) in nekatere pozneje tudi prepesnili v slovenščino. Sogovornik iz Mosta na Soči, ki je tam vodil svoj ansambel, pa je napravil napako, saj je leta 1953 italijanske pesmi zaigral zunaj lokalnega kroga poslušalcev, na prvi turistični prireditvi na Mostu na Soči. Zaradi tega se je moral zagovarjati na seji krajevne organizacije Socialistične zveze delovnega ljudstva Most na Soči. V svoj zagovor je izjavil, da dobro ve, da v Tolminu pojejo italijanske pesmi, zakaj bi jih torej ne smeli tudi na Mostu na Soči: »Jaz smatram muziko za internacionalno in mislim, ker povsod drugje lahko igrajo in pojejo mednarodno, zakaj ravno na Mostu ne« (Tul 2002: 46). V intimnem družabnem okolju je torej »tuj« jezik ostajal del komunikacije in je nedvomno prehajal tudi v folklorne dogodke.

Če nam je izhodišče dogodkovni vidik folklorne, moramo zaobiti še eno orodje folkloristike, tj. sicer nedvomno pomembno in uporabno klasifikacijo folklorne po umetniških zvrsteh. Čeprav je bila v Tolminu pesem glavna oblika popestritve družabnih dogodkov in estetiziranega komuniciranja skupnosti mladih, so jih spremljale tudi govorne in občasno celo dramske oblike. V družabnih dogodkih so si sledile v nepredvidljivem zaporedju, spontano, čeprav tudi na podlagi izkušenj, nastalih v preteklih dogodkih. Občasno so se te oblike pojavile hkrati, prekrivajoč druga drugo ali prevzemajoč osrednje mesto ena drugi. Različnim oblikam je bilo skupno, da so v družabnem dogodku strukturirale čas in dvigale kakovost skupaj preživetega časa skupine mladih. Tako je npr. tradicionalna govorjena oblika *Gare na paličc*, ki jo je izvajal neki posameznik, tako kakor pesmi, izrazito strukturirala dogodek, saj so poslušalci prisluhnili, govorno spremljali posamične dele in s smehom odobrvali poudarjeno narečni govor:

Gare na paličc je na štrucca maslca.

Či je maslce?²⁰

Mačca ga je palizala.

Či je mačca?

Tie za grm se je skrila.

Či je grm?

Ajgnč ga _j pažgau.

Či je ajgnč?

²⁰ Besedilo se podaja na način, da eden (ali več njih) sprašuje »Či je ...?«, glavni izvajalec pa odgovarja.

Wadica ga je pamarila.
Či je wadica?
Mawrca j_je papila.
Či je mawrca?
Gare za gara je šla fšeničca sjat.
Či je fšeničca?
Galuobi sa je papikal.
Či sa galuobi?
Gare na kawačou pluot sa se absiedli.
Či je kawačou pluot?
Kawačawa šcierca ga je paščinklala.
Či je kawačawa šcierca?
Kawač je kòwa.
Či je kawač?

Nuotre pad miza gršči ən smršči, tist ka se ta prv aglasi mu pa uha umanema.

Tudi govorne estetske oblike, najpogosteje kar izjave z izbranim besediščem (izrazito lokalni izrazi), tj. izjave, ki so bile po obliki drugačne od običajnega govora, so bile v komunikacijskem procesu izrazito tvorne. Folklor, tako v obliki petja kot govora, je torej pozornost udeležencev »zgodstila«, v njej pa so lahko v nevsakdanji, estetski obliki prepoznavali simbole, ki so jim signalizirali vrednote in jih povezovali v skupnost.

DRUŽBENI KONTEKST ONKRAJ FOLKLORNEGA DOGODKA

Z vidika konteksta, zadeva koncept folklornega dogodka predvsem kontekst izvajanja (Stanonik 1999: 50–54). Namen tega članka pa je pokazati na kontekst onkraj izvajanja, zato sem folklorni dogodek obravnaval tudi kot dogodek v nizu, bodisi v neprekinjenem nizu (folklornih) dogodkov v družabnem dogodku ali v nizu dogodkov v daljšem časovnem obdobju, ki jih prekinja običajnost vsakdanjika. Za razumevanje folklorne je bilo torej treba razumeti tudi običajno komunikacijo skupnosti mladih ter njene splošne vrednote in nazore. V raziskavi me je zato zanimalo, kdo je dogodke ustvarjal, kaj predstavlja segment mladih v lokalnem kontekstu in kakšen portret družbene skupine si lahko ustvarimo na podlagi besedil in teksture (narečnega slenga). Na vprašanje, zakaj nastaja prav takšna folklor, sem torej skušal odgovoriti z interpretacijo družbeno-kulturnega konteksta lokalne mladine (in ne le konteksta izvajanja), na vprašanje, kako se simbolno postavlja segment mladih, pa sem si prizadeval odgovoriti tudi z interpretacijo simbolov iz folklorne (gl. Abu-Lughod 1986). Za konec bom zato strnil svojo interpretacijo relevantnega družbeno-kulturnega konteksta tolminske folklorne ob koncu 90. let prejšnjega stoletja.

Petje lokalnih ljudskih pesmi, ustvarjanje glasbenih skupin v narečnem slengu, fotokopiranje v lokalnost usmerjenega glasila, rabe narečnih izrazov, oživljanje že pozabljenih narečnih izrazov, poseganje po lokalnih simbolih (iz zgodovine, kmečkega okolja, okoliških krajev, lokalnih osebnosti) itn. je bilo vse izraz specifičnega lokalnega identificiranja. Vznik tega identificiranja je povezan z vznikom skupnostnega identificiranja mladih – segment lokalne mladine se je začel prepoznavati kot skupnost, ki ima posebno mesto v lokalni skupnosti. Zavest o svoji specifičnosti so simbolno zarisovali s poudarjanjem marginalnih praks, kakršne so tiste povezane z marihuano (pesem *Tri krawe*). Hkrati s predstavljanjem svoje drugačnosti pa so mladi izražali tudi pripadnost lokalnosti – z rabo tolminskih ljudskih pesmi, lokalnih zgodb, narečnih izrazov ipd. so »zavzemali« središčne simbole lokalnosti in se s tem razglašali za avtonomne domačine.

Pojavi se vprašanje, kaj je ustvarilo osnovo za takšno samozavest mladih. Od kod so črpali (ne nujno ozaveščen) občutek, da imajo poseben položaj v lokalni skupnosti in širšem prostoru? Kaj je bil tisti dramatični dogodek, ki je folkloro spravil v tek? Odgovor lahko najdemo v analizi lokalnega prostora.²¹ Mladi so si na začetku 90. let »svoj prostor« najprej ustvarili v brunarici Maya ob reki Soči, predvsem pa se je njihov položaj v lokalnem okolju močno okreplil po letu 1993 z odprtjem Sotočja (prav tako ob reki Soči). Mladi so tako na dveh privlačnih lokacijah postali avtonomni domačini, kar so izražali tudi skozi različne estetske oblike (več v Kozorog 2002, 2010, 2011).

SKLEP

Zdi se, da je takšnih obravnjav družbenega konteksta v sodobni slovenski folkloristiki razmeroma malo.²² Menim, da od tod izvirajo tudi napake ali nedoslednosti pri razumevanju folklore. Zaradi osrednje pozornosti oblikam²³ namesto družbenemu kontekstu prihaja do poenostavitve. Vzemimo primere obravnave prirejanja ljudskih pesmi v popularnoglasbenih in drugih žanrih (Golež Kaučič 2001: 284, 286; Šivic 2006): »Sodobna folkloristika poleg tradicionalnih folklorističnih opazuje tudi pojave, ko se v

²¹ To je bil sicer tudi čas nastanka nove države in vznika novih oblik lokalnega identificiranja, a ta vidik tu opuščam iz analize.

²² To seveda ne pomeni, da je družbenost folklore povsem zanemarjena – gl. npr. Klobčar 2003. Tudi analizirati jo je mogoče na več ravneh. Nekateri so upoštevali določen makro ali »tipski« vidik, npr. kontekst sodobne družbe strahu in tesnobe (Kvartič 2010a) ali pa vaške družbe obrekovanja in vraževerja (Mencej 2006). Drugi so se osredinili na detajle folklornega dogodka, torej detajle performance (Ivančič Kutin 2006). Menim, da sta oba načina upoštevanja družbenega konteksta nadvse pomembna, vendar predstavljata nekaj drugega od tukaj opisanega. Prepričan sem namreč, da ni neogibno, da vsak družbeni kontekst sploh lahko ustvarja folklorne dogodke, vsekakor pa ti v različnih družbenih kontekstih nastajajo iz različnih razlogov. Ravno zato se mi zdi, poleg samega folklornega dogodka in širšega družbenega ozadja, smiselno opisati tudi neposredno družbeno okolje, saj ga prav to iz takšnih ali drugačnih razlogov omogoča.

²³ O težavah, ki jih folkloristom povzročajo oblike, gl. Terseglav 2001.

novih okoljih različnih umetniških zvrsti pojavljajo prvine folklore: npr. v rocku, jazzu, klasični glasbi, literarnih, plesnih, gledaliških idr. delih (Golež Kaučič 2001: 283).²⁴ Če bi namesto iz »prvin folklore« izhajali iz družbenega konteksta, bi pojav »folk preporoda« (Golež Kaučič 2001: 283) osvetljevali v drugačnem, od folklore bistveno različnem kontekstu.²⁵

Ben-Amos (1971) in Čistov (1975 [2010]) sta bila oba mnenja, da je folklorologija (se udejanja) le v majhnih skupinah, ki po Čistovu omogočajo neposredne povratne informacije (2010 [1975]: 153), po Ben-Amosu pa imajo tudi skupni referenčni okvir (1971: 12–13). Kakor je razvidno iz predstavljenih primerov, sem tudi sam folkloro obravnaval prav v okviru takšnih družbenih okoliščin. Čistov je tudi menil, da je princip neposredne komunikacije, ki je značilen za folkloro, univerzalen, nadzgodovinski (2010 [1975]: 154). Pri tej analizi je izhajal iz pozicije »subjekta informacije« (ustvarjalca ali izvajalca), ki »umetniško delo« izvaja za nekega prejemnika (poslušalca, gledalca, bralca) (2010 [1975]: 146). Postavlja pa se dodatno vprašanje: Kaj vse lahko ustvarjalec ali izvajalec pri svojem (neposrednem ali posredovanem – po Čistovu »naravnem« ali »tehničnem«) izvajanju reflektira (ali pa tudi ne, če informacijo oblikuje ustvarjalčev/izvajalčev habitus)?

Čistov je, podobno kot Ben-Amos, menil, da je »naravno« (*face-to-face*) komuniciranje posebno zato, ker lahko izvajalec takoj reflektira odzivanje prejemnikov. Toda, ali ni tudi vsak koncert ali odrsko predstavljanje pravljic, ki ponavadi nista folklorna dogodka, dogodek z neposredno refleksijo občinstva? Da, a ne na isti način, saj je, po Ben-Amosu, občinstvo²⁶ folklornega dogodka del istega referenčnega okvira kakor izvajalec (lahko gre za isti življenjski svet ali kaj podobnega). Zato bom sklenil, da ustvarjalec ali izvajalec reflektira štiri sklope informacije, pri čemer se opira na štiri ustvarjalne principe:²⁷

1. umetniško delo – naslanja se na »estetski princip« (prevladuje v svetu umetnosti, toda navzoč tudi na drugih področjih estetskega izražanja);

²⁴ Zaradi osrednjega vprašanja, ki zadeva dogodkovne v nasprotju z oblikovnimi prvini folklorne, sem na tem mestu do takšnega pogleda kritičen, vendar pa kljub temu menim, da je za folkloristiko eno pomembnejših vprašanj tudi to, kaj programsko nastaja z uporabo tradicionalnih oblik. In to bi moralo biti v prvi vrsti politično vprašanje (prim. Čolović 2006, 2007).

²⁵ Zavedam se, da avtorica umetniške rabe »prvin folklorne« ne isti s folkloro (Golež Kaučič 2005), vsekakor pa menim, da je usmerjanje raziskovalcev na »prvine folklorne« lahko zelo sterilna usmeritev.

²⁶ »Občinstvo« recimo pogojno, saj so tudi najbolj pasivni udeleženci lahko enakovredni sooblikovalci folklornega dogodka. Poleg tega Ben-Amosove pripombe ne bi smeli razumeti rigorozno, torej da so med občinstvom samo »naši«, saj so med njimi prav lahko tudi »tujci«. Prav tako ne bi smeli misliti, da folklorni dogodek ni možen med popolnimi tujci – Marija Stanonik navaja primer pesmi o pomanjkanju bencina leta 1982, ki jo je neka gospa zrecitala popolnemu tujcu in ta se je na glas smejal (2006: 168–169); tisto, kar sta v tem primeru vzpostavila tujca, je bil skupni kontekst doživljanja vsakdanjika, torej skupni referenčni okvir.

²⁷ T. i. »principe« imenujem le kot delovne koncepte, saj za podrobnejše razvijanje te teorije na tem mestu ni prostora.

2. občinstvo – naslanja se na »populistični princip« (prevladuje pri komercialni produkciji, toda navzoč tudi na drugih področjih estetskega izražanja);
3. sporočilo – naslanja se na »politični princip« (prevladuje v političnih rabah estetike, toda navzoč tudi na drugih področjih estetskega izražanja);
4. »mi«-skupina – na delu je »princip folklorne«. ²⁸

Pri zadnjem gre za odsevanje ideologij, identitet, simbolov, praks, vrednot, življenjskega sveta itn. tistih, s katerimi si izvajalec deli referenčni okvir. Medtem ko so prvi trije del vsakega ustvarjalnega in izvajalskega dejanja – koncertnega, folklornega, snemalnega itn., pa je posebnost zadnjega, da je navzoč le v folklornih dogodkih. In če so prvi trije v večji meri zavestno reflektirani, je zadnji tudi spontan, saj izhaja iz neposrednega doživljanja in predhodne habituacije v »mi«-skupini. ²⁹

Zdi se, da lahko z naštetimi principi vstopamo na različna polja estetskega ustvarjanja in izvajanja, pri čemer lahko ugotovimo, da so navzoči skupaj oz. hkrati, čeprav navadno eden prevladuje (prim. Frith 1996: 36–42). Tako bi za »folk preporod« lahko trdili, da je prav principa folklorne najmanj (če sploh kaj), saj »preporoditelji« tradicionalno gradivo obravnavajo kot estetsko posvečeno (estetski princip), pogosto to naredijo, da bi podajali kako politično sporočilo (politični princip), vsekakor tudi z zavestjo o tržnem pomenu tovrstne produkcije oziroma o elitnem občinstvu, ki bo znalo v tem gradivu spoznati vrednoto (populistični princip). »Folk preporod«, ki se dogaja na festivalih, prek založb, v specializiranih revijah ipd., je torej strogo ločen od konteksta folklornih dogodkov. In zato nima bistveno opraviti s folkloro. ³⁰

Zdi se, da se je slovenska folkloristika premalo posvečala razmerjem med folklornim dogodkom in družbenim okoljem, ki ga omogoča (ali proizvaja). Folklorni dogodek je bil predpisan z vsebino oziroma »pravimi« oblikami. Kakor sem skušal pokazati, pa je vsebina lahko precej nepredvidljiva. Zdi se, da bi se lahko nadaljnja glavna vprašanja glede folklorne in družbe vrtela okoli tega, katera družbena okolja, kdaj in iz kakšnih zgibov so sploh zmožna ustvarjati folklorne dogodke. Po mnenju

²⁸ Zmotno bi bilo istiti elementa »mi«-skupina in »občinstvo«, čeprav v folklornih dogodkih občinstvo sestavljajo subjekti »mi«-skupine. Ko gre za refleksijo »mi«-skupine, mislim na vrednote, ideologije, simbole, življenjski svet itn., ki so vnaprej dano referenčno ogrodje. Občinstvo pa je, tudi ko je sestavljeno iz »domačinov«, enkratno in ga je treba sproti preverjati – bodisi na koncertu ali v folklornem dogodku.

²⁹ Če bi želel še natančneje opisati to strukturo, bi si moral pomagati s konceptom habitus: »Habitus – utelešena zgodovina, ki postane druga narava in je zato kot zgodovina pozabljena – je dejavna prisotnost celotne minulosti, katere proizvod je: kot tak je habitus tisto, kar daje praksam *večjo ali manjšo neodvisnost* glede na zunanje določitve neposredne sedanjosti« (Bourdieu 2002: 96). Menim, da habitus deluje v vseh štirih principih in ne le v zadnjem, principu folklorne, čeprav je tam morda najmočnejši.

³⁰ Razen, če mislimo na intimne dogodke glasbenikov s te glasbene scene ali pa ko posamični »preporoditelji« kot terenski raziskovalci vstopajo v intimne svetove svojih glasbenih informatorjev.

Alana Dundesa lahko folklor nastaja v vsaki skupnosti, ki jo karkoli povezuje (1980: 6–7). S tem bi se načeloma lahko strinjali, vendar pa se postavi dodatno vprašanje, ali vsako družbeno okolje sproža folklorne dogodke iz enakih razlogov. Družinsko okolje (Ivančič Kutin 2006), lovska skupina (Ivančič Kutin 2006), meščanstvo z nacionalno zavestjo (Klobčar 2003), urbano okolje Velenja (Kvartič 2010b), vaško okolje obrekovanja (Mencej 2006 ali predstavljeni primer močeradovca), lokalno identificiranje med mladimi v Tolminu itn. predstavljajo različne družbene in zgodovinske kontekste vznikanja folklornih dogodkov. Pri tem niso vsi folklorni dogodki verbalna obredja, kot jih je prikazala Mary Douglas, ampak gre pri nekaterih za zavestno poseganje po prav določenih estetskih oblikah (o pomenu žanra gl. Kapchan 1995: 482). In tudi niso vsi folklorni dogodki enako simbolno »globoki«: med taborniškimi petjem in petjem lokalno obarvanih pesmi na tolminskih ulicah so verjetno razlike. Obravnavati pa bi morali še navijaške skupine, poslovneže, religiozne skupine idr., navsezadnje tudi intimne skupine na svetovnem spletu, da bi lahko razpravljali o družbenih pogojih folklorne. Veliko je družbenih kontekstov, ki bi jih bilo treba vključiti v analizo, da bi družbene razsežnosti folklorne postale jasnejše.

LITERATURA

- Abu-Lughod, Lila
1986 *Veiled Sentiments: Honor and Poetry in a Beduin Society*. Berkeley in London: University of California Press.
- Bausinger, Hermann
2002 [1971] *Etnologija. Od proučavanja starine do kulturologije*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Ben-Amos, Dan
1971 Towards a Definition of Folklore in Context. *The Journal of American Folklore* 84 (331): 3–15.
- Bourdieu, Pierre
2002 *Praktični čut*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- Bohlman, Philip V.
1988 *The Study of Folk Music in the Modern World*. Bloomington in Indianapolis: Indiana University Press.
- Cohen, Anthony P.
1985 *The Symbolic Construction of Community*. Milton Keynes: The Open University.
- Čistov, Kiril V.
2010 [1975] Specifičnosti folkloru u svjetlu teorije informacije. V: Hameršak, Marijana in Suzana Marjanić (ur.), *Folkloristička čitanka*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 139–158.
- Čolović, Ivan
2006 *Etno. Priče o muzici sveta na Internetu*. Beograd: Biblioteka XX. Vek.
2007 *Bordel ratnika. Folklor, politika i rat*. Beograd: Biblioteka XX. Vek.
- Dégh, Linda
1972 Folk Narrative. V: Dorson, Richard M. (ur.), *Folklore and Folklife: An Introduction*. Chicago: University of Chicago Press, 53–83.

- Dolenc, Janez
2000 *Kres na Grebljici. Povedke z Loškega pogorja*. Ljubljana: Kmečki glas.
- Dolar, Peter
2001 *Prebliski skozi čas*. Ljubljana: Samozaložba.
- Douglas, Mary
1999 *Miselni slogi. Kritični eseji o dobrem okusu*. Ljubljana: *cf.
- Dundes, Alan
1980 *Interpreting Folklore*. Bloomington: Indiana University Press.
- Finnegan, Ruth
1989 *The Hidden Musicians: Music-making in an English Town*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Foucault, Michel
2001 [1969] *Arheologija vednosti*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- Frith, Simon
1996 *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University press.
- Golež Kaučič, Marjetka
2001 Raziskovalne metode v folkloristiki – med tradicionalnim in inovativnim. *Traditiones* 30 (1): 279–291.
2005 Folk Song Today: Between Function and Aesthetics. *Traditiones* 34 (1): 177–189.
- Habrnl, Miloš idr.
2005 *Rupnikova črta in druge jugoslovanske utrdbe iz obdobja 1926–1941*. Dvůr Králové nad Labem: Fortprint.
- Handelman, Don
1998 [1990] *Models and Mirrors: Towards an Anthropology of Public Events*. New York in Oxford: Berghahn Books.
- Ivančič Kutin, Barbara
2003 Raziskovalni položaj pri terenskem zbiranju prozne folklore. *Traditiones* 32 (1): 117–124.
2006 Vpliv konteksta kraja in časa na pripovedovanje folklornih pripovedi. V: Novak Popov, Irena (ur.), *Slovenska kratka pripovedna proza*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik, 627–634.
- Jankovič Potočnik, Aleksander
2009 *Rupnikova linija. Odkrivanje utrd ob rapalski meji*. Logatec: Ad Pirum.
- Kapchan, Deborah A.
1995 Performance. *The Journal of American Folklore* 108 (430): 479–508.
- Kavčič, Benjamin
2003 Utrinki z Rupnikove linije. V: *Rupnikova linija. Tečaj za turistične vodnike po Rupnikovi liniji*. Neobjavljeno seminarsko gradivo. Škofja Loka: LTO Zavod za pospeševanje turizma Blegoš.
- Klobčar, Marija
2003 Ljudske pesmi v meščanskem okolju – pričevanje ljudskega v meščanskem ali meščanskega v ljudskem? *Traditiones* 32 (2): 51–70.
- Kozorog, Miha
2002 *Glasba–prostor–identiteta: Primeri iz Tolmina po letu 1945*. Neobjavljeno diplomsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo.
2005 Halucinogena dediščina. Močeradovec, naš stoletnik in pop ikona. V: Hudales, Jože in Nataša Visočnik (ur.), *Dediščina v obeh znanosti*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo, 117–131.

- 2010 »Pa Tminu se patiepaje«. Življenjski svet lokalne skupnosti mladih v uglasbenih besedilih (1. del: uglasbevanje). *Glasnik SED* 50 (3, 4): 33–41.
- 2011 »Pa Tminu se patiepaje«. Življenjski svet lokalne skupnosti mladih v uglasbenih besedilih (2. del: ustvarjanje lokalnosti). *Glasnik SED* 51 (1, 2): 10–16.
- Kumer, Zmaga
1988 *Etnomuzikologija. Razgledi po znanosti o ljudski glasbi*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- Kvartič, Ambrož
2010a Sodobne povedke. Razmišljanje o najbolj sodobnem žanru pripovedne folklore. *Studia mythologica Slavica* 13: 273–290.
- 2010b Migracijski motivi sodobnih povedk o tujcih v velenjskem prostoru. V: Mencej, Mirjam in Dan Podjed (ur.), *Ustvarjanje prostorov*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete; Praga: Filozofická fakulta Univerzita Karlova; Bratislava: Filozofická fakulta Univerzita Komenského; Krakov: Wydział Filologiczny Uniwersytetu Jagiellońskiego, 92–111.
- Mencej, Mirjam
2006 *Coprnice so me nosile. Raziskava vaškega čarovništva v vzhodni Sloveniji na prelomu tisočletja*. Ljubljana: Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo, Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani.
- Muršič, Rajko
1995 *Center za dehumanizacijo. Etnološki oris rock skupine*. Pesnica: Frontier.
- Ogorevc, Blaž
1995 Močeradovec. Halucinogene droge – Made in Slovenia. *Mladina* 23: 26–32.
- Pettan, Svanibor
2002 Gypsy Musicians and Folk Music Research in the Territories of Former Yugoslavia. V: Bojan Baskar in Irena Weber (ur.), *MESS Vol. 4*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo, 169–185.
- Piko-Rustia, Martina
2001 Sodobno pripovedništvo na Koroškem. *Glasnik SED* 41 (1, 2): 65–67.
- Prinčič, Boris in Miha Kozorog
1998 *Močeradovec – žganje, ki je in ga ni*. Neobjavljena seminarska naloga. Ljubljana: Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo, Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani.
- Ramšak, Mojca
2006 *Žrtvovanje resnice. Opoj zmuzljivih diskretnih nediskretnosti*. Maribor: Litera.
- Rihtman-Auguštin, Dunja
1979 Istraživanje folkloru i kulturna praksa. *Narodna umjetnost* 16: 9–19.
- Rupnik, Alenka
2003 Življenje ob meji med obema vojnama in po njima. V: *Rupnikova linija: Tečaj za turistične vodnike po Rupnikovi liniji*. Neobjavljeno seminarsko gradivo. Škofja Loka: LTO Zavod za pospeševanje turizma Blegoš.
- Stanonik, Marija
1990 *Slovstvena folkloru v domačem okolju*. Ljubljana: Zavod Republike Slovenije za šolstvo.
1999 *Slovenska slovstvena folkloru*. Ljubljana: DZS.
2001 *Teoretični oris slovstvene folkloru*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
2006 *Procesualnost slovstvene folkloru. Slovenska nesnovna kulturna dediščina*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
2009 *Zgodovina slovenske slovstvene folkloru. Od srednjega veka do sodobnosti*. Ljubljana: Slovenska matica.

Šešo, Luka

2010 »Ja o tome znam, ali ne želim pričati«. Tradicijska vjerovanja u nadnaravna bića u unutrašnjosti Dalmacije. *Narodna umjetnost* 47 (2): 97–111.

Šivic, Urša

2006 Načini oblikovanja popularnoglasbenih priredb ljudskih pesmi. *Traditiones* 35 (1): 107–122.

Terseglav, Marko

1987 *Ljudsko pesništvo*. Ljubljana: DZS.

2001 Štrekljev sindrom. *Traditiones* 30 (1): 201–220.

Tul, Vlasta

2002 »Na Mostu se vse zve, če ne prej pa...«. Komentirana objava zapisnika seje krajevne organizacije Socialistične zveze delovnega ljudstva Most na Soči z dne 15. julija 1953. V: *Zbornik Pokrajinskega arhiva v Novi Gorici*. Nova Gorica: Pokrajinski arhiv, 132–159.

SOME REMARKS TOWARD MORE SOCIAL CONTEXT IN SLOVENIAN FOLKLORISTICS

The article discusses the inclusion of socio-cultural context into the analysis of folklore. Although Slovenian folkloristics has adopted the concept of “folklore event”, and with it the relevance of its social context, the author believes that in doing so it still has not overcome its privileging of folklore “forms”. Thus, Slovenian folkloristics remains concerned with the “true” forms of folklore works, rather than the conditions of their production. The author is also critical of certain rules formulated by folkloristics, such as the rule of variants, since in his view a folkloristics focused on social context should also include in its analysis one-time performances (folklore works without variants). By way of two ethnographic examples – the folktale of salamander brandy and street singing in Tolmin – the author demonstrates that prescribed forms and the rule of variants are of lesser importance than are the social circumstances which enable and produce folklore events. In his view, Slovenian folkloristics has insufficient knowledge of these circumstances and therefore oversimplifies certain processes – e.g. contemporary artistic processes that draw on traditional forms. For a better understanding of the social production of various types of aesthetic expressivity (from folklore to art), the author therefore proposes that four principles be taken into account, through which those involved in aesthetic discourse reflect on four elements of communication: the work of art (aesthetic principle), the audience (populist principle), the message (political principle) and the we-group (folklore principle). Whereas the first three principles are part of every creative act and performance, in the author’s view the specificity of the fourth is that it is only present in the folklore event.

Dr. Miha Kozorog, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo, Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, Zavetiška 5, SI - 1000 Ljubljana, miha.kozorog@ff.uni-lj.si
