

Folkloristika

Folkloristika 6



Rebeka Kunej

ŠTAJERIŠ

Podoba in kontekst
slovenskega ljudskega plesa



Zbirka **FOLKLORISTIKA 6**
Urednica zbirke Marjetka Golež Kaučič

Rebeka Kunej **Štajeriš**
Podoba in kontekst slovenskega ljudskega plesa

© 2012, Založba ZRC, ZRC SAZU

Recenzenta Marjetka Golež Kaučič, Tvrtko Zebec
Jezikovni pregled Tjaša Jakop
Oblikovanje in prelom Brane Vidmar
Prevod povzetka DEKS, d. o. o., Ljubljana

Izdal Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU
Za izdajatelja Marjetka Golež Kaučič
Soizdajatelj Javni sklad RS za kulturne dejavnosti
Za soizdajatelja Igor Teršar

Založila Založba ZRC, ZRC SAZU
Za založnika Oto Luthar
Glavni urednik Aleš Pogačnik

Tisk Collegium Graphicum d. o. o., Ljubljana
Naklada 300

Izid knjige sta podprla Javna agencija za raziskovalno dejavnost RS
in Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU

Slika na ovitku: Camar in družica ter ženin in nevesta med obrednim plesom na svatbi pri Kajžarju leta 1956 (Arhiv Inštituta za slovensko narodopisje ZRC SAZU, foto: Niko Kuret, 1956, Šentanel pri Prevaljah).

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

394.3(497.4)
78.085.7(497.4)

KUNEJ, Rebeka

Štajeriš : podoba in kontekst slovenskega ljudskega plesa / Rebeka Kunej ; [prevod povzetka Deksl]. - Ljubljana : Založba ZRC, ZRC SAZU, 2012. - (Zbirka Folkloristika ; 6)

ISBN 978-961-254-407-2
264367872

Digitalna različica (pdf) je pod pogoji licence CC BY-NC-ND 4.0 prosto dostopna:
<https://doi.org/10.3986/9789612544072>

REBEKA KUNEJ

ŠTAJERIŠ

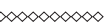
Podoba in kontekst
slovenskega ljudskega plesa

Ljubljana 2012

VSEBINA

Predgovor	7
UVODNI PREDTAKT: štajeriš – slovenski ljudski ples	11
ŠTAJERIŠ: v Evropi in pri Slovencih	15
SNUBITVENI PLESI NA OBMOČJU VZHODNIH ALP	15
Ländlerske plesne oblike	15
»Steirischer« (štajeriš)	19
»Steirischer« in štajeriš: ples nemško in nenemško govorečega evropskega človeka	23
ŠTAJERIŠ NA SLOVENSKEM	26
Viri o štajerišu	26
Poimenovanje in izrazoslovje	36
Zapisi štajeriša	38
Slovenska etnokoreologija in raziskovanje štajeriša	43
PLES: koreološka podoba štajeriša	49
ANANLIZA OBLIKE IN STRUKTURE PLESA	49
Analiza strukture plesa v evropski etnokoreologiji in ameriški antropologiji plesa	51
Morfološko-strukturna analiza v slovenski etnokoreologiji	54
MORFOLOŠKO-STRUKTURNA ANALIZA ŠTAJERIŠA	56
1 Parni štajeriš	57
a. Položaj plesalcev v paru	57
b. Plesna drža	58
c. Motivi parnega štajeriša	62
č. Analiza strukture parnega štajeriša	107
d. Struktura parnega štajeriša	111
2 Štjajeriš s tremi ali več plesalci	113
2.1 Štjajeriš v troje	144
a. Položaj plesalcev	144
b. Plesna drža	115

c. <i>Motivi</i>	115
č. <i>Analiza strukture štajeriša v troje</i>	122
d. <i>Struktura štajeriša v troje</i>	123
2.2 Skupinski štajeriš	123
a. <i>Položaj plesalcev v skupini</i>	123
b. <i>Plesna drža</i>	124
c. <i>Motivi</i>	124
č. <i>Analiza strukture skupinskega štajeriša</i>	129
d. <i>Struktura skupinskega štajeriša</i>	129
SLOG PRI ŠTAJERIŠU	129
Slog izvedbe parnega štajeriša	131
Slog izvedbe štajeriša s temi ali več plesalci	132
OD PLESA K ČLOVEKU: plesno-antropološki vidiki štajeriša	135
SINKRETIČNOST PRI ŠTAJERIŠU	135
Izmenično peto-instrumentalni ples	136
Štajeriševe plesne viže	137
Petje poskočnic	140
Vsebina poskočnic	145
OBREDNO PRI PLESU	151
Prvi ples	152
Snemanje nevestinega venca	158
BESEDNO IN NEBESEDNO SPORAZUMEVANJE PRI PLESU	161
IZ PRETEKLOSTI V SEDANJOST: med tradicijo in inovacijo	169
LJUDSKI PLES POSTANE FOLKLORNI PLES	169
Predstavitel ljudskega plesa na odru	170
Štajeriš v plesnih postavitvah AFS France Marolt	173
Ples na odru: med tradicijo in inovacijo	177
SLOVENSKA PLESNA HIŠA – NOVO ŽIVLJENJE ŠTAJERIŠA	180
ZAKLJUČNI POTRK: sklepne misli	183
The Štajeriš: The Form and Context of a Slovenian Folk Dance	187
Štajeriš GNI Pl 366 – zapis plesa z Vrha v Loški dolini	202
Štajeriš GNI Pl 1107 – zapis plesa iz Slamnjaka v Ljutomerskih goricah	207
Štajeriš GNI Pl 261 – zapis plesa iz Zgornjega Tuštanja pri Moravčah	210
Viri in literatura	215
Seznam obravnavanih zapisov štajeriša	224
Stvarno kazalo in kazalo avtorjev	235

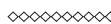


PREDGOVOR

V knjigi obravnavam štajeriš, enega izmed slovenskih ljudskih plesov. Z njim sem se pred več kot dvajsetimi leti prvič srečala v zelo empiričnem kontekstu, ko sem ga kot članica folklorne skupine skupaj z drugimi slovenskimi ljudskimi plesi poustvarjala na odru. Mnogo kasneje je izkustvo gibnega zamenjala teorija, saj me je ta ples začel zanimati tudi na moji znanstveno-raziskovalni poti na Glasbenonarodopisnem inštitutu ZRC SAZU. Štajeriš je tako postal predmet moje doktorske disertacije¹ ter nato tema posameznih člankov in referatov na različnih konferencah. Zdi se, da je sklepno dejanje tega zanimanja pričujoča knjiga. Vendar je to le navidezno. Zavedam se namreč, da je to le še ena stopnja mojega vedenja o tem plesu in da ta ni in ne more biti dokončna, saj kljub želji po celovitosti ni celovita. Tako je tudi ta monografija o štajerišu na Slovenskem le še en odsev tistega, kar v tem trenutku vem o tem fenomenu – le še en (plesni) korak na moji in vaši življenjski poti.

Namen knjige je podati celostno podobo štajeriša. Pri tem se želim vsaj deloma izogniti že skoraj 80-letni »tradiciji« slovenske etnokoreologije, ki ljudski ples praviloma obravnava regionalno (študije plesnega izročila posameznih večjih ali manjših geografskih entot) ali s koreološkega vidika, kjer je v ospredju ples kot gibanje in ne človek kot akter plesanja. Zato v pričujočem delu štajeriša ne poskušam osvetliti le s koreološke perspektive, ampak želim – kolikor mi je to dovoljevalo dosegljivo gradivo – v predstavitev vključiti tudi plesno-antropološke vidike ter na tak način ustvariti čim bolj celostno podobo plesa in plesanja, kolikor je to sploh mogoče, saj obravnava plesa pomeni ubesediti neverbalno.

¹ Zametki te knjige segajo v čas mojega raziskovalnega usposabljanja kot mlade raziskovalke na Glasbenonarodopisnem inštitutu ZRC SAZU in pripravi doktorske disertacije na to temo na Univerzi v Novi Gorici (Kunej 2007).



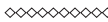
Vsebina knjige je razdeljena na več delov. Začetno poglavje, ki uokvirja raziskovalno polje z geografskega, časovnega in teoretskega vidika, daje osnovo za razumevanje kasnejših poglavij. To poglavje sestavlja vpogled v snubitvene plesne na območju vzhodnih Alp, iz katerih izhaja tudi štajeriš, in pregled historičnih virov o štajerišu na Slovenskem ter njegove etnokoreološke obravnave pri nas. Jedro knjige predstavljata dve poglavji. V prvem je v ospredju ples kot tak in podaja koreološko podobo štajeriša s pomočjo morfološke in strukturne analize plesa, ki je bila izvedena na podlagi dosegljivih zapisov štajeriša. V drugem poglavju pa je zanimanje preusmerjeno od plesa k človeku, saj so v ospredju predvsem njegovi plesno-antropološki vidiki, pri čemer je poudarek na sinkretičnosti štajeriša, na vlogi in pomenu štajeriša v družbi (kot element obrednosti) ter na štajerišu kot sredstvu verbalne in neverbalne komunikacije. Knjiga se zaključuje s poglavjem, v katerem je predstavljen prenos iz preteklosti v sedanjost – ko ljudski ples postane folklorni ples. Poleg tega knjiga v dodatku prinaša podobo treh doslej še neobjavljenih štajerišev iz treh koncev Slovenije, ki so bili zapisani v drugi polovici 20. stoletja in so njihovi zapisi hranjeni v arhivu Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU. Ker gre za doslej širši javnosti nedostopne zapise, jih želim s tem vrniti med ljudi – kot dodatna spodbuda k boljšemu razumevanju preteklosti ter hkrati kot spodbuda k ustvarjalnem razmišljanju in snovanju v sodobnosti.

Monografija predstavlja celovito študijo štajeriša in dodaja, vsaj upam, kanček novega in svežega pogleda k obstoječim raziskavam slovenskega ljudsko-plesnega izročila, poleg tega pa po teoretski plati prispeva k izgradnji morfološko-strukturne analize slovenskih ljudskih plesov, predvsem parnih. Nezanemarljiv je prispevek k izgrajevanju terminologije, hkrati pa knjiga nakazuje težave pri celostnem opazovanju pojava, ki je že stvar preteklosti, in na tak način opozarja, da more natančnejši vpogled v plesno tradicijo prinesiti le hkratna obravnava subjekta in objekta, nosilca in predmeta.

Vem, da moji koraki v svet etnokoreologije ne bi bili tako lahkotni in samozavestni, če ne bi imela ob sebi dveh raziskovalcev, s katerima so mi pogovori o naši skupni temi vedno znova v veliko veselje in izziv. Prisrčna zahvala gre dr. Tvrtku Zebcu, etnokoreologu, direktorju Inštituta za folkloristiko in etnologijo iz Zagreba, ki je z navdihujočimi pogovori in nakazovanjem novih poti razmišljanja pomembno sooblikoval mojo etnokoreološko raziskovalno pot. Imela pa sem poseben privilegij, da sem si skoraj desetletje delovni prostor na inštitutu delila z mojim predhodnikom, gospodom Mirkom Ramovšem, etnokoreologom, danes upokojenim sodelavcem inštituta. S svojim temeljitim poznavanjem slovenskega plesnega izročila ter z vsakodnevnimi pogovori me je usmerjal, vznemirjal z novim in spodbujal k samostojnemu mišljenju in delovanju, za kar sem mu nadvse hvaležna. Čeprav ni bil nikoli formalno moj mentor, mi je bil blagohoten vodnik v specifično raziskovalno področje etnokoreologije in mi ostaja učitelj v mojem življenju.

Posebno zahvalo namenjam izr. prof. dr. Marjetki Golež Kaučič, predstojnici Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU in urednici knjižne zbirke *Folkloristika* za podporo in zaupanje v moje delo. Hvala tudi vsem tistim sodelavcem omenjenega inštituta, ki so mi z nasveti, vzpodbudami ali kako drugače pomagali pri nastanku te knjige, zlasti Mirku Ramovšu za strokovni pregled teksta in pomoč pri redakciji kinetogramov, Petru Vendraminu za pomoč pri urejanju slikovnega gradiva in Mojci Kovačič za izdelavo notografij. Zahvala pa velja tudi Petru Pehaniju z Inštituta za antropološke in prostorske študije ZRC SAZU in mag. Jerneji Fridl z Geografskega inštituta Antona Melika ZRC SAZU, ki sta prispevala k nastanku kartografskega dela. In nenazadnje še zahvala tistim, ki so finančno omogočili izid te knjige: Javni agenciji za knjigo RS, Javnemu skladu RS za kulturne dejavnosti ter Založbi ZRC in Glasbenonarodopisnemu inštitutu ZRC SAZU.

Največ pa dolgujem svoji družini – Dragu, Neju, Neži in Nacetu, ki mi vsak na svoj način vedno stojijo ob strani. Tako je bilo tudi pri snovanju te knjige. Če je bilo potrebno, so preživeli v družbi starih staršev kakšno uro ali dan več kot sem si želela. Vem, da so v takih trenutkih postale realnost biblijske besede, da je »čas objemanja in čas odtegovanja objemanju«, a so mi bile Pridigarjeve besede (Prd 3) hkrati tudi v uteho, saj sem se ob pisanju vedno znova z veseljem vračala domov k družini. Zato prav njim, ki mi pomagajo besede »vse ima svojo uro, vsako veselje ima svoj čas pod nebom« spreminjati v dejanja, posvečam to knjigo.

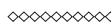


UVODNI PREDTAKT: ŠTAJERIŠ – SLOVENSKI LJUDSKI PLES

Štajeriš je eden izmed t. i. slovenskih ljudskih plesov. S tem pojmom slovenska etnokoreologija opredeljuje tiste plesе, ki so oblikovali plesno izročilo, značilno za slovensko etnično ozemlje vse do let pred drugo svetovno vojno. Pri tem je bila pozornost usmerjena na prebivalce kmečkega podeželja in manj na druge sloje slovenskega prebivalstva z utemeljitvijo, da je bila večina slovenskega prebivalstva do druge svetovne vojne kmečkega stanu (Ramovš 1992b: 7). Danes ljudski ples – kot ga je za 20. stoletje definirala slovenska etnokoreologija, praviloma ne živi več v svojem »prvotnem«, ampak le »drugotnem, imitiranem življenju« (Nahachewsky 2001a: 18). Štajeriš je danes, v 21. stoletju, na Slovenskem praviloma le še realnost odrske produkcije v izvedbah številnih plesnih folklornih skupin. O njegovi prvotni ali boljše prejšnji funkciji ne moremo več govoriti. Podoba štajeriša kot ljudskega plesa se nam razkriva v raznovrstnem gradivu, ki pogosto ni bilo ustvarjeno z namenom predstaviti ples čim bolj natančno, zato je večkrat samo bežna in delna.

Štajeriš je praviloma parni ples. Njegovi najbolj značilni figuri na Slovenskem sta vrtenje dekleta pod dvignjeno fantovo roko ali previjanje obeh pod dvignjenimi sprijetimi rokami. Ples se je lahko izvajal zdržema ali pa so ga plesalci prekinjali z vmesnim petjem poskočnic. Poleg najpogostejše oblike štajeriša v paru je znan še štajeriš v troje ali z več plesalci, kjer se najpogosteje pojavljata premet fanta in previjanje celotne skupine, ne da bi se pri tem spustili za roke. Pri štajerišu se pogosto izpostavlja njegova značilnost snubitvenega ljudskega plesa.

Štajeriš uvrščamo med parne plesе t. i. novejše plasti. V to plast Mirko Ramovš umešča tiste (večinoma parne) plesе, ki so nastajali od 17. stoletja naprej in so bili razširjeni po alpskem območju ali drugod po Srednji in Zahodni Evropi (Ramovš 1992b: 21), vendar je fenomen štajeriša omejen na ožje področje vzhodnih Alp. Pod imenom



štajeriš se v oblikovnem smislu včasih skrivajo tudi njemu sorodni plesi, katerih identiteto je zaradi prepletanja posameznih prvin nemogoče odkriti. Starejše variante štajeriša so večinoma oblikovno preprostejše in so povezane s petjem poskočnic. Kasneje se je ples osamosvojil (plesali so ga brez vmesnega petja) ter se oblikovno razvijal naprej vse do stopnje, ko je zamrl. Vendar pa štajeriš, čeprav ne več kot del žive ljudsko-plesne tradicije, tudi na odru doživlja svoj nadaljnji razvoj in transformacije.

Delo, objavljeno v knjigi, temelji na gradivu, ki se nahaja v arhivu Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU (arhiv GNI), in je večinoma nastalo po 2. svetovni vojni, na podlagi terenskega raziskovanja sodelavcev inštituta. Izsledki njihovega terenskega raziskovanja dajejo podobo štajeriša, kakršen je bil v navadi proti koncu 19. in v prvi polovici 20. stoletja. Osnovno gradivo predstavljajo na podlagi terenskega raziskovanja izdelani kinetogrami (zapis plesa s posebno mednarodno uveljavljeno pisavo) in drugi posamezni zapisi (podatki) o štajerišu v terenskih zvezkih in na avdio nosilcih (predvsem magnetofonskih trakovih). Dosegljivo avdiovizualno gradivo je večinoma novejšega nastanka, ko štajeriš pri Slovencih ni bil več del žive ljudsko-plesne tradicije. Zaradi značilnosti obravnavanega plesa, predvsem njegove zgodovinskosti, lastno terensko raziskovanje ni moglo bistveno prispevati k podobi štajeriša kot ljudskega plesa, saj ta ni več del tradicionalnih plesnih dogodkov, zato je bil avtoričin delež terenskega opazovanja usmerjen predvsem v preučevanje današnjega stanja štajeriša v njegovem »drugotnem« življenju.

Ples je gibanje v prostoru in času in je živ ter obstaja le, ko se izvaja. Izvedba plesa pa je vedno edinstvena, vedno neponovljiva. Nenehno zavedanje, da je vsak zapis plesa le posnetek določenega izvajanja na podlagi osebne izbire posameznikov, mora biti prisotno tako pri piscu kot pri bralcu. Podobno kot pri vsaki plesni tradiciji se tudi pri štajerišu oblikuje skupna podoba iz neštete števila izvedb v različnih družbenih kontekstih in pod različnimi pogoji (prim. Giurchescu in Bloland 1995: 83). Celoto plesa tako uvidimo kot rezultat osebnih izbir posameznika – najprej izvajalca/plesalca in nato še zapisovalca/raziskovalca.

Štajeriš v perspektivi etnokoreološke in plesno-antropološke podobe še ni bil deležen obsežnejše raziskave, čeprav gre za enega izmed tistih ljudskih plesov, ki so imeli svoj čas osrednjo vlogo v plesnem repertoarju Slovencev. To delo želi biti prva celovita študija štajeriša, ki predstavlja tako njegovo koreološko podobo (tekst) kot tudi njegov kontekst, njegovo vlogo in pomen v družbi in kulturi.

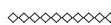
Preučevanje ljudskega plesa v Sloveniji je bilo do sedaj prvenstveno usmerjeno v raziskovanje različic plesov na terenu in njihovem zapisu (»iztrganju iz pozabe«, preden povsem zamrejo in izginejo iz zavesti nosilcev). Na podlagi tega so se izdelovale večinoma pokrajinsko zasnovane zbirke ljudskih plesov ali posamezne edicije, ki so vsebovale tovrstno gradivo zelo lokalno omejeno. Poleg tega so se slovenski etnokoreo-

ŠTAJERIŠ: V EVROPI IN PRI SLOVENCIH

SNUBITVENI PLESI NA OBMOČJU VZHODNIH ALP

Štajeriš glede na izvor ni nobena izjema med slovenskimi ljudskimi plesi. Podobno kot ostali slovenski ljudski plesi tudi ta ples ni povsem »naš« oziroma je »naš« toliko, kolikor nam je lastno prilagajanje temu plesnemu fenomenu, ki izhaja iz srednjeevropskega prostora; s tem pa lahko postane razumljen tudi kot »naš ples«. Zato »slovenskega« štajeriša ne moremo razlagati samega zase, ampak le v kontekstu širšega pojava in obstoja snubitvenih plesov na območju vzhodnih Alp. Pri štajerišu že samo ime nakazuje območje izvora, zato se zdi uvodoma neobhoden krajši ekskurz v snubitvene plese Avstrije, deloma tudi Nemčije in Švice – predvsem v skupino *Ländlerja*¹ z njegovi različicami.

15



Ländlerske plesne oblike

Ländlerske plesne oblike (večkrat kar *Ländler*) je ime za snubitveni ples, ki ima domovino v južni Nemčiji in Avstriji, vendar pa razširjenost posameznih plesnih tipov sega vse do zahodne in osrednje Nemčije. Oznaka *Ländler* tako ne označuje nekega posameznega plesnega tipa, ampak je skupno ime za celo vrsto različnih plesnih oblik, ki so si po vsebini in obliki med seboj zelo sorodne. Vsebinsko sorodni so si vsi snubitveni plesi, ne glede na to, v kolikšni meri je izražen snubitveni značaj in ali je danes sploh še

¹ Izraz *Ländler* oziroma *ländlerske plesne oblike* uporabljam, kadar govorim o veliki skupini snubitvenih plesov, znotraj katere pa se nahaja tudi skupina, imenovana »Ländler«.

očiten. Vendar njihova sorodnost izhaja predvsem iz skupnih plesno-oblikovnih elementov in iz vsem skupnega $\frac{3}{4}$ »ländlerskega« takta. (Goldschmidt 1970: 97)

Oblika snubitvenega plesa se v avstrijskem, švicarskem in južnonemškem prostoru prepozna že približno 300 let. Povzeta je pod knjižnim imenom »Ländler«, v katerem je očiten namig na podeželsko, torej na ljudski ples. (Wolfram 1975: 24) Skupno ime *Ländler* se je uveljavilo šele proti koncu 18. stoletja, pred tem so se snubitveni plesi pojavljali pod različnimi imeni, npr. kot »deutscher Tanz« ali na kratko »Deutscher«, »Schwabischer«, »Langaus«, »Schleifer«, »Steyrischer«, »Dreher« itd., vendar ni jasno, ali se je pod temi imeni plesov skrivala enotna, zelo svobodna uporabljena oblika, ali pa so bili pod tem razumljeni različni plesni tipi; toda za 20. stoletje že velja, da so ta imena označevala različne plesne tipe (Goldschmidt 1970: 97).

Domneva se, da imajo vse te ländlerske plesne oblike skupen izvor v nekem starem, bistveno svobodnejšem, deloma improviziranem, vendarle stilno enotnem snubitvenem plesu, saj so bili opisani večinoma kot plesi za posamezni par. Če ga je plesalo več parov hkrati, je vsak par poljubno oblikoval svoj ples. Na podlagi slikovnih virov sklepajo, da je bil ta svobodni plesni element v navadi še v 19. stoletju. V starih opisih so plesni elementi, ki pripadajo ländlerskim plesnim oblikam, naslednji: vrtenje dekleta pod fantovo roko ali ko se spusti in se samostojno vrti pred njim; fantovo zasledovanje in obkrožanje bežečega dekleta; dviganje dekleta (nem. *Lupfen*); parni obhod; vrtenje drug okoli drugega, ki ga omogočajo prepletene roke; smukanje skozi sklenjene roke; fantovski skoki, potrki, ploski ob tla, stegna in podplate; snubitveni glasovi, petje in vrskanje; ob koncu pa po končani snubitveni igri kot krona združenja še vrtenje tesno povezanega para po krogu (nem. *Rundtanz*), kar naj bi bila predhodna oblika valčka. Ländlerski plesi so na druge plese vplivali in jih bogatili bolj kot kateri koli drugi tip plesov. Mnogi njihovi elementi so prodrli celo v nekatere dvodobne plese, zlasti vrtenje dekleta (nem. *Dirndl-Drehen* ali *Mädchen-Wickler*) kot nemara najbolj razširjeni ländlerjev motiv. Ta se pojavlja pri plesih Rheinländer, polka in križna polka (nem. *Kreuzpolka*), pri zibensritu, kakor tudi pri mazurki in plesih v dveh nasprotnih vrstah (nem. *Kontertänze*). (Goldschmidt 1970: 98–99)

Slikovna in pisna pričevanja o tipičnih snubitvenih motivih na alpskem območju segajo daleč nazaj. Kot najstarejše tovrstno pričevanje se navaja pesem *Roudlieb*, ki jo je neznani avtor iz kraja Tegernsee na Gornjem Bavarskem okoli leta 1000 spesnil v latinskem jeziku. Podobnost v pesmi opisanega plesa z ländlerskimi plesi 19. stoletja je bila zelo velika. (Goldschmidt 1970: 98) Različne ländlerske plesne elemente, na primer vrtenje dekleta, dviganje dekleta, previjanje pod rokami, vodenje ženske okoli moškega, vrtenje tesno sprijetega para, lahko vidimo tudi na nekaterih upodobitvah iz 16. stoletja (slikarjev kot so Pieter Bruegelder starejši, Hans Sebald Beham, Urs Graf).

1. WICKLER, imenovan tudi »Almerische«, kamor prištevamo tudi štajeriš (nem. *Steirischen*);
2. LANDLER, imenovan tudi »Landlerische«;
3. SCHUHPLATTLER, imenovan tudi »Plattler« (Deutsch in Gschwantler 1994: 31; prim. tudi Wolfram 1975: 25).

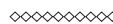
Glavne značilnosti posameznih plesnih oblik so naslednje:

1. »**Wickler**« označuje snubitveni ples, kateremu dajejo pečat figure rok, ki jih par izvaja z rokami privzdignjenimi nad glavo. Gre za ples posameznih parov. Razširjen je v vseh alpskih deželah od Švice do južne Tirolske in vse do predgorja Alp na Spodnjem Avstrijskem in Gradiščanskem. Avtorji priznavajo, da se tovrstni plesi najdejo tudi v obrobni območjih Češke, Furlanije, Slovenije in Hrvaške. (Deutsch in Gschwantler 1994: 31)

2. »**Landler**« je ime za ples, ki se izvaja v skupini; pri tem se figure pri vseh parih izvajane istočasno. Značilnost te skupine je, da so roke med plesom praviloma v vodoravnem položaju in se ne dvigujejo nad višino ram. To je tudi ena poglobitnih značilnosti, ki jih loči od skupine »Wickler«. Znotraj fantovskih družb se je »Landler« izoblikoval v ples, ki ga zaznamuje stroga skupinska izvedba. Razširjen je v predalpskem svetu Zgornje in Spodnje Avstrije in v predelih severno od Donave. (Deutsch in Gschwantler 1994: 31) Njegov novejši razvoj je nekdanji snubitveni ples prekvalificiral v reprezentančni ples podeželskih fantovskih družb. S tem se je popolnoma premaknil poudarek v plesu. Tak »Landler« ni več snubitveni ples, ampak izraz skupnosti; ples posameznega para se je spremenil v natančno uravnano enakomerno izvedbo skupine. Improvizatorsko se je umaknilo strogim pravilom uravnane oblike. Individualno, ki se ni pustilo zadušiti, pa je prišlo do izraza v tem, da je imela vsaka taka skupina svoj lastni plesni potek, v katerem ni mogel sodelovati nihče od zunaj. Tako je imela vsaka fantovska družba svoj ples, zato je bilo toliko različnih plesov, kolikor je bilo skupin. Dodajmo še, da so si skupine kot pomoč pri pomnjenju vrstnega reda figure celo zapisovale v geslih. Po mnenju Wolframa je bil tudi na območju Avstrije vsaj nekoč »Landler/Ländlerische« bolj svoboden. Tako sklepa na podlagi odgovora iz Leobna (leta 1812) v okviru velike narodopisne ankete nadvojvode Janeza na začetku 19. stoletja, ki potrjuje, da je bil takrat v Zgornji Avstriji še v navadi snubitveni ples na prvotni stopnji, kjer je vsak par v plesu imel »svoj lastni opravek«. Wolfram še navaja, da je nekaj podobnega, sicer v ostankih, veljalo za Zgornjo Avstrijo še okoli 1890, saj naj bi na zabavi stari ljudje zaplesali »Ländler«, sestavljen iz malo figur in brez urejenega vrstnega reda. Zato je lahko pri njem sodeloval vsak, in to ne glede na to, iz katere soseske je izviral. Ta, danes izumrla oblika, se je imenovala »Stoanlandla«, kar pomeni »silno

star Ländler«; iz takih oblik naj bi nastale številne poznejše različice plesa fantovskih družb. (Wolfram 1975: 25–27)

3. »Schuhplattler« je danes zelo efekten ples moških skupin, katerega značilnost je udarjanje z rokami po stegnih in podplatih, s čimer se ustvarja koreografska in ritmična posebnost. Vendar najstarejšo plast »Schuhplattlerjev« predstavljajo plesi, ki so po značaju parni snubitveni, v katerih je fant izbiral figure in ritem udarcev glede na svoje razpoloženje in sposobnosti ter si tako prilagajal ples znotraj lokalnega sloga. (Deutsch in Gschwantler 1994: 31) Ta plesna zvrst se je razvila iz svobodnega snubitvenega plesa in njegovega fantovskega sola – ko so fantje občasno zapustili svoje plesalke in z dlanmi udarjali ob stegna in podplate čevljev oziroma nasprotno – da so z nogami udarjali po rokah, saj so imele noge pomemben delež pri poteku gibanja. Opisi plesa na Štajerskem in Koroškem iz časa nadvojvode Janeza govorijo tudi o tem, da so fantje pri »Steirischtanzen« potrkavali z nogo ob tla, pri tem vriskali, žvižgali in z rokami udarjali ob stegna in čevlje. Toda to so bili po mnenju Wolframa le izrazi veselega razpoloženja in so zelo oddaljeni od strogo določenih serij udarcev, ki jih lahko vidimo pri današnjih »Schuhplattlerjih«, predvsem pri folklornih skupinah. (Wolfram 1951: 179) Robata in vendar gibka moč ter ritmičen poudarek sta naredila iz »Schuhplattlerja« enega najbolj priljubljenih plesov Alp, znanega tudi zunaj svojega območja, pri čemer je v tujini nastala mnogokrat enostranska in popačena podoba teh plesov. Snubitveni plesi imajo v svojem bistvu kos individualne gibnosti, kjer lahko plesalec po svoji volji popusti vajeti in se z vsemi umetnijami postavi pred plesalko. Način, kako to storijo fantje pri »Schuhplattlerju«, Wolframa napeljuje k primerjavi dvorjenja divjega petelina. V njem vidi sprožitev temperamenta, moči, ki je ostala neukročena, ter gibčnosti – v taki moški plesni obliki vidi nekakšno zapolnitev praznine, ki je nastala z izgubo plesov z meči. Ta v osnovi parna oblika plesa s poudarkom na ustvarjalnosti plesalca se je pozneje kot produkt društev preoblikovala v povsem fantovski ples. (Wolfram 1951: 188–193, 1975: 35–37)



»Steirischer« (štajeriš)

Iz skupine plesov, imenovane »Wikler« ali »Almerische«, izstopa ples štajeriš (nem. *der Steirische*), ki je bil do konca 19. stoletja, razen v pokrajini Salzkammergut, posamičen parni ples, pri katerem so imeli plesalci veliko svobode v izboru vrstnega reda figur in poteku plesa. Ime plesa se je skozi zgodovino zapisovalo na različne načine, v nemško govorečem območju kot »Styrer, Steurer, Steurischer Tanz, Steirertanz, Steyrischer, Steyerischer Tänze, Steyermärker, Steirischer Ländler, Obersteyrischer Tanz, Obersteirer Natioantanz« (Deutsch in Gschwantler 1994: 20). V raziskavah

ljudskega plesa v Avstriji naj bi se v zadnjih desetletjih ustalil termin »Steirischer«,² v navezavi s plesi iz območja Salzkammergut pa tudi »Steirer«.

Plesna oblika niti značaj se ne omejujeta le na Štajersko, ampak je »Steirischer« znan tudi na Koroškem, v pokrajini Salzkammergut in na vzhodnem Salzburškem. Tudi pod imenom »Ländler« se pogosto misli na »Steirischer«, tako na Gradiščanskem in Spodnjem Avstrijskem; zlasti »Zillertaler Ländler« na Tirolskem». Ljudje poznajo tudi ime »Almerischer«, zlasti na Salzburškem. Pobudo za vrstno ime (»Almerisch«) je dal E. Hamza, ki se mu je zdelo, da izraz bolj poudarja hribovski značaj plesa v osrednji in vzhodni Avstriji, pri čemer je imel v mislih »Ländlerische«, ki je izpeljano iz ljudskega izraza za ravninsko in je torej izraz »Almerische« nasprotje za hribovsko obliko. Seveda pa poudarjanje hribovskega značaja za Spodnjo Avstrijo in Gradiščansko velja samo omejeno. Ime plesa se nedvomno navezuje na območje Štajerske (nem. *Steiermark*), vendar je lahko tudi napak razumljeno, saj območje veljavnosti plesne oblike sega daleč preko deželnih meja. Osrednje območje obravnavanega plesa je Štajerska, kjer je ples oblikovno še posebno bogat. (Wolfram 1975: 31)

»Steirischer« se odlikuje po izraziti igri med fantom in dekletom. Težišče plesa je na figurah rok, na igri sprijetih rok. Po mnenju R. Wolframa so folklorne skupine v svojih izvedbah snubitveni značaj plesih oblik pogosto pripeljale do čiste pantomime, s čimer so plesu odvzele nezavedno ljubkost in vključile mnoge figure, ki nasprotujejo izročilu in ljudskemu slogu. S tem je bila plesu odvzeta improvizacija, pretirano logično oblikovani ples je pogosto postal predolg. Znan je celo ples z 38 figurami, katerega natančna izvedba je mogoča le po skrbnem učenju. V glasbenem pogledu ima »Steirischer« očitno pogostejše osminsko gibanje melodije, za razliko od »Ländlerja«, za katerega je pogostejše četrtrinsko. Medtem ko »Ländler« zaradi petja in njegovih različnih ponovitev ves čas ostaja v isti intonaciji, se pri »Steirischer« rado spremeni v kvinto in se pri tretjem delu vrne nazaj v prvotno lego. (Wolfram 1975: 31)

Preučevalci (Wolfram, Fillafer idr.) za »Steirischer« navajajo dve glavni obliki, ki sta tudi razvojno različni. Za prvo, starejšo obliko, je značilno tekoče in neprekinjeno gibanje, ki je izraženo v igri rok. Drugo, po izvoru mlajšo obliko, zaznamuje oblikovanje položaja. Pri drugi obliki se iz gibnega toka v kateri koli drži oblikuje neko prehodno stanje, bežen trenutek, položaj, ki obstane. Par se nadalje vrti v tej novi fiksirani drži nekaj taktov, pri čemer ostaja vseskozi bolj ali manj na mestu. Položaj »mlina«, »okenca« ali »srca« pa ni namenjen samo plesalcema, ampak tudi gledalcem. Ta oblika plesa ima praviloma dva dela, pri čemer so roke v prvem delu neprekrizane, v drugem pa prekrizane. V drugi obliki ima svoje izhodišče tudi razvoj odrskih plesnih oblik.

² Zato se v nadaljevanju uporablja izraz »Steirischer«, kadar je govor o štajerišu v širšem območju, predvsem nemško govorečem območju.

služili učinkom pri nastopih. Predhodniki takih velikih oblik so objave kot *Zwölf steirischen Tanzfiguren* iz Leobna (1906) in *Daigl-Steirische* iz Judenburga (1919), v katerih sta avtorja obstoječe figure dopolnila še z lastnimi, da bi uprizorila »razstavo ljubezenskega snubljenja«, kot pravi Wolfram (1975: 33). Ob tem gibni tok plesa ni bil samo upočasnen, ampak včasih celo pretrgan, čeprav je bilo bistvo plesa prav v tem, da so gibi v toku prehajali drug v drugega. Primer tega je figura »Bankerl«, kjer dekle sede na fantova kolena, kar s prvotnim izročilom nima opravka, kakor tudi ne poljubi, ki jih izvedejo vsi v skupini pri določeni figuri, in vsiljiva mimika, ki je pogosto povezana z njimi. (Wolfram 1975: 33)

Razen v paru se lahko »Steirischer« pleše tudi v troje – »Dreisteirer«, ki ga izvajajo en fant in dve dekleti. V plesu trojk, kjer se fant izmenoma obrača k eni in drugi plesalki, se je po mnenju Wolframa do najvišje popolnosti izoblikovala nagajiva igra ljubezni in kujanja, tudi s pomočjo društev in njihovega delovanja. Ob tem tudi navaja, da se je v troje plesalo že konec 19. stoletja in da je iz Koroške (kraj Metnitz) celo podatek o podobnem plesu, ki ga je moški izvajal skupaj s kar petimi dekleti. (Wolfram 1951: 173–174)

V odgovorih na vprašanje v že omenjeni anketi nadvojvode Janeza v 1. polovici 19. stoletja je bil »Steirischer« v tistem času splošno razširjen. Kako elementaren je bil ljudski ples v odgovoru leta 1812 nazorno opisuje Vissa von Sabassi z območja Leobna:

*Fant pleše resnično s telesom in dušo, nobenemu udu ni pri tem prizaneseno; pristopi k godbi in jim zapoje neko zgornještajersko pesem, ki jo mora ta potem zaigrati, nato skače naokrog in se vrti in krivi, pri tem ves čas ploska z rokami, udarja po stegnih, celo po mečih, z nogami udarja po tleh, žvižga in ropota po taktu, da bi lahko komu od tujih poslušalcev, ki stvari ne pozna, prišlo na misel, da v tej hiši razsajajo sovražnik in so vsi v smrtni nevarnosti. Zgornještajersko dekle se nasprotno zlasti pri plesu nosi zelo mirno, ... samo pri vrtenjih kaže svojo urnost.*³ (Wolfram 1975: 34)

³ Der tanzende Bube tanzt wahrlich mit Leib und Seele, kein Glied bleib dabey verschont; er tritt hin zur Musick, gurgelt derselben ein obersteurisches Lied vor, welches dieselbe nachspielen muß, springt dann im Kreiß unter verschiedenen Wendungen und Krümmungen herum, und alles schlägt dabey in die Hände, auf die Schenkel, und sogar auf die Waden, tritt mit den Füßen, pfeift und lärmt nach dem Tackte, daß einem mit der Sache unbekanntent entfernten Zuhörer der Gedanke kommen müßte, die Feinde stürmen in diesem Hauße, und alles befinde sich in der schrecklichsten Todes Gefahr. Das Obersteurische Mädchen dagegen beträgt sich besonders beym Tanze sehr still ... nur bey vorkommenden Drehungen zeigt sie ihre Flüchtigkeit. (Wolfram 1975: 34)

Pisci knjige *Tänze aus Kärnten* navajajo, da je podoben ples pri slovenskih in nemških prebivalcih v Ziljski dolini omenjen že v potopisnem poročilu J. H. G. Schlegla iz leta 1798, in tudi, da je v anonimnem opisu koroške kmečke svatbe iz leta 1819 omenjeno, kako se v gostilni največ pleše valček, do pet ur »Steirischer« in komaj eno uro »Deutsch« (ki je bil predhodnik valčka). Po njihovih navedbah je bil podoben kmečki ples iz leta 1902, ki ga je opisal Franz Franziszi:

Kraj, ki še posebej spodbuja ljudsko poezijo, je plesišče. Tu najde častihlepnost teh ljudskih poetov hkrati zbrano njim ustrezajoče poslušalstvo. Ko se pari veselo vrtijo v plesu in vse vrši v besnem početju, [...] se postavi improvizator s svojo spremljevalko (soprogo) v rokah h godbi plesnega lokala. Vreščeče violine obmolknejo in z njimi hkrati ritmični ropot hribovskih čevljev. Fant predstavi svoje pevske verze, kot bi jih stresel iz rokava, v običajni melodiji »Ländlerja«. Prekinjena godba zopet urno udari, vse dalje besni in razsaja kot poprej.⁴ (Fillafer 1997: 133)

Za koroške avtorje je njihov »Steirischer« edinstven, predvsem zaradi s plesom izmenjujočega petja poskočnic (nem. *Gstanzln*), kjer se vsi sodelujoči urijo v improvizaciji. Po njihovem mnenju je bila takšna oblika na Koroškem v navadi do začetka 1. svetovne vojne in je bila podlaga za nastanek mnogih koroških pesmi (Fillafer 1997: 134–135). Sicer pa je ples »Steirische« imenovan že leta 1754 v Ramsau pri Schladmingu (Wolfram 1951: 175), najstarejšo melodijo za »Steirischer« pa najdemo zapisano v partiturah dunajske dvorne kapele okoli leta 1670. (Schneider 1985: 506)

»Steirischer« in štajeriš: ples nemško in nenemško govorečega evropskega človeka

V starejši nemški literaturi pojav štajeriša povezujejo z nemško govorečim območjem. Navadno ga opredeljujejo kot avstrijski ljudski ples, doma predvsem na Štajerskem in Koroškem (Schneider 1985: 506), ki je razširjen tudi v Nemčiji na Bavarskem (Goldschmidt 1970: 118). V starejši avstrijsko-nemški literaturi štajeriš umeščajo praviloma v svoj prostor in izpuščajo dejstvo, da je bil štajeriš v koreološkem in muzikološkem oziru

⁴ Der Ort, welcher die Volkspoesie besonders anregt, ist der Tanzboden. Hier findet der Ehrgeiz dieser Volkspoeten zugleich seine entsprechende Zuhörerschaft versammelt. Wenn die Paare lustig im Tanze sich drehen und alles im tollsten Treiben dahinsaußt ... stellt sich der Improvisator mit seiner Gesponsin am Arme zum Orchester des Tanzlokals hin. Die kreischenden Violinen verstummen und mit ihnen zugleich das rhythmische Gepolter der Bergschuhe. Der Bursche trägt seine Gesangsstrophe aus dem Stehgreif im gewöhnlichen Ländlerton vor. Die unterbrochene Musik fällt rasch wieder ein, alles rast und tobt im Tanze fort wie zuvor. (Fillafer 1997: 133)

prisoten na širšem področju vzhodnih Alp, ki so ga poseljevali tudi nenemški narodi. Z večjim pretokom informacij konec 20. stoletja je bila tudi ta zмотa odpravljena, saj je v novejših virih zaslediti, da pojav sega tudi na nenemško govorno območje. (Deutsch in Gschwantler 1994: 20, Wikipedia 2012)

Etnokoreologi, ki so obravnavali plese v sosednjih pokrajinah oziroma v območjih z narodnostno mešanim prebivalstvom, omenjajo štajeriš tudi v povezavi s Slovenci. Tako Fillafer (1997: 133) navaja Schleglov podatek, da je bil štajeriš razširjen tudi med slovenskim prebivalstvom v Zilji. In ko je avstrijski etnokoreolog Richard Wolfram leta 1941 na Slovenskem raziskoval ljudske plese pri kočevskih Nemcih oziroma pozneje pri izseljencih, je ugotovil, da so ti poznali in plesali štajeriš (Wolfram 1980: 96–97). Glede na navedene podatke je bil štajeriš oblikovno preprost in soroden slovenskim variantam. D’Aronco pa med drugim za Furlanijo omenja, da je v tem območju znan ples »Stàiare«, ki se pleše tudi med Nemci in Slovenci. V opombi celo navaja, da so bili verjetno posredniki Slovani (Slovenci), saj se pri njih zelo pogosto pleše (D’Aronco 1962: 279).

Dejstvo je, da so štajeriš poznali tudi na Hrvaškem. Hrvatje, razen Gradiščanskih Hrvatov, nimajo neposredne povezave z območjem, kjer je bilo žarišče tega plesnega fenomena, saj so vmesni prostor naseljevali Furlani in Slovenci. Nemara je prav to botrovalo k temu, da je bila prisotnost štajeriša med Hrvati s strani nemško govorečih etnokoreologov zato pogosteje spregledana. Hrvaški etnokoreolog Ivan Ivančan navaja, da je bil zabeležen v istrskih vaseh Babići, Juricani, Montrij, Štrped in Žimnj, ter navaja trditev R. M. Cossarja, da naj bi se v Istro razširil iz Furlanije (Ivančan 1963: 53). Objavil je tudi zapis štajeriša iz Juricanov, ki se v času zapisa (leta 1963) ni več plesal. Ples so izvajali en moški in dve ženski, pri čimer je plesalec držal plesalki s pomočjo robca. Plesni motiv, ki se je izvajal, je bil prehod ene plesalke pod mostom sklenjenih rok plesalca in druge plesalke, kateremu je sledil obrat prve plesalke okoli plesalca in obrat plesalca na mestu (Ivančan 1963: 272). Vendar so štajeriš zapisali še drugi zapi-sovalci ljudskega plesa na Hrvaškem. Tako je Branko Kostelac (1987) zapisal dva parna oberštajeriša na območju Jaskanskega Prigorja in Polja, ki je od slovenske meje od-daljeno le približno 20 kilometrov. V obeh primerih je zapis nastal na podlagi plesa, kakor sta ga v času zapisa (leta 1975 in 1978) izvajali lokalni folklorni skupini. Poleg tega je štajeriš kot cvajoberštajer in drajoberštajer znan tudi še v Hrvaškem Zagorju in Samoborju, pri čemer se cvajoberštajer izvaja kot parni ples, pri drajoberštajerju pa je ples izveden v troje in ga odlikuje premet plesalca preko rok soplesalcev (Sremac 1975: rkp. 950 po Kostelac 1987: 85).

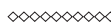
V soseščini Slovencev štajeriš ni bil prisoten le med Madžari. To sklepamo po tem, ker v madžarski plesni literaturi ne zasledimo njegovih zapisov. Dejstvo je torej, da je štajeriš v prostorskem smislu razširjen predvsem na območju nemško govorečega

prebivalstva, ni mogoče prezreti njegove prisotnosti tudi v območju s furlansko in slovensko (slovensko in hrvaško) govorečim prebivalstvom.

Za opredelitev plesa v evropskem prostoru nima pomembne vloge le artikulirano gibanje, ki ga opredeljujemo kot ples, temveč je pomembna komponenta pri določitvi tudi glasba, na katero se ples izvaja. Šele oboje, skupaj s poimenovanjem, zatrdno določa tip posameznega plesa. Seveda ples oziroma plesno izročilo ni nikdar statično, ampak je vedno podvrženo nenehnim spremembam, ki mu omogočajo nadaljnji obstoj. Pri tem spremembe zadevajo tako tekst kot kontekst plesa. Pri ländlerskih oblikah plesa, kamor se uvršča tudi štajeriš, je bilo značilno, da so se nekateri isti plesni motivi pojavljali pri mnogih oblikah, vendar so bili nekateri za posamezne oblike bolj specifični. Poleg tega je prišlo tudi do vplivov na oblikovanje drugih plesov. Aenne Goldschmidt (1970: 99) meni, da je v ländlerskih oblikah, ki so se navadno zaključevale s sklenitvijo plesalke in plesalca v par in njunim skupnim vrtenjem, iskati predhodnika valčka, najbolj tipični motivi (varianta vrtenja dekleta pod fantovo roko) pa so prodrli v nekatere dvodobne plese (polka, križna polka, zibenšrit, mazurka idr.). Vendar je, kot ugotavlja Wolfram (1951: 180), motiv vrtenja dekleta pri plesu po Evropi precej razširjen, saj navaja, da ga je videl v Sloveniji, na Hrvaškem, Poljskem, Madžarskem, v Romuniji, na Danskem, Norveškem in Islandiji. Na podlagi lastnega opazovanja ljudi pri plesu se zdi, da je ta plesni element tudi danes pogosto v rabi v različnih plesnih zvrsteh – v različnih plesnih tekstih in njihovih kontekstih.

Prehajanje plesnih prvin iz enega v drug slovenski ljudski ples je bilo deležno manjše pozornosti slovenske etnokoreologije. Delno je bila tematika obravnavana v razpravi M. Golež Kaučič o teoriji intertekstualnosti v folklorističnih raziskavah, kjer avtorica ugotavlja tudi »medplesnost« v ljudskih plesih in med drugim navaja primer vrtenja pod dvignjeno roko, ki je prisoten ob štajerišu še pri tipu plesa *Po zelenoj trati* in *Sirota* (Golež Kaučič 2003b: 317). V kolikor predpostavimo, da je prišlo do prehajanja motivov verjetno iz štajeriša v druge navedene plese, ne moremo z gotovostjo trditi, da je bila to posledica kreativnosti slovenskega človeka. Slovenci smo namreč večino ljudskih plesov novejše plasti prevzeli od drugih in zdi se verjetnejše, da se je prehod oziroma oplajanje zgodilo že na območju nastanka oblikovanja prvotnega plesa.

Prehajanje motivov je verjetno potekalo v smeri od visokega reja preko štajeriša do valčka. Prvi prehod plesnih prvin med visokim rejem in štajerišem je domneven in težje dokazljiv. Bolj jasen in z več podatki podkrepljen je prehod med štajerišem in valčkom. Koreološki argument je prehajanje načina izvedbe korakov. Za štajeriš je značilno enakomerno izvajanje korakov, vendar se pojavlja v nekaterih variantah tudi t. i. valčkov korak, kjer je poudarjen prvi od treh korakov. Nenazadnje govori temu v prid podatek, da se je na štajeriševo vižo poleg štajeriša lahko plesal tudi valček. Tako so v Bodeščah (GNI TZ 6: 49), če je bilo veliko ljudi na plesišču, poleg štajeriševih figur



na štajeriševo melodijo plesali istočasno tudi valček. Ni pa podatkov, ki bi govorili o tem, da bi valček vseboval plesne prvine, značilne za štajeriš. Tudi danes, vendar le redko, je na podeželskih veselicah moč videti, da posamezni plesni par ob zaključku valčkove melodije izvede obrat ženske pod roko. Vendar se zdi, da je to bolj spontana reakcija para in ga lahko imamo za splošno govorico plesa evropskega prostora/človeka kot pa ga povezovati s štajerišem. Štajeriševa viža se je na Slovenskem uporabljala v nekaterih plesnih igrah z izbiranjem plesalca (na primer pri izbiranju s pomočjo blazine – pouštertancu). Tako je v prvem delu, ko je plesalec izbral soplesalko s pomočjo blazine, godec večkrat igral tudi štajeriš, v drugem delu pa je par na sredini zaplesal vrtenico ali polko na dvodobno melodijo. Z vidika konteksta se potrditev prehoda štajeriša v valček kaže v nadomestitvi enega plesa z drugim, kadar je ta v obredni vlogi. Tako je obredni prvi ples mladoporočencev, ki ga je po podatkih sodeč nekoč imel štajeriš, popolnoma nadomestil valček; seveda ob upoštevanju, da je obrednost prvega plesa mladoporočencev v zadnjem stoletju že sama po sebi zgubljala na pomenu.

Čeprav je štajeriš kot slovenski ljudski ples nemara že doživel vse razvojne faze, vključno z zadnjo, ki predstavlja izginotje iz plesnega repertoarja ljudi in njegovo pozabo, se lahko njegovo »preobraženo« življenje in njegov razvoj na odru opazuje tudi še v 21. stoletju.

ŠTAJERIŠ NA SLOVENSKEM

Viri o štajerišu

Vse do 19. stoletja so viri o štajerišu na Slovenskem zelo ohlapni in nenatančni. Na podlagi znanega zgodnjega pisnega ali slikovnega gradiva, pomembnega za obravnavani ples, ne moremo z gotovostjo govoriti o obstoju štajeriša. Viri navadno prikazujejo ali opisujejo snubitveni ples nasploh, vendar z nekaterimi elementi, ki bi jih lahko pripisali tudi štajerišu; torej nam ponujajo le domnevo, ne pa tudi jasnega zagotovila o obstoju štajeriša. Poleg tega je potrebno opozoriti, da pisni viri, čeprav se nanašajo na Slovence ali ples na Slovenskem, niso napisani v slovenščini, zatorej je slovensko besedo *štajeriš* v njih zaman pričakovati.

Najzgodnejši vir, ki bi lahko pričal o obstoju štajeriša na slovenskih tleh, je bil objavljen že leta 1689 v *Slavi vojvodine Kranjske* J. V. Valvasorja. Eden izmed objavljenih bakrorezov v knjigi (Valvasor 1689: 279) prikazuje Gorenjce pri plesu. Med drugim je na grafiki upodobljen ples dveh parov oziroma kako plesalec z dvignjeno desnico drži soplesalkino dvignjeno levico (Slika 3). Na podlagi prikazanega sklepamo, da gre za

značilnosti, a omiljene, še opazimo na kranjskem plesu. Je izredno živahen in umetelen. Zdi se, kakor bi moški in ženska menjaje drug pred drugim bežala; ona se vrti z občudovanja vredno hitrostjo zdaj pred njim, zdaj za njim; on se podi za njo, bije s petami, vriska, skače v vis, se maje z vsem telesom; v trenutku, ko jo hoče ujeti, mu ona z naglim obratom uide. Često pa jo vendar zgrabi in jo z vriskom zmagoslavno dvigne kvišku. Po tem, kakršen ta ples je, bi ga človek imel za prisposodbo slovanskega ugrabljanja deklet. To je bil, mislim njihov izvirni ples, le da prvotno še bolj divji. Italijani, ki so ga spoznali pri furlanskih Slovanih, ga imenujejo Schiava; Slovani pa so ga imenovali plefs. Kranjci zanj ne poznajo druge oznake kot le-to. (Linhart 1791: 320–321 po Linhart 1981: 282)

1798 je J. H. G. Schlegel v svojem potopisu *Reise durch einige Theile vom mittäglichen Deutschland mit dem Venetianischen* podal poročilo o svatbenih šegah v Ziljski dolini, a brez natančnega opisa plesa. Iz poročila zvemo, da zapleše prvi ples nevesta, drugega pa Brautmutter – čeprav gre verjetno za teto ali rjušenco⁵ – in da morata obe plesati z vsemi moškimi svati (Ložar–Podlogar 1995: 16). V istem delu pa je tudi opis plesa Ziljanov pri žegnu:

Njihovi plesi so pravzaprav takšni kakor štajerski, a kljub temu imajo mnogo svojevrstnega. Sicer se tudi v malih krogih srednje hitro sučejo, toda ti pritajni obrati moških proti dekletom delajo ples posebno zanimiv. Večkrat pleše plešalec in veselo skače ali pa se suče sam, tudi njegovo dekle se suče samo in mu sledi v istih turah, dokler si ne zletita zopet v objem in tako nadaljujeta ples. (F. Kotnik 1951: 363)

Schlegel v knjigi objavi tudi ilustracijo plesa (Slika 4). Ta je podobno kot opis plesa koreološko precej nepovedna in ne prispeva k razjasnitvi, na kateri ples natančno se nanaša avtorjev opis. Mirko Ramovš domneva, da gre za opis visokega raja, ki se je avtorju potopisa zdel v primerjavi s »štajerskim« drugaćen (Ramovš 1988: 189). Vsekakor pa veliko pove primerjava visokega reja s štajerišem – po značaju tudi snubitvenem plesu, ki je vseboval podobne elemente. V tistem času je tudi štajeriš potekal v dveh delih: v enem je par plesal ločeno, v drugem pa skupaj.

Konec 18. stoletja je B. Hacquet v svoji knjigi *Abbildung und Beschreibung der südwest- und östlichen Wenden – Illyrer und Slaven* (1801) med drugim opisal ples Zi-

⁵ To je bila navadno starešinoва žena, ki je imela na svatbi posebno funkcijo, med drugim je sodelovala pri obrednem plesu. Več o tem v poglavju *Obredno v plesu*.

Nach aufgehobenen Mahle, führet der Brautführer die Braut zum Tanze auf, und macht mit ihr d. [?] langsam, und bedächtliche Tänze, der Bräutigam darf gar nicht tanzen und muß bei Tische sitzen bleiben. (Werner 1807: 37)

Domnevno bi lahko bil »ta počasen umirjen ples« že štajeriš, čeprav ponovno ni natančnejšega opisa plesa. In ko poroča o plesu pod lipo po štehvanju, zapiše:

Sobald dieser hohe Tanz geendet ist, dreht man sich sehr taktmässig, auf steuerisch und landlerischeweise, und nach strenger Etiket enthalten sich die einheimischen Purche des Tanzes so lange, bis die auswärtig 3 – freylich nicht lange Tänze, vollenden. (Werner 1807: 41)

Iz Wernerjevega opisa zvemo, da zunanji (verjetno iz drugih sosek) niso plesali visokega reja, ampak ples po enakomernem taktu »na štajerski in landlerski način«, kar bi lahko bil le štajeriš.

Jasno pa je visoki rej in štajeriš razlikoval Urban Jarnik. Ta je leta 1813 v *Carinthii* opisal ples pod lipo. Iz opisa je jasno vidno, da se mu je zdel štajeriš počasnejši in manj utrudljiv ples kakor visoki raj: »Nachdem drey vondiesem Tänzén [visoki raj, op. R. K.] vollendet sind, sängte der langsamere, wenigerer müdende Steyrische an ...« (Jarnik 1813: 70)

Zgovoren dokaz, da je bil štajeriš izoblikovan in prisoten na slovenskem ozemlju že v prvi polovici 19. stoletja, so odgovori na ankete, ki so povpraševale o slovenskem ljudskem izročilu. Prvo takšno anketo je leta 1811 začel nadvojvoda Janez. S pomočjo vprašalnic je želel zbrati podatke za »statistično-topografsko« podobo dežele Štajerske za prvo polovico 19. stoletja. Prekinjeno akcijo je v letih 1838–1845 nadaljeval G. Göth (Kuret 1985). Slika, ki se zrcali iz odgovorov navedenih anket je, da Slovenci svojih plesov skoraj nimamo, ampak le nemške oziroma štajerske. Seveda je potrebno ugotovitve izpolnjevalcev anket upoštevati s pridržkom in jih razumeti v širšem kontekstu. Izpolnjevalci so bili uradniki in niso bili domači s plesnim izročilom; večinoma so menili, da plešejo navadne (nem. *gewöhnliche*) plesse. Poleg tega so kot pripadniki praviloma druge oziroma (politično) dominantne etnične skupnosti slovensko izročilo videli le kot posnetek nemškega.

Izpolnjevalec ankete za Cmurek je že leta 1811 v odgovoru, da ljudje za zabavo poleg drugih stvari tudi plešejo, pri navedbi imena plesa zapisal »Styrische«. V anketah izpolnjenih leta 1815 zvemo, da se je v Hrastovcu pri Mariboru že pred leti udomačil valček, ki se izmenjuje z zgornještajerskim plesom »Obersteyrische«, vendar po mnenju zapisovalca pri nobenem od obeh plesov ni mogoče navesti kaj posebnega. Po mnenju zapisovalca v Jareninskem Dvoru so bili plesi, ki jih je ljudstvo rado plesalo,

splošno znani nemški in štajerski plesi. Nič posebnega, le »Deutschen« in »Obersteirischen Tänze« so plesali leta 1843 tudi v Studenicah; enakega mnjenja je bil zapisovalec še v Tinjah. Za več krajev imamo podatke iz anket, ki so bile opravljene leta 1846. Tako v Šmihelu pri Mozirju plešejo »nur seinen sterischen Nationaltanz und dendeutschen 3 schritt«, popisovalec v Slivnici pri Celju je menil, da ljudje plešejo le navaden ples (»steirische« in »deutsch«), podobno še popisovalec v Zibiki, saj je navedel ista plesa. »Der Steyrische« je bil poleg valčka in tudi že polke znan leta 1846 v Solčavi, medtem ko so se v Žusmu in Št. Vidu pri Planini istega leta zabavali »an der steyrischen, deutschen und Polka Tänzen«. Za Dobje pri Planini zvemo, da so največ plesali »Deutsch« in »Styrisch«, medtem ko za Šmarje pri Jelšah, da večinoma le štajeriš (»meistens nur steyrisch getantz«); leta 1847 so glede na podatke v anketi plesali »obersteyrisch« v Trbovljah, medtem ko v Št. Vidu pri Ponikvi »sterische Tanz«.

Odgovori v anketah večinoma niso posebno izčrpni. Kljub temu je v več primerih nedvoumno naveden štajeriš. Od povprečja, kjer je v anketah praviloma štajeriš le omenjen, odstopa opis popisovalca iz Fale (1812). Ta je ples natančneje opisal in tu se srečamo s pravo, koreografsko bogato podobo snubitvenega štajeriša:

Plesi so nemški, še bolj pa, takorekoč večinoma, zgornještajerski. Le-te plešejo hitreje kakor zahteva zgornještajerski tempo. Figure bolj spominjajo na strassburški ples, za kar je pri nekaterih potrebna posebna okretnost in jih nekateri izvajajo s posebno gracijo, spretnostjo in vnemo. Te plese plešejo v parih, moški in ženske skupaj, v krogu, pri čemer predstavljajo ljubezen, hrepenenje, ljubosumje, spravo, igračkanje, nežnost, ljubimkanje etc. in moški žensko po taktu zdaj potegne k sebi, zdaj spet odrine, se k njej stisne, se okoli nje zavrti, se s spretnimi kretnjami rok okoli glave, vratu in života privije in spet odmota. Opis sam bi bil predolg in premalo poveden, treba je biti zraven in gledati.⁶ (Kuret 1989: 241)



⁶ Die Tänze sind deutsche, und noch mehr zu sagen grössentheils obersteirische, welch letzere jedoch mehr noch als das obersterische Tempo es verbanzt, getanzt werden. Die Figuren nehmen mehr die Gestalt eines Starssburger Tanzes an, davon einige eine besondere Geschicklichkeit brauchen, so vie mehre von geschickten Tänzern mit einer eigenen Grazie, Gewandtheit und Lüstertheit ausgeführt werden. Diese Tänze werden paarweis Mann und Frauenzimmer zusamrhen in einem Uhrkreise getanzt, dabei die Liebe, Sehnsucht, Eifersucht, Versöh, Tändelei, Zärtlichkeit, Liebelei etc. vorgestellt wird, indem der Mann das Frau Zimmer nach dem Takte bald anzieht und wieder abstösst, sich an sie anschmiegt, sich um sie windet, sich mit ihr mittels geschickter Wendungen der Hände um den Kopf, hals oder Lieb verwickelt und ihr dann ausschlüpft. Die Beschreibung selbst würde zu lang sein und zu matt; sowas kann nur durch Zusehen begriffen werden.



Slika 5: Christian Holzinger, »Gailtaler Kirchweihantanz«, 1847 (original hrani Landesmuseum Kärnten v Celovcu).

Leta 1838 so na delu slovenskega ozemlja ponovno krožile vprašalnice; prepisi odgovorov, ki se nanašajo na ples, se nahajajo tudi v arhivu GNI. Pred nameravanim cesarjevim obiskom v Ljubljani je gubernijski prezidij poslal okrožnico o noši, zabavah in plesu petim kresijam. Ponovno so nanje v večini odgovarjali uradniki, ki niso bili večji plesa, zato so temu primerni tudi odgovori. Podatke, da so plesali štajeriš, imamo za Vetrinj, Podklošter, Celovec, Volšperk, Telenbreg nad Velikovcem, Glinje, Kaplo, Dobrlo vas, Pliberk, Krivo Vrbo, Vivšnik, Ženek, Krko, Beljak, Trbiž, Špital, Zgornjo Belo, Osoje, Idrijo, Postojno, Snežnik, Planino, Novo mesto, Višnjo goro, Boštanj, Mokronog in Stično. V odgovorih za Beljak, Celovec in Gospo Sveto pa tudi zvemo, da se je ples izmenjeval s pesmijo, katere melodijo je povzela muzika in so plesalci nanjo zaplesali. O samem plesu ne zvemo veliko, največkrat zapisovalci opazijo, da so neuglajeni in bolj surovi od nemških različic plesa. Za Beljak je na primer zapisano: »Der Tanz ist der sogennante steyrische auf eine mehr plumpe als figurirende Weise, ...« Najostrejši pa se zdi zapisovalec iz Prema, ki zapiše: »Die Volkstänze sind schlechte Parodien des Ländlers und Walzers. Ein gleiches gilt von der Music [...]«; pri tem je s poimenovanjem »Landler« verjetno mislil širši sklop snubitvenih plesov, kamor sodi tudi štajeriš.



Slika 6: Panjska končnica z letnico 1832 (foto: Gorazd Makarovič, original hrani Slovenski etnografski muzej, EM 2371).



Slika 7: Panjska končnica z letnico 1840 oz. 1846 (foto: Gorazd Makarovič, original hrani Slovenski etnografski muzej, EM 2374).



Slika 8: Panjska končnica z letnico 1864 (foto: Dušan Podgornik, original hrani Slovenski etnografski muzej, EM 1013).

letih 1907–1908 razposlal različnim ljudem (duhovnikom, učiteljem in drugim državnim uradnikom). *Popraševalna pola* je služila kot sondažna raziskava, s katero naj bi se pridobilo podatke o »narodnem« (ljudskem) petju, godčevstvu in plesu v posameznih krajih ter imena ljudi, ki bi zapisovalcem lahko posredovali svoje znanje o tem. Odziv na *Povpraševalno polo*, vprašalnik s 17 vprašanji, je bil skromen. Danes je v arhivu GNI shranjenih le 77 izpolnjenih pol. Zaradi redkih odgovorov na 14. in 15. vprašanje, ki se navezujeta na ples, je doslej veljalo, da izpolnjevalci niso odgovarjali na ti dve vprašanji zaradi slabega poznavanja tega področja oziroma je bil v očeh etnokoreologov doslej

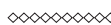
uspeh ankete »preveč odvisen od usposobljenosti in volje izpolnjevalcev« (Ramovš 1995b: 299). Toda 14. vprašanje »Plešejo li pri Vas narodne plesе (raje) v zvezi z godbo in popevanjem pesmi? ...« (GNI OSNP Vprašalne pole), lahko razumemo tudi tako, da vprašanje sprašuje le po plesih, ki se izvajajo istočasno ob inštrumentalni godbi in petju pesmi. Takšno plesno izročilo so Slovenci v času izvedbe ankete (1907–1908) sicer imeli, vendar glede na vire ni predstavljalo najpogostejše plesne prakse. V perspektivi, da je vprašanje ožje zastavljeno in sprašuje le po delu plesov – tistih, ki se plešejo ob inštrumentalni spremljavi in petju – postane ne tako pogosto odgovarjanje na 14. in 15. vprašanje razumljivejše. V tej luči dobijo drugačen pomen tudi odgovori, kot so »plešejo samo z godbo« in nenazadnje tudi to, da se med odgovori oziroma med navedenimi plesi sorazmerno pogosto pojavlja štajeriš. V prid tej trditvi je tudi odgovor zapisovalca iz Dovij: »Le takozvani 'Štajriš' plešejo v zvezi s popevanjem pesmi, pa tudi to se je že precej opustilo.« ali odgovor zapisovalca iz Radovljice: »Petje pri plesu se ne čuje dosti.« (GNI OSNP Vprašalne pole). Poleg tega izpolnjevalci anket niso razumeli pojma »narodni plesi« in so odgovarjali, da so takšni že pozabljeni in da plešejo le »navadne« plesе. Zapisovalec iz Glinij je odgovoril: »Narodnih plesov pri nas ni, event. jih ne poznam. Plešejo se pa taki plesi ki se tudi poje vmes, enemu takemu plesu pravimo 'štajriš', ...«. Podobno je odgovoril tudi zapisovalec v Goričah pri Škofičih:

Oprostite, da mi ni znano, kaj je pravzaprav 'naroden ples'. Omenim le, da se pleše navadno valček, polka, mazurka, razni 'marši', posebno zanimiv, a čedalje bolj redek pa je 'štajriš', pri katerem se vmes pojo razne pesmice ali verze, včasih takoj sproti zložene. (GNI OSNP Vprašalne pole)

V odgovorih bode v oči tudi način, kako so zapisovalci pisali štajeriš. Ta je zelo pogosto zapisan v narekovajih; praviloma je v odgovoru med vsemi navedenimi plesi le štajeriš zapisan na tak način. Poleg tega se je v vprašalniku ob besedi štajeriš pojavil še pridevnik »nemški« ali pa je ime plesa zapisano kot »Steijeriš«, »Steierisch«. Vse to kaže na to, da so bili zapisovalci v zadregi, kako zapisati ime tega plesa oziroma so se zavedali, da gre za ples, ki izhaja od drugod.

Leta 1909 je v knjigi *Vojvodina Koroška* zgodovinar M. Potočnik v poglavju o ljudski kulturi namenil nekaj besed tudi štajerskemu plesu (štajerišu). Ta je sledil prvemu plesu oziroma prvemu reju, pri tem pa ugotavlja, da so štajeriš »pravilno plesali še pred 30 leti, dandanes pa ga mladina ne zna več, ker plešejo navadno preveč polk in valčkov« (Potočnik 1909: 164). Žal nam svoje ugotovitve v nadaljevanju natančneje ne obrazloži.

Še preden je bil ustanovljen predhodnik današnjega GNI, je njegov ustanovitelj France Marolt leta 1931 raziskoval v Ziljski dolini in rezultate svojega raziskovanja ob-



javil v študiji *Tri obredja iz Zilje* (1935), kjer predstavi štehvanje, visoki rej pod lipo in ohcet, vendar v povezavi s tem nikdar ne omenja štajeriša, ki ga je Marolt uvrščal v skupino t. i. »nepristnih plesov« (Marolt 1954: 16). Gotovo ga je – tako kot po drugi svetovni vojni njegova soproga Tončka – prepoznal kot »nemški vpliv« in zato nevednega zapisovanja in obravnave. V podkrepitev naj bo navedba, da Akademsko folklorna skupina France Marolt do časa, ko je umetniško vodstvo prevzel Mirko Ramovš, v svojem repertoarju ni imela štajeriša, ker se je po mnenju prejšnjega umetniškega vodje (Tončke Marolt) zdel tujeroden ples in torej neprimeren v odrskih predstavah slovenskega ljudskega plesa.

Šele s terenskim raziskovanjem sodelavcev GNI smo dobili z različnih koncev slovenskega etničnega ozemlja zanesljiva pričevanja o štajerišu. Štajeriša so se spominjali, ga znali zaplesati ali vsaj opisati predvsem tisti, ki so se rodili še v 19. stoletju ali pa v prvih letih 20. stoletja. Kot kažejo podatki, je bil štajeriš kot ples priljubljen in živ med slovenskim kmečkim prebivalstvom vse do prve svetovne vojne. 85-letna ženska iz Skopega (roj. 1874) je sodelavcem GNI leta 1959 pripovedovala, da je prišel štajeriš v modo, ko je bila ona mlada (GNI TZ 7: 73). Bolj verjetno pa je bil v tistem času štajeriš v svojem polnem razcvetu. V prid temu je tudi objava številnih poskočnic, ki jih je ob prehodu v 20. stoletja objavil Karel Štrekelj v zbirki *Slovenske narodne pesmi* (Štrekelj 1980). Terensko raziskovanje sodelavcev GNI po drugi svetovni vojni je pokazalo, da se je v tistem času štajeriš že redko plesal. Še do 60. let 20. stoletja so ga plesali le v nekaterih območjih Zgornje Savske, Zgornje Savinjske doline in Mežiške kotline. Z izjemo valčka, polke in nekaterih preprostih plesnih oblik (npr. kačo vit ali kovtre šivat) sta za življenje slovenskih ljudskih plesov in med njimi tudi štajeriša radikalen rez predstavljali prva in druga svetovna vojna. S spremembami, ki so jima sledile, v načinu življenja Slovencev ni bilo več mesta za ljudski ples v enakih pogojih kot dotlej. Pač pa se je štajeriš skupaj z drugimi plesi hkrati z njegovim opuščanjem in izumrtjem v prvotni funkciji začel pojavljati na odru, v odrskih predstavah ljudskih plesov v izvedbah folklornih skupin, kjer ga zasledimo še danes.

Poimenovanje in izrazoslovje

Za ples, ki je predmet obravnave v tej knjigi, je danes v rabi ustaljeno poimenovanje z izrazom štajeriš in le izjemoma se zanj uporablja katera druga beseda. Vendar je bila pestrost poimenovanj tega plesa v preteklosti večja. Pregled gradiva terenskih raziskav sodelavcev inštituta, na katerem temelji to podpoglavje, je pokazal, da je bilo za štajeriš v 20. stoletju, predvsem v njegovi prvi polovici, v uporabi več izrazov. Na zemljevidu (Karta 1, stran 39) vidimo geografsko razprostranjenost posameznih izrazov, s katerimi so nekoč poimenovali izbrani ples. Vidimo, da na karti močno prevladujeta rdeča odtenska, ki označujeta uporabo besed *štajeriš* in *štajriš*.

Najpogostejši izraz je *štajeriš*; glede na preučevane vire je bil razprostranjen po vsem slovenskem etničnem ozemlju, razen v Reziji. Vendar se v zadnjem času tudi v Reziji v repertoarju mlajših citiravcev pojavlja melodija – imenujejo jo *Tin tine, tin tone*, ki je pravzaprav melodija štajeriša, prirejena po rezijansko (Tekavec 2000: 39). Nanjo se ne pleše štajeriš, temveč po rezijansko. Tudi *štajriš*, drugo najpogostejše ime za ples, je po vsem ozemlju relativno dobro razpršeno, z rahlo tendenco na pogostejše pojavljanje v severnem predelu.

Poleg zgornjih dveh imen so bile v rabi še njihove različice in izpeljanke. V Železni Kapli so ples imenovali *štajariš*, izraz *štajer* so poznali v Sodraževi na Koroškem in ponekod na Primorskem (Barka, Vanganel pri Koprju), *štajersš* v Zgornji Savinjski dolini (Podvolovljek, Ter in Ljubno) ter na Dolenjskem v Veliki Račni, *štajreš* v Gozdanjah, *štajdersš* v Globasnici, *štajerc* pa ponekod na Krasu, v Beneški Sloveniji in v Socki na Štajerskem. Manjšalno *štajerček* in *štajrič* je bil zabeležen v okolici Ilirske Bistrice. Edina ženska oblika poimenovanja plesa je izraz *štajerka*, ki je bil zapisan v Tržiču, Kokrici pri Kranju in v Slovenskih goricah. Da bi lahko bilo slednje poimenovanje produkt zapisovalke, nakazuje dejstvo, da so zapisi v vseh treh krajih nastali istega leta (1951), pri tem pa je kronološko prvi zapis brez vrstnega pridevnika za razliko od ostalih kasnejših.

Predpona *ober-* (npr. *oberštajeriš*) je značilna za poimenovanje v predelih, kjer se ples ni izvajal skupaj z izmenjujočim se petjem poskočnic (prim. Karta 3, stran 41) – to je predvsem v južnem in severovzhodnem delu Slovenije. Najpogostejše poimenovanje iz te podskupine je *oberštajeriš*, tako so ga imenovali povsod na Kostelskem, pa tudi ponekod na Dolenjskem, Gorenjskem in Primorskem. Ime *oberštajer* je značilno predvsem za zahodni del slovenskega narodnostnega ozemlja (Marezige – Burji, Barka, Kal nad Kanalom, Banjšice, Škoflje, Boljunec, Trinko), poleg tega so ga poznali še v Osilnici in na Štajerskem (v Vareji in Zlatoličju). Izpeljanka *oberštajriš* pa je bila doma v Podgorcih in Sodincih na Štajerskem.

Vidimo, da večina izrazov za štajeriš izhaja iz navezave na območje, od koder se je ples širil, vendar poznamo tudi nekaj izjem. Ime *droblan* oziroma *droblanček* za štajeriš izhaja iz značilnosti njegove izvedbe; za izvedbo štajeriš so namreč značilni drobni koraki. Takšno ime za štajeriš je bilo v rabi na Notranjskem (Čohovo, Sv. Vid, Štrukljeva vas) in tudi v Zgornjem Tuhinju. Da je bil štajeriš na zahodnem, etnično mešanem območju značilen za slovensko prebivalstvo, nakazuje poimenovanje iz Beneške Slovenije, kjer so ga poleg *štajeri* imenovali tudi *sklava* ali *šklava* (verjetno prevzeto od sosedov Furlanov), poleg tega je v tem območju znano še poimenovanje *gor an dol* – po pesmi, ki je služila za melodično podlago.

Zaradi vloge, ki jo je imel štajeriš na svatbi, so ga imenovali tudi *ovsetni štajeriš* (Šentanel) ali *hohcetni štajeriš* (Gluhi les). Ponekod so dodali še besedo, s katero so



napovedali število izvajalcev – *ovsetni štajeriš v troje* (Kotlje), *štajeriš v troje* (Tržič) ali *trištajeriš* (Priblji vas). K imenu so kdaj dodali še značilni plesni element oziroma motiv; tako so v Podkorenu plesali *štajeriš z okencem*, v Kamniku in okolici *štajeriš s premetom*. Če so si v Melah pri Radgoni pri izvedbi pomagali z robcem, so dejali, da plešejo *štajeriš z robčekom*.

Ta divji štajeriš so rekli v Globasnici plesu, kadar so zraven peli nekoliko »kosmate« poskočnice, v Priblji vasi pa so se jim zdeli takšni *ta divji štajeriši čudno trépasti* (zelo neumni), poimenovali pa so jih tudi *okrogli štajeriš*. V Gorinčičah in v Vognjem polju so poznali (*k*)*rižastá štajeriš*, pri katerem se je plesalka vrtela pod dvignjeno roko plesalca oziroma so se pri tem vili pod roko. V okolici Železne Kaple in na Obirskem so ga opisovali, saj so rekli, da so *rajal ta krive*, ko so na ohceti plesali štajeriš. Štajeriš je *čez glavo ples*, so menili v Železnikih. Imena nekaterih skupinskih oblik štajeriša pa izražajo, kaj plesalci pri plesu posnemajo, na primer *štrene vijejo*, *žakle šivajo*, *vrečo šivajo*, *kačo zvijajo*.

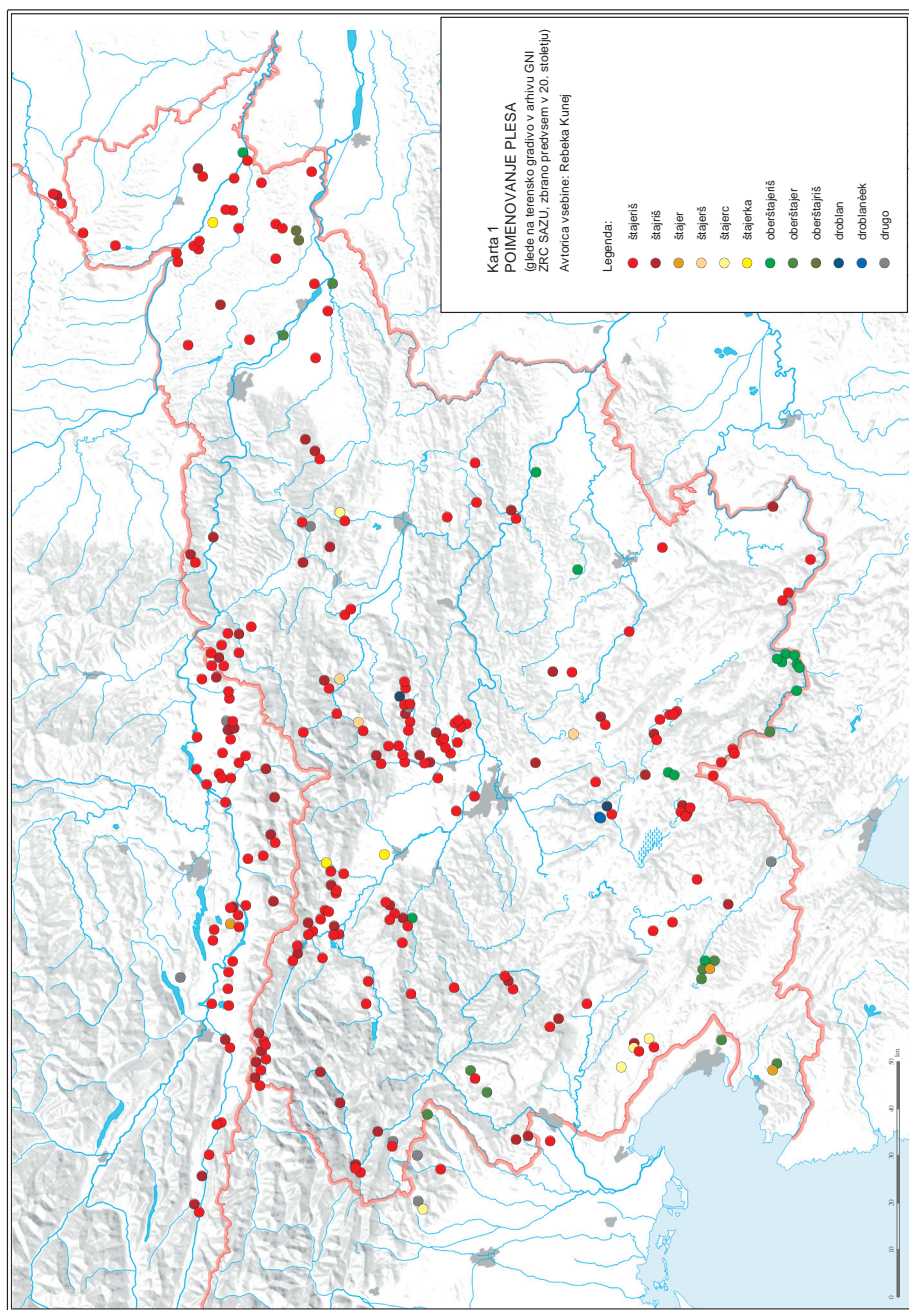
Štajerišu s premetom so na Gorenjskem rekli *hwače sukat* ali *de so hlače obračal*. Za premet so še rekli, da *se čez roče vrže*, *se čez prekucne*, *se obrne čez* ali da *se eden prekobali*, tudi *prekalúcne*. V Češnjicah v Tuhinju pa je moški pripovedoval, da je njegov oče plesal štajeriš tako, da *se je čez obračal*. Štajeriševi figuri previjanja pod dvignjenimi sklenjenimi rokami so v Šentvidu pri Stični rekli, da plesalca *žakelj šivata*. Plesalka se *šrajfa*, ko se vrti, držeč se z roko za dvignjeno plesalčevo roko, ali da *se je spód sukala* (Stahovica); najpogostejši in najbolj razširjen izraz pa je bil, da *se vrti* ali *suka pod roko*. V Boštanju so štajeriš plesali *pod prstom* in *skakali eden čez drugga*. V Gozdu Martuljku so rekli, da *zatrúmpajo*, ko udarijo pri štajerišu z nogo ob tla. V Štrukljevi vasi so opisali, da pri štajerišu *stopicata potem čez roke* ali tudi *pod eno roko*. Za štajeriš so v Otlici rekli, da se pleše tako, *da se z rameni pozibava*.

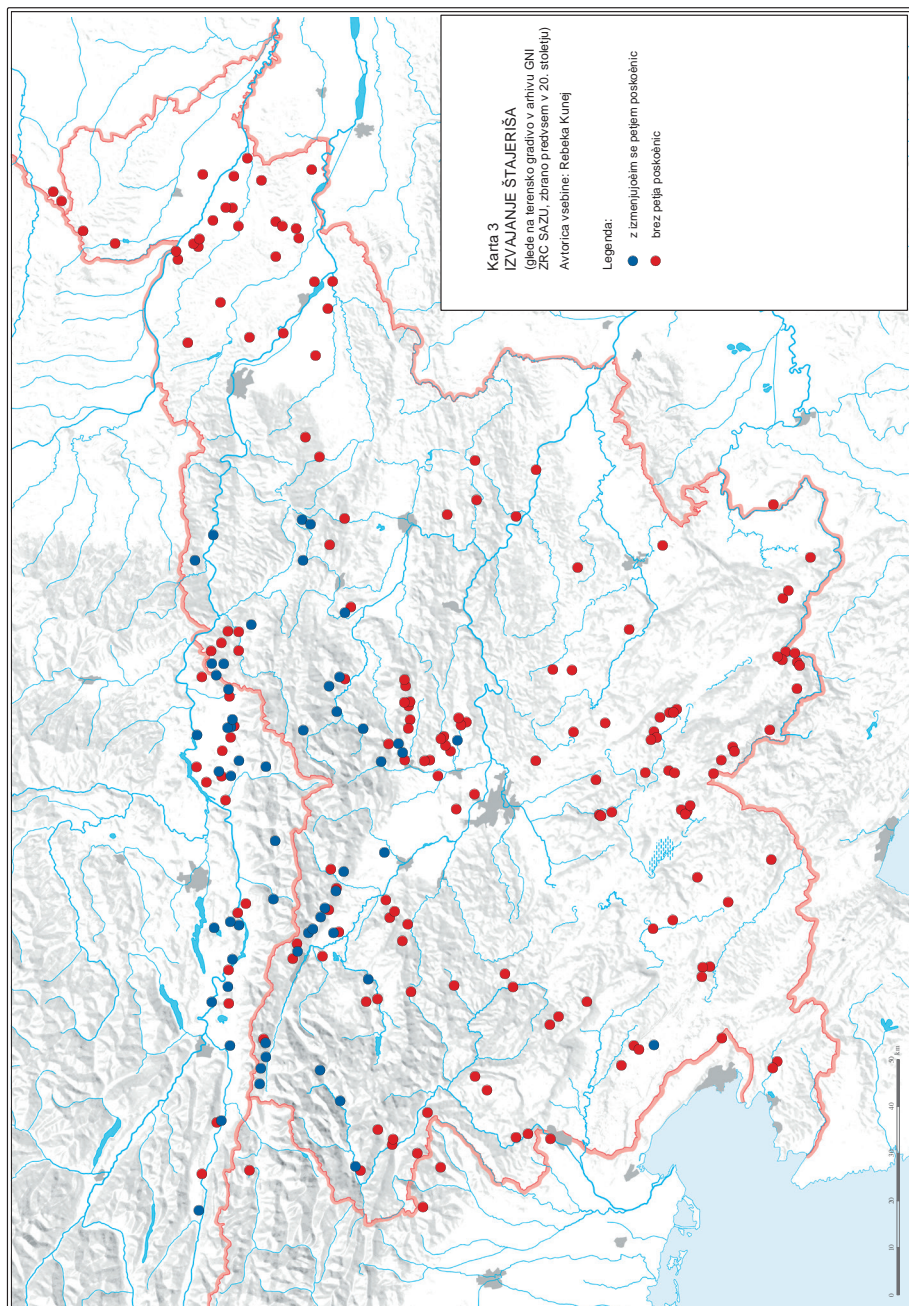
Zapisi štajeriša

Zapisovanje neulovljivega fenomena, kakršen je ples, je v preteklosti predstavljal poseben izziv, a ga tudi danes. Zdi se, da je bil največji razvoj zapisovanja nezapisljivega fenomena, kakršen je ples, dosežen prav v 20. stoletju. K temu je pripomogel nastanek različnih sistemov zapisovanja plesa (plesnih notacij) in tudi razvoj tehnologije, ki je omogočala ujeti ples oziroma gibanje na filmski trak.

Večina zapisov⁷ štajeriša, na podlagi katerih je mogoče rekonstruirati in analizirati gibanje pri plesu med Slovenci, predstavljajo dovolj natančni opisi plesa in kine-

⁷ Zapis plesa omogoča poleg video oz. filmskega snemanja tudi plesopis oz. plesna notacija. Primerjavo med njima lahko ponazorimo z vzporednico pri zapisu glasbe (z notnim zapisom in zvočnim posnetkom). Oba načina zapisovanja plesa (notacija in snemanje) imata tako prednosti kot slabosti; njuna uporaba se ne izključuje, temveč dopolnjuje.





togrami. Zelo redki so zapisi na video/filmski trak, še posebej, če ob tem izvzamemo zadnji dve desetletji, ko štajeriš živi praktično le še kot folklorni ples. V primeru štajeriša je večina zapisov plesa, ki so obravnavani v tej knjigi, nastala šele v drugi polovici 20. stoletja. Leta 1946 je štajeriš iz Nomenja v lastnem plesopisu zapisala Tončka Marolt. Le dve leti pozneje, leta 1948, je bil narejen tudi prvi kinetogram⁸ štajeriša, ki ga je naredila Marija Šuštar. Zgodnejše zapise so poleg omenjenih raziskovalk prispevali še Radoslav Hrovatin, ki je raziskoval v sklopu etnografskih terenskih ekip Slovenskega etnološkega muzeja, in Iko Otrin. Največ zapisov je bilo narejenih konec petdesetih let 20. stoletja, v šestdesetih in sedemdesetih se je intenziteta zmanjšala in občutno upadla v zadnjih dveh desetletjih 20. stoletja. Skoraj polovico vseh zapisov, analiziranih v tej knjigi, je delo Marije Šuštar, ki je ples zapisovala v letih 1940–1965, njen inštitutski naslednik Mirko Ramovš pa je avtor četrtnine zapisov, ki jih je naredil med leti 1967–1999. Poleg že omenjenih so posamezne variante zapisali še Valens Vodušek, Anica Meh, Breda Pahor, Bruno Ravnikar, Irena Korat, Nadja Kriščak in Olga Gruden. Pri tem so na podlagi še živega izročila nastali le nekateri redki zapisi. Večina zapisov štajeriša je nastalo z eksplorativno metodo. Raziskovalci ljudskega plesa so pogosto zapisovali štajeriš na podlagi spominov tistih, ki so ta ples še plesali ali pa ga le videli, kako se je plesal v njihovih mladih letih. Zadnji kinetogrami so bili narejeni v devetdesetih letih 20. stoletja na podlagi izvedb tistih folklornih skupin, ki plešejo izključno plese domačega kraja in njegovega ožjega območja. Člani teh skupin so se namreč še imeli priložnost naučiti štajeriša neposredno od »nekdanjih« nosilcev te plesne tradicije – torej od tistih ljudi, ki so štajeriš še imeli v svojem plesnem repertoarju in ga niso plesali z namenom predstavitve plesa na odru.

Filmskega oziroma video gradiva, ki bi dokumentiralo štajeriš kot ljudski ples v prvotnem miljeju, ni. Temu so na eni strani botrovali velikih finančni stroški, povezani z nakupom in uporabo zgodnje filmske/video opreme v času, ko je ples še živel med ljudmi, na drugi strani pa povsem izumrlo izročilo v času, ko je snemalna oprema postala cenovno dosegljiva. Tako najdemo v arhivu GNI zadovoljivo število zvočnih posnetkov štajeriševih inštrumentalnih melodij in posnetkov petja poskočnic, medtem ko je filmsko/video gradivo omejeno na zadnje obdobje, ko je bil štajeriš izvajan le še v okviru folklornih skupin in po njim lastnih zakonitostih. Med starejše filmsko/video vire lahko tako uvrstimo le posnetke štajeriša, ki so nastali v okviru dokumentarnih oddaj *Slovenski ljudski plesi* v 80. letih 20. stoletja, za katere je scenarije pripravil Mirko Ramovš, etnokoreolog v GNI.

⁸ Ob posredovanju Pina Mlakarja in Henrika Neubauerja se je kinetografija za zapisovanje ljudskega plesa na Slovenskem uveljavila v petdesetih letih 20. stoletja. Kinetografijo so poleg Franceta Marolta za zapisovanje plesa uporabljali vsi slovenski avtorji, ki so objavljali različne zbirke slovenskih ljudskih plesov.

Sodelavci inštituta so v svojih terenskih raziskavah, ki so jih izvedli po letu 1945, pridobili bistveno več podatkov o plesanju štajeriša, kot pa je bilo narejenih zapisov plesa samega. Na podlagi pridobljenih terenskih podatkov sklepamo, da je bil v evidentiranih krajih štajeriš v preteklosti znan in se je tam tudi plesal. To nam prikazuje tudi Karta 2 na strani 40. S karte je razvidno, da je bil štajeriš sorazmerno enakomerno razpršen po vsem slovenskem ozemlju, z rahlo težnjo po pogostejšem pojavljanju v alpskem območju. Pri tem je potrebno upoštevati dejstvo, da terenska raziskovanja niso bila enakomerno porazdeljena po vsem etničnem ozemlju, marveč so bila zelo »stihijska«, mnogokrat odvisna od raziskovalnega projekta ali posameznega raziskovalca (njegovega interesa, bodisi za določeno temo bodisi za območje). Posledica tega je, da nimamo podatkov za marsikateri kraj, vendar to še ne pomeni, da tam štajeriša v plesnem repertoarju domačinov nekoč ni bilo.

Slovenska etnokoreologija in raziskovanje štajeriša

Štajeriš kot ples ni bil predmet zanimanja prvih raziskovalcev ljudskega plesa na Slovenskem. Razlog za to bi lahko bila živost plesanja štajeriša v času prvih slovenskih etnokoreoloških raziskav (da je bil ples preveč »navaden«), a tudi jasna povezava fenomena z nemško kulturo. Vzrok bi lahko bil tudi zanimanje raziskovalcev zgolj za tiste plese, ki so jih smatrali za »izvirne, prvobitne« ali pa so kazali slovanski izvor slovenskega plesnega izročila.

Začetki etnokoreologije na Slovenskem segajo v trideseta leta 20. stoletja in so povezani z raziskovalnim delom folklorista Franceta Marolta. Nekatere njegove objave so obravnavale tudi ples pri Slovencih. Tako je Marolt v prvi knjigi (zvezku) iz zbirke *Slovenske narodoslovne študije* (Marolt 1935) obravnaval tri obredja iz Zilje, med drugim tudi ziljsko ohcet. Glede na druge, kasnejše vire bi pričakovali, da bo v povezavi s častnim plesom namenil prostor tudi opisu štajeriša, toda v knjigi ne zasledimo niti omembe tega plesa – kot da zanj štajeriš ni obstajal. Znano je, da je Marolt uvrščal štajeriš v skupino »nepristnih plesov« ter se pritoževal nad njihovim vplivom na »domače«, »izvirno slovenske plese« (Marolt 1954: 16). V prispevku *Gibno-zvočni obraz slovenskega Korotana* Marolt (1946) omenja »Steirischer« skupaj z drugimi plesi koroških Nemcev (»Siebenschritt, Krebspolka, Strohschneider, Schwedischer, Boarischer, Neubayrischer, Spazierwalzer, Polstertanz, Landler, Zweischritt« itd.), za katere meni, da niso lastni njim, temveč pripadajo širšemu srednjeevropskemu prostoru. Vendar neposredno štajeriša kot plesa koroških Slovencev ne omenja, verjetno ga je skrtil pod »obične reje«, za katerega zapiše, da so to:

figuralni reji, ki jih je slovensko kmečko ljudstvo združeno rejalo v obliki strjenega kroga pod lipo. Vsi ti peti reji imajo prvotnejše kulturno ozadje in so



se kasneje prevrstili v združene ljudske ples pod lipo. [...] Po prizadevnosti domačega godčevstva so se prevrstili povečini v svatske ples, ki so se vzdržali, dokler je godlo na plesih naše domače godčevstvo. (Marolt 1946: 358)

Sum, da Marolt ni želel imenovati štajeriša zaradi očitnega tujega izvora, podpira dejstvo, da je v arhivu GNI njegov terenski zapis, v katerem navaja, da gre prvi z nevesto plesat starešina, pri tem se navadno pleše štajeriš (GNI mapa Ms, Ma, 91 Korzps. I/prp). Če je domneva o Maroltove poimenovanju štajeriša pravilna, potem so po njegovih navedbah štajeriš kot »navaden« ples plesali do leta 1890, v njegovi obredni vlogi pa še v času Maroltovega raziskovanja na Blačah in v Melvičah leta 1934 oz. 1935 (Marolt 1946: 359).

Konec petdesetih in v šestdesetih letih je izšla zbirka treh knjig s skupnim naslovom *Slovenski ljudski plesi*, v katerih so predstavljeni plesi glede na pokrajinski kriterij, in sicer plesi Primorske (Šuštar 1958), Koroške (Marolt in Šuštar 1958) in Prekmurja (Šuštar 1968). V njih ponovno ni nobenega zapisa štajeriša. Vendar pa v ta čas sodi članek Marije Šuštar *Oblike plesa štajeriš na Slovenskem* (1960), ki je bil prva samostojna obravnava štajeriša pri Slovencih. Zato v nadaljevanju povzemam bistvene ugotovitve te prve znanstvene razprave o štajerišu na Slovenskem.

Šuštarjeva priznava nekaterim slovenskim ljudskim plesom skupne poteze z avstrijskimi in med njimi izpostavi štajeriš kot ples starejšega izvora, ki spada med redke péte ples pri nas. Meni, da pojav ni nastal na slovenskih tleh, temveč se je razširil s severa, vendar ima pomembno vlogo na oblikovanje ljudske pesmi. Leta 1959 ga uvrsti

med izumirajoče ples. Poznajo ga na splošno le še starejši ljudje med 50 in 70 leti, zato se v splošnem dandanes pleše le še na svatbah na željo starejših ljudi, a tudi že razmeroma redko (Šuštar 1960: 83).

Šuštarjeva ugotavlja, da je bil nekoč to zelo priljubljen ples, saj je pojav razširjen po celotnem slovenskem ozemlju, najpogostejši pa na Koroškem in Gorenjskem. Uvršča ga med ljubezenske ples, pri katerih je najbolj poudarjena mimična igra vabljenja in snubljenja med fantom in dekletom, ki se v gibalnem smislu odraža v osredičenju gibanja v zgornjem delu telesa, predvsem pa je poudarek na previjanju in prepletanju dvignjenih rok. Glede »formalne oblike« loči dve stopnji. Razvojno starejšo stopnjo predstavljajo plesi, pri katerih se štajeriš izmenjuje s petjem. Sleherna figura traja oziroma se konča v okviru osemtaktne inštrumentalne melodije, pri čemer se lahko smer vrtenja zamenja po štirih taktih. Izbira vrstnega reda plesnih figur je pri štajerišu poljubna. Drugo, poznejšo razvojno stopnjo predstavlja štajeriš v obliki plesa na inštrumentalno spremljavo,

z arhitektoniko dvakrat ponovljenega prvega osemtaktnega prvega dela (skupaj torej 16 taktov) s sledečim srednjim osem- ali šestnajsttaktnim delom v dominantnem tonovskem načinu ter nato ponovitve v osnovnem tonovskem načinu (Šuštar 1960: 84).

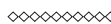
Plesne figure te stopnje se praviloma zaključujejo v okviru 8 taktov, lahko pa se tudi na različne načine vežejo med seboj. Izbor figur, dolžina in njihov vrstni red je odvisen od odločitve para. Kot posebnost omenja štajeriš, pri katerem se figura izvaja z robčkom. Glede na oblikovne značilnosti plesa je štajeriš razdelila v dve skupini: (1) v paru in (2) v troje ali z več plesalci. Pri parnih štajeriših je opredelila tri vrste figur:

1. Vrtenje plesalke pod dvignjeno roko, sklenjeno s plesalčevo roko, plesalec stoji na mestu oziroma se prestopa na mestu; vlogi sta lahko zamenjani. Kot varianto te figure navaja obliko, pri kateri se plesalec pomika po krogu okoli plesalke, namesto da bi bil na mestu.

2. Previjanje pod dvignjenimi sprijetimi rokami, in to istočasno, z zamikom ali izmenično. Sem uvršča tudi štajeriše, kjer so pri previjanju pozicije rok nekaj časa fiksne in imajo različna imena kot »okenček«, »špegu«, »polkence«.

3. Vrtenje para okoli skupne osi, pri čemer sta lahko oba obrnjena v isto ali različni smeri. Ker takih figur štajeriša ni zasledila v avstrijski literaturi, gre po njenem mnenju za posebno, na našem ozemlju razvito, poenostavljeno plesno figuro štajeriša; torej naj bi bile tovrstne variante specifične za slovensko področje.

Druga oblika je štajeriš v troje ali z več plesalci. Za to obliko ugotavlja, da je razširjena le na Gorenjskem, pri čemer štajeriš v troje plešejo dve ženski in en moški ali obratno; štajeriš z več plesalci pa samo fantje. Značilnost te skupine štajeriša je previjanje in premet. Šuštarjeva meni, da se je ta oblika štajeriša razvila po ločitvi plesa od petja. Glede na njej dosegljivo tujo literaturo ugotavlja, da gre za posebno obliko, ki se je razvila samostojno na naših tleh. Razpravo zaključuje s trditvijo, da je štajeriš pri nas ohranil nekatere najstarejše oblike, ki so na avstrijskem ozemlju večinoma izginile, na drugi strani pa opozarja na samostojen razvoj nekaterih plesnih oblik pri nas. V sklopu te razprave je bilo prvič objavljenih tudi šest kinetogramov štajeriša, ki so služili za ponazoritev posameznih oblik štajeriša, obravnavanih v razpravi (GNI Pl 402/1 [GNI M 22.811], GNI Pl 278 [GNI M 21.335], GNI Pl 314/5 [GNI M 21.760], GNI Pl 314/3 [ali 6?] [GNI M 21.760], GNI Pl 402/3 [GNI M 22.811], GNI Pl 403 [ali 409?] [GNI M 22.811]). Zaradi poznejših preštevilčenj v arhivu GNI za vse kinetograme ne moremo natančno ugotoviti današnje oznake v arhivu. Upoštevajoč oznake pripadajočih melodij, ki so bile zapisane v Bodeščah, Podkorenu in Sv. Trojici (Viševsek) pri Moravčah, lahko sklepamo, da so bili objavljeni tudi primeri plesa iz navedenih krajev.



Marija Šuštar je svoja spoznanja o štajerišu predstavila na kongresu jugoslovan-skih folkloristov leta 1959 na Bledu ter jih potem objavila v zborniku razprav s kongre-sa, ki je izšel naslednje leto. Po tej objavi, ki je bila namenjena predvsem strokovnja-kom s področja folkloristike, je minilo kar 20 let do objave novih zapisov štajerišev, tokrat namenjenih tudi širšemu krogu bralcev. V antologiji slovenskih ljudskih plesov *Plesat me pelji* (Ramovš 1980) je bilo objavljenih šest variant štajeriša (GNI Pl 373, GNI Pl 734, GNI Pl 249, GNI Pl 316, GNI Pl 219, GNI Pl 653), in sicer štajeriš iz Koritnega pri Bledu, Šentanela, Sv. Trojice (Viševka), Podkorna, Malega Loga/Loški Potok in Senika. Ob tem je štajeriš dobil svoje mesto tudi v obširnem uvodu avtorja Mirka Ramovša; predstavljeni so bili nekateri starejši viri o njem, navedke o njem najdemo še v poglav-jih o vrsti plesov in njegovi razširjenosti, kjer ga Ramovš umešča med najstarejše plesse novejše plasti, v opredelitvi plesnih oblik na Slovenskem, v poglavjih o pripadajoči glasbeni spremljavi, o plesnem izrazju in vlogi plesa ter njegovi obredni funkciji na svatbi.

Po letu 1980 je bilo objavljenih vse več zapisov štajeriša. Najdemo jih v nekaterih publikacijah o ljudski kulturi posameznih območij, kjer je predstavljena predvsem nje-gova koreološka podoba (Korat 1980, Ravnikar 1980, Košuta 1985, Ropoša 1996).

Temeljiteje, z več zapisi plesa in obravnavami v uvodnih delih, je štajeriš predsta-vljen v zbirki sedmih knjig s skupnim naslovom *Polka je ukazana* (Ramovš 1992–2000). Uvodna poglavja so zasnovana enako kot pri »predhodnici« *Plesat me pelji*, vendar vsebujejo le podatke, ki se nanašajo na geografsko območje, predstavljeno v knjigi, zato pa so dopolnjene še z novimi spoznanji, predvsem novimi historičnimi viri. Zbirka knjig *Polka je ukazana* prinaša številne nove objave štajeriša, v vseh sedmih knjigah pa je bilo skupaj objavljenih 40 variant štajeriša. V prvi knjigi je bilo objavljenih štirinajst variant, sestavljenih iz ene ali več figur iz Gorenjske, Dolenjske in Notranjske, knjiga z gradivom iz Bele krajine in Kostela prinaša le eno varianto, ena varianta, sicer z več figurami, je objavljena v knjigi s plesi Prekmurja in Porabja. Bogato, z osmimi vari-antami, je štajeriš zastopan v knjigi s plesi na območju od Istre do Trente. V knjigi o plesnem izročilu vzhodne Štajerske je objavljenih devet variant, v knjigi o Koroški in zahodni Štajerski pa sedem.

Študija Marije Šuštar, objavljena leta 1960, je bila v 20. stoletju edina razprava o štajerišu na Slovenskem. V njej se je osredotočila na koreološki vidik, pri čemer se je opirala le na gradivo v GNI, saj ni mogla upoštevati podatkov in zapisov plesa, ki so bili pridobljeni s poznejšimi terenskim raziskavami drugih raziskovalcev slovenskega ljudskega plesnega izročila. Tudi za Mirka Ramovša je bil koreološki vidik najpo-membnejši, saj je bil njegov prvenstveni namen predstaviti koreološko podobo slo-venskega plesnega izročila v celoti, skupaj z objavo plesnih zapisov, ki bi služili tudi poustvarjanju ljudskega plesa v sodobnosti, nekaterih plesno-antropoloških pogledov

pa je bil v njegovih obravnavah deležen prav štajeriš. Glede na navedeno je osnovni namen te knjige dopolniti dosedanje vedenje o štajerišu kot ljudskemu plesu na Slovenskem, in to v koreološki in plesno-antropološki perspektivi.



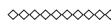
PLES: KOREOLOŠKA PODOBA ŠTAJERIŠA

ANALIZA OBLIKE IN STRUKTURE PLESA

Če nas zanima ples sam po sebi, njegova oblikovna raven, forma in struktura gibnega v plesu, pri preučevanju uporabimo morfološko-strukturno analizo. Predmet našega zanimanja postane izključno ples s svojo obliko in strukturo. S pomočjo strukturne študije želimo izdelati »gramatiko« obravnavane plesne kulture, ki temelji na preučevanju medsebojnih odnosov med deli in celoto. Pogosto zasledimo, da se morfolologija in struktura uporabljata kot sinonima, vendar Anya Peterson Royce opozarja (2002: 65), da ju ne gre zamenjevati, saj morfolologija zadeva obliko (formo), medtem ko struktura odnos med oblikami – morfološka analiza plesa je tako predpogoj za strukturno analizo.

Analiza strukture je specifična raziskovalna metoda v preučevanju plesa, bodisi znotraj področja etnokoreologije (ali širše folkloristike) bodisi znotraj antropologije plesa, čeprav njeni tvorci ne zakrivajo vplivov drugih ved, njihovih spoznanj in metod na oblikovanju plesu lastne raziskovalne metode. Predvsem so aplicirana spoznanja lingvistike, primerjalne filologije, (etno)muzikologije, kibernetike, socialne antropologije, etnografije, semiotike. Seveda je bilo za prenos v sfero plesa oziroma gibnega potrebno kritično ovrednotenje in adaptacija njihovih konceptov in strokovnih izrazov. (IFMC 1974, Giurchescu in Bloland 1995, Kaeppler 1998b)

Struktura plesa je bila predmet zanimanja raziskovalcev plesa predvsem v drugi polovici 20. stoletja. Pri tem je zanimivo, da se raziskovalna usmeritev pojavi istočasno tako v Evropi kot v Ameriki, čeprav neodvisno ena od druge. Začetki, razvoj in aplikacije »evropske veje« so prepleteni z zgodovino *Študijske skupine za etnokoreo-*



logijo pri Mednarodnem združenju za tradicijsko glasbo (ang. *ICTM Study Group on Ethnocoereology*), kot se skupina danes imenuje. »Ameriško vejo« pa je metodološko in teoretsko opredelila predvsem Adrienne L. Kaeppler z raziskavami plesa in gibanja na otoku Tonga.

Analiza strukture je metoda, ki je med raziskovalci plesa uporabljena za opis plesa na njegovi oblikovni ravni. Prizadeva si dognati vse sestavne elemente plesa, njihovo medsebojno delovanje in pojasniti pravila, po katerih delujejo bistveni deli plesnega sistema. Cilj je razkriti in opisati osnovno »gramatiko« v dani plesni kulturi. Takšna analiza pomaga določiti plesne vzorce, primerjati variante in jih reducirati na tipe ter doumeti inherentne plesne kategorije, ki jih uporabljajo nosilci dane tradicije. Pri tem je raziskovanje osredotočeno na fizične, koreografske oblike (ang. *features*). Strukturo plesa lahko razumemo kot kulturno determinirano, kjer nanjo vplivajo družbeni, zgodovinski in geografski dejavniki skupaj s fizičnimi, psihološkimi in mentalnimi dejavniki sodelujočih. Plesna izvedba je rezultat dinamične napetosti med subjektivnimi potrebami po osebem izražanju ter neosebnimi, objektivnimi kulturnimi vzorci gibanja in pravili. (Giurchescu in Bloland 1995: 117)

Med nosilci neke tradicije so le nekateri posamezniki sposobni prepoznati posamezne enote plesa, ki so za njihovo tradicijo pomembni in povedni, ter jih ponovno izvesti. Večina pa ni zmožna prepoznati in analitično razložiti njihove »plesne gramatike« ali strukture izvajanega plesa – zanje je ples nedeljiva celota, ki ima smisel v celokupnosti plesnih strukturalnih komponent. Vsaka plesna kultura ima razen tega svoj koncept plesa in njej lastno in med ljudmi razširjeno (ljudsko) terminologijo, nanašajočo se na strukturo plesa. Raziskovalci si prizadevajo primerjati plesne strukture, oceniti njihovo analizo plesa od zunaj (s pogledom raziskovalca) in s pogledom od znotraj (s pogledom plesalcev na njihovo lastno tradicijo) in na tak način ustvarjati dialog med etskim in emskim pogledom na preučevani pojav. (Giurchescu in Bloland 1995: 117)

Koreološka analiza zahteva zapisane plesne dokumente. Tehtnost plesnega dokumenta je tesno povezana s predhodno izčrpno študijo celotnega plesnega dogodka, vključujoč vse plesne in neplesne komponente. Ta zahteva izvira iz dejstva, da ljudski ples obstaja le, kadar se izvaja, in je edinstven, neponovljiv rezultat interakcije med plesalci, muzikanti in občinstvom ter vsemi drugimi okoliščinami. (Giurchescu in Bloland 1995: 118) Bistveni razvoj je etnokoreologija doživela z moderno notacijo in razvojem dokumentarnih metod (zapis zvoka na magnetofonski trak, zapis na filmski trak ter njuni kasnejši različici v digitalnih medijih, razvoj plesne pisave, na primer kinetografije-labanotacije). Prispevek k napredku preučevanja plesne kulture z uporabo novih tehnologij je očit. Analiza plesnih oblik je mogoča le na podlagi zapisa v video tehnologiji ali z zapisom v izbrani plesni pisavi. Slednja omogoča obravnavati

ples v najmanjših detajlih in temelji na analizi individualnih gibalnih načinov (prim. IFMC 1974: 116–117).

Morfološko-strukturna analiza sama po sebi ni zadostna, je le prva stopnja za razkrivanje drugih vsebin plesa. Strnjeno bi lahko dejali, da je metoda primerna za raziskovanje plesa, tako gibanja samega po sebi kot plesa v prizmi razvoja in spreminjanja ali kot posnetka stanja plesnih oz. gibalnih elementov v določenem momentu.

Ameriška antropologinja A. P. Royce (2002: 72–76) navaja pet področij raziskovanja plesa, kjer je strukturna analiza potrebna osnova za preučevanje, in sicer:

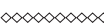
1. pri ugotavljanju sprememb v plesu;
2. pri ugotavljanju potencialov preživetja plesa oziroma možnosti transformacije plesa iz lokalnega okolja v teater, na oder;
3. pri ugotavljanju, kakšen je koncept plesa pri domačinih oziroma katere enote danega plesnega tipa so značilne zanje;
4. pri ukvarjanju z domačimi koncepti gibalnih segmentov in predvsem za razumevanje, kaj je za nekoga plesna fraza (to področje imenuje etnokoreologija);
5. pri raziskovanju kulturnih vrednot in norm glede kreativnosti, kar je po njenem mnenju najpomembnejše področje uporabe (Royce 2002: 72–76).

Romunki Anci Giurchescu (Giurchescu in Bloland 1995: 117) se zdi metoda uporabna za raziskovanje procesa tvorbe (ustvarjanja) plesa in improvizacije; za raziskovanje procesa transformacij plesa in njegovega historičnega razvoja; za ugotavljanje razmerij med plesom, glasbo in drugimi oblikami umetniškega izražanja; za plesno tipologijo (zato, da bi opredelili kulturna območja) in končno za raziskovanje celotnega življenja plesa v njegovem družbeno-kulturnem kontekstu.

Analiza strukture plesa v evropski etnokoreologiji in ameriški antropologiji plesa

Omenjeno je že bilo, da se je uporaba morfološko-strukturne analize pojavila istočasno v dveh sorodnih raziskovalnih disciplinah, ki obe preučujeta ples. Pri tem sta vzhodno-evropska folkloristika in ameriška sociokulturna antropologija, ki sta predstavljali paralelni struji uveljavljanja te metode, imeli dve bistveni razliki, ki jih lahko opredelimo kot oponima: lokalno nasproti univerzalnemu; znano (domača kultura) nasproti neznanemu (eksotična kultura) (Giurchescu 2007: 3).

Tako so se v Evropi s strukturo ljudskega plesa ukvarjali predvsem etnokoreologi iz njenega vzhodnega dela, ki so se v šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja združevali pod okriljem združenja *International Folk Music Council* (danes ICTM). Za predhodnika te skupine lahko štejemo madžarska etnokoreologa Györgyja Martina in Ernőja Pesovárja, ki sta v začetku šestdesetih let 20. stoletja objavila članek, v katerem sta analizirala obliko in strukturo madžarskih plesov (Martin in Pesovár 1961). Njuna



analiza ljudskega plesa je temeljila na treh stopnjah, in sicer so na prvi plesni elementi ali deli kot najmanjša nedeljiva enota plesa, na drugi so ti kombinirani v motive ali manjše enote in so najmanjša organska enota plesa in kot taki obstajajo v zavesti plesalcev, ter na tretji, kjer se z vrstjenjem, ponovitvami in spojitvami organskih enot izgrajujejo glavne enote plesa.

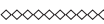
Študijska skupina za ljudskoplesno terminologijo, ki so jo poleg Madžarov sestavljali še preučevalci ljudskega plesa iz Romunije, takratne Nemške demokratične republike, Češkoslovaške, Poljske, Jugoslavije in Bolgarije, si je v letih 1962–1976 prizadevala za poenotenje teoretičnih in metodoloških izhodišč preučevanja plesa različnih nacionalnih izvorov, zgodovinskih in družbenih kontekstov. Želeli so ustvariti enoten sistem, ki bo lahko razumljiv in bo omogočal primerjalne študije. Vrh teh prizadevanj je bil leta 1974 objavljen prispevek *Foundations for the Analysis of the Structure and Form of Folk Dance: A Syllabus* (IFMC 1974), v katerem predlagajo terminologijo in metodologijo strukturne analize. Za najmanjšo enoto plesa, ki ni razgradljiva, predlagajo izraz element; nekaj kinetičnih elementov sestavlja celico. Motiv je najmanjša gradbena enota plesa, v kateri so kinetični elementi kombinirani v oblikoven, ritmičen in dinamičen zbir oblik, ki se odraža v zaprtem koreografskem vzorcu. Znotraj plesa predstavlja motiv absolutni kreativni faktor; je izraz umetniške ustvarjalnosti in je ustaljen v zavesti plesalcev. Zaradi tega funkcionalnega in inherentnega pomena za celoto je motiv osrednji predmet analitičnega dela. Višja enota, ki jo poimenujejo fraza, je najosnovnejša organska gradbena enota plesa, ki kaže temeljne vsebine in oblike plesne ideje. Sestavljena je iz ponavljanja istega motiva ali urejenosti različnih motivov v skupino ali vrsto. Sekcija je zveza dveh ali več fraz. Parti oz. deli kot najvišje strukturne enote plesa, sestavljeni iz različnih ali ponavljajočih sekcij ali fraz, sestavljajo najvišjo integrirano obliko – ples. (IFMC 1974: 115–135) Ta analiza bazira na emskem konceptu, saj so njeni snovalci izhajali iz analize lastne plesne tradicije z njihovega stališča (Kaeppler 1998b: 367). Prizadevala si je za univerzalnost zasnovane metode in uporabo enotne plesne terminologije, s čimer bi bile omogočene medkulturne komparativne študije. O ne povsem uresničeni zastavljeni univerzalnosti in komparativnosti študij pričujejo različne opravljene raziskave, v katerih se je pokazalo, da so prizadevanja relativno omejena, saj so strukturne enote v veliki meri odvisne od karakterističnih značilnosti posameznih plesnih kultur. Strukturne enote plesa ne morejo nujno ustrezati vsem plesnim kulturam, še več, različni preučevalci iste plesne kulture lahko strukturne enote plesa doživljajo, razumejo in poimenujejo različno, na kar je opozoril tudi npr. Tvrtko Zebec (1993: 24–25) in navedel primer iz hrvaške etnokoreologije.

V ameriški antropologiji je eno najbolj reprezentativnih strukturnih analiz plesa v šestdesetih letih 20. stoletja izvedla Adienne L. Kaeppler (1972) v študiji plesne kulture na otoku Tonga v Pacifiku. Značilnost njene analize je, da ima več poudarka na tem,

kaj predstavlja nosilec tradicije plesno oz. gibno enoto. Tega v analizah Evropejcev ni zaslediti; morda tudi zaradi preučevanja lastne, domače plesne kulture (Royce 2002: 68). Njena analiza bazira izrecno na lingvističnih analogijah, kar se kaže tudi v poimenovanju. Analogno s fonemom Kaepplerjeva poimenuje najmanjše enote gibanja »kineme« (sln. *kinem*), ki sam po sebi nima pomena, a je osnovna enota, iz katerih je sestavljen ples v dani tradiciji. Pri ljudeh v preučevani tradiciji je prepoznan kot kontrasten, razlikovalen od drugega kinema. Vse različice kinema, ki jih nosilci prepoznajo kot enake, čeprav gre v koreografskem smislu za odstopanja, ki pa nosilec niso pomembna, imenuje »allokines«. Naslednjo stopnjo strukturne organizacije analogno z morfemsko stopnjo v lingvistiki predstavljajo »morphokines« (sln. *morfokinemi*). To je najmanjša enota, ki ima pomen v strukturi gibalnega sistema oz. v plesu. (Kaeppler 1972: 174–176) V nadaljnji delitvi se Kaepplerjeva ne zgleduje več v lingvistiki (leksem, semem), saj je po njenem namen analize izpeljati plesno strukturo in ne pomen plesa (Kaeppler 1998b: 366). Tretjo stopnjo predstavljajo motivi, sestavljeni iz pogosto ponavljajoči morfokinemov, ki formirajo kratke entitete; kombinirani so v različnih načinih in pri plesalcih prepoznani kot plesno gibanje, včasih tudi celo poimenovani, vendar to ni nujno. Motivi, urejeni istočasno in kronološko, tvorijo ples. (Kaeppler 1972: 202–214)

Kaepplerjeva vidi osnovno razhajanje z evropskimi kolegi v tem, da slednji pojmujejo ples/plese kot primarno enoto, sama pa se je osredotočala na bolj abstraktni koncept plesa in na strukturo različnih zvrsti gibanja, ki ga uporablja določena kultura. Čeprav je analizirala specifične plesne in druge gibalne sekvence, je na njih gledala kot na zunanje manifestacije skritih struktur gibalnega sistema (Kaeppler 2007: 45).

Naj zaključimo z ugotovitvijo, da je vsaka strukturna analiza plesa specifična in prilagojena preučevani plesni kulturi in raziskovalnim ciljem posamezne študije. Ta prilagojenost na eni strani omogoča jasnejši vpogled v strukturo preučevanega plesa, ne glede na to, kako je ob tem pojmovan ples, po drugi strani pa so s tem otežene komparativne študije različnih plesnih fenomenov, ki se razlikujejo v teoretsko-konceptualnem pojmovanju plesa.



Morfološko-strukturna analiza v slovenski etnokoreologiji

Za slovensko etnokoreologijo v preteklosti je bilo značilno, da se je posvečala predvsem plesu, manj plesalcu. Rezultati raziskovalnega dela etnokoreologov so bili predvsem zapisi plesov (dokumentiranje), objavlanje zbranega gradiva v različnih zbirkah in njegova aplikacija v sodobnosti. Kljub takšni usmeritvi ni izdelane in objavljene celostne morfološko-strukturne analize vsega slovenskega ljudskoplesnega izročila, ampak so te le delne. Tudi pričujoča knjiga je v tem oziru le še en del, ki dopolnjuje bistveno večjo celoto.

Poleg zbirk plesov, kjer so v nekaterih uvodih predstavljene plesne oblike, ki se pojavljajo v slovenski ljudskoplesni tradiciji, je bilo doslej objavljenih tudi nekaj razprav, ki so natančneje obravnavale oblikovne značilnosti posameznih ljudskih plesov, nekatere pa tudi njihovo strukturo. Največ se je tematiki posvečal Mirko Ramovš, ki je v zborniku *Traditiones* objavil članke, v katerih je obravnaval potrkanjo, romarski vrtec, zibenšrit, prvi rej, mazurko, osemco in plesne igre z izbiranjem soplesalca, nekatere otroške igre in porabsko plesno izročilo (Ramovš 1972, 1977, 1979, 1986, 1988, 1990, 1991, 1992a, 2001, 2003b, 2004b). Predmet njegovih razprav je bila povečini oblikovna podoba izbranega ljudskega plesa in njegova variantnost; s tem je ostajal na stopnji morfološke analize plesa in je le v dveh svojih razpravah posegel na področje strukture plesa.

Za zibenšrit je Ramovš (1986) ugotovil, da je strukturiran iz dveh motivov. Motiv A sestavlja sedem korakov v eno in nasprotno smer, kar je označil z a, a'; motiv B se dvakrat ponovi in ga sestavljajo trije koraki v eno in nasprotno smer (označil z b, b') in obrat v štirih korakih (označil s c). V svoji analizi poimenuje le eno gradbeno enoto plesa in ta je motiv. Motiv označuje z velikimi tiskanimi črkami in je tvorjen iz manjših enot. Manjše enote kot motiv označuje z malimi tiskanimi črkami, vendar jih ne poimenuje in so navadno sestavljene iz nekaj korakov (Tabela 1). Zdi se, da je Ramovšu odločilnega pomena za strukturo zibenšrita in določanje njegovih motivov število korakov, ne pa tudi izvedba korakov s stilnimi posebnostmi, plesna drža para in njegovo gibanje v prostoru. Te plesne faktorje sicer predstavi v razpravi, vendar nimajo neposrednega vpliva na njegovo določitev motivov in posledično zgradbo plesa.

OZNAKA	POIMENOVANJE	ZGRADBA
a, a', b, b', c		sestavljen iz korakov
M, A, B	motiv	sestavljen iz manjših plesnih enot, ki jih ne poimenuje (a, b, c)
	ples	sestavljen iz motiva A in B

Tabela 1: Plesne enote pri zibenšritu; narejeno na osnovi razprave M. Ramovša (1986).

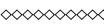
Tudi mazurka je s koreološkega gledišča dobro preučena (Ramovš 1990). V članku *Mazurka kot slovenski ljudski ples* avtor analizira strukturo mazurke in njene podvrste »varsoviennes«, na Slovenskem razvite v tri tipe (mašarjanko, mrzulin in malender). Tudi v tej morfološko-strukturni analizi je glavni poudarek ponovno na motivu, ki je osnovna plesna enota in ga navadno opredeljuje delo nog v 2 taktih. Osnovni razlikovalni kriterij je ritmična podoba izvedenih korakov, šele nato način izvedbe korakov glede na smer in sama smer gibanja. Pri tem ne upošteva sloga koraka (v smislu ali gre za tekalni ali navadni korak), pozicije rok in drže v paru (čeprav gre za parni ples). V tej analizi se pojavlja dvojno pojmovanje motiva, saj mu motiv na eni strani pomeni delo nog v 2 taktih, kar drugič imenuje plesna figura, vedno pa je označen z malo latinsko črko. Drugič je zanj motiv gradbena enota plesa, ki je za stopnjo višja kot motiv-plesna figura; označuje jo kot M in pod črto navaja zgradbo tega motiva. Ramovš v razpravi ugotavlja, da je oblikovno preprostejši ljudski ples mazurka, ki je zgrajena iz ponavljajočih motivov in so hkrati tudi edine gradbene plesne enote. Variante plesa »varsoviennes« na Slovenskem so oblikovno kompleksnejše od mazurke, zato v njih razpoznava več strukturnih enot plesa, in sicer plesni motiv ali plesna figuro, motiv, del plesa in ples kot končno gradbeno enoto. To prikazuje tudi Tabela 2:

OZNAKA	POIMENOVANJE	ZGRADBA
a, a ₁ , a ₂ , a ₃ , a ₄ , b, b ₁ , c, c ₁	(plesni) motiv ali plesna figura	
M	motiv	sestavljn iz plesnih motivov ali plesnih figur (a, b, c)
A, B, C	del plesa	sestavljn iz motivov (M)
	ples	sestavljn iz delov (A, B, C)

Tabela 2: Plesne enote pri mazurki in njenih podvrsteh; narejeno na osnovi razprave M. Ramovša (1990).

V Ramovševih koreoloških analizah zasledimo motiv, ki ga avtor poimenuje »štajerišev motiv«. Gre za plesni motiv, sestavljen iz dveh taktov, v katerih se izvede šest enakomernih korakov (l d l, d l d). Navadno se pojavlja v C delu pri mrzulinu in malendru.

Iz predstavljenih analiz je razvidno, da je bil Mirko Ramovš pri svojem delu seznanjen s prizadevanji evropskih etnokoreologov za izgradnjo skupne terminologije in raziskovalne metode. Vendar pa njihovim priporočilom ni popolnoma sledil, ampak je v svojih morfološko-strukturnih analizah ostajal zvest sebi in preučevanemu plesnemu izročilu, saj je dajal prednost lastnemu razpoznavanju bistvenih enot plesa in specifikam preučevane plesne kulture oziroma njenih segmentov.



MORFOLOŠKO-STRUKTURNA ANALIZA ŠTAJERIŠA

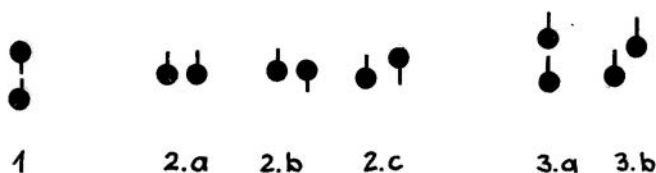
Podobno kot vsaka analiza oblike in strukture plesa izhaja iz prvin, ki so bistvene za preučevani ples ali gibanje, tako tudi pričujoča morfološko-strukturna analiza štajeriša ni izdelana na togem prenosu avtorici znanih morfološko-strukturnih analiz. Specifika preučevanega plesa je zahtevala določene prilagoditve; deloma pa so prilagoditve na področju terminologije posledica tradicije uporabljenega izrazoslovja v slovenski etnokoreologiji.

V morfološko-strukturni študiji štajeriša so najmanjše enote plesa *plesni elementi*. Njihov namen je, da se povezujejo med sabo in tvorijo večje organske enote (motive, figure, ples). Osnovna plesna enota je *motiv*. To je minimalna, bistvena gradbena enota plesa, ki je pomenska tako za samo strukturo plesa kot tudi za plesalce. Določa ga sovplovanje različnih plesnih elementov, ki dajejo pečat gibanju akterjev v prostoru (korak, hoja, vrtenje, delo in geste rok, gibi zgornjega dela telesa). Grafični znaki za motive so male tiskane črke. Motivi se s ponovitvijo, transformacijo ali povezavo z drugimi, drugačnimi motivi konstruirani v večje enote, ki so poimenovane *figure*. Te že lahko predstavljajo štajeriš kot plesno celoto. Navadno so figure 8-taktne, v nekaterih primerih tudi 16-taktne, grafično pa označene z velikimi tiskanimi črkami. Figura je lahko sestavljena iz več enakih ali različnih motivov. Glede na to ločimo:

1. enomotivne figure,
2. večmotivne figure.

V zavesti plesalcev in plesalk lahko štajeriš kot plesno celoto tvori le ena figura, ki je sestavljena iz enega ali več motivov, ali pa jim štajeriš kot plesno celoto pomeni zloženka različnih plesnih figur v okviru poljubne ali določene štajeriševe plesne melodije, zato bi praviloma lahko nadalje strukturirali štajeriš kot eno- ali večfiguralni ples. Toda na podlagi dosegljivih virov delitev na eno- in večfiguralne štajeriše ni smiselna, saj par ves čas trajanja pripadajoče instrumentalne melodije navadno ni izvajal le ene figure. Zdi se, da je v principu vsaka izvedba štajeriša kot plesa v svojem bistvu večfiguralna. Pri tem je zaporedje izbranih figur v posamezni izvedbi plesa bodisi ustaljeno in normirano bodisi svobodno in naključno. Slednje je v veliki meri odvisno od lastnega angažmaja plesnega para pri izboru figur, ki je odvisen tako od njegovih plesnih sposobnosti in plesnega okusa kot tudi od plesnega bontona. Torej štajeriš kot plesno celoto sestavlja izvajanje sklopa figur, ki so lahko:

1. enomotivne,
2. eno- in večmotivne,
3. večmotivne.



Slika 9: Začetni položaji plesalcev v paru pri štajerišu.

Prostorski odnos med plesalcema je označen z besedo položaj. Začetni položaj plesalcev v paru je tista pozicija med sodelujočima, ki predstavlja osnovno izhodišče izvajanja določenega štajeriša oziroma posamezne figure. Položaj med plesalcema pri preprostejših (na primer enomotivnih) figurah ostaja med izvajanjem vseskozi enak, pri zapletenih figurah (na primer večmotivnih) pa se med izvajanjem praviloma spreminja, zato lahko govorimo o modifikaciji začetnega položaja oziroma o vmesnih položajih. Za slednje velja, da so lahko enaki začetnim položajem, lahko pa so tudi drugačni.

Začetne položaje plesalcev v paru in njun prostorski odnos lahko opredelimo kot:

1. frontalni položaj – plesalec in plesalka sta obrnjena z obrazom drug nasproti drugemu, lahko bi ga poimenovali tudi čelni položaj;
2. bočni položaj – plesalec in plesalka stojita z bokom drug ob drugem, pri tem sta oba obrnjena v isto smer (a) ali pa sta obrnjena v nasprotni smeri (b) in pri tem celo nekoliko diagonalno zamaknjena (c);
3. položaj eden za drugim – plesalca stojita eden za drugim, tako da gledata oba v isto smer (a), pri tem sta lahko nekoliko diagonalno zamaknjena (b).

b. Plesna drža

Z držo se navadno označuje položaj ali način držanja telesa pri hoji, stoji ali sedenju (prim. SSKJ); plesna drža pa je način drže telesa pri plesu in tudi »predpriprava za gibanje« ali »oznaka za medsebojni izhodiščni odnos plesalcev v plesnem paru, obvezna pri izvajanju posameznih vrst plesa« (Kroflič 1989: 75). V objavah opisov ljudskega plesa se je uveljavilo, da se združeno podaja predstavitev »začetnega položaja in drže« (prim. Ramovš 1992b, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000), kar dejansko ustreza opisu začetnega (pozicijskega) kinetograma, in ga lahko imenujemo tudi *začetna plesna drža*.

Pri štajerišu je stik med plesalcema pred začetkom plesa predvsem z rokami. Pri tem gre za dotik ali prijem ene ali obeh rok, redkeje za prijem pasu ali rame; lahko pa neposrednega stika med plesalcema v paru sploh ni. Če izhajamo iz povedanega, na splošno ločimo tri osnovne začetne plesne drže:

1. enoročno – stik med plesalcema je v dotiku, prijemu ali vzajemnem prijemu z eno roko;

2. dvoročno – stik med plesalcema je v dotiku, prijemu ali vzajemnem prijemu z obema rokama;

3. brez stika med plesalcema – plesalca nimata neposrednega stika, se med seboj ne dotikata oziroma nimata sklenjenih rok.

Osnovnim skupinam je dodana še četrta skupina, ki jo zaznamuje robec, s pomočjo katerega se udejanja povezanost, stik med plesalcema. Predvsem gre za dvoročne drže, nekaj je tudi enoročnih. Smiselne se zdijo predvsem dvoročne, saj z vključitvijo robca v prijem podaljšajo razdaljo med plesalcema in s tem omogočajo lažjo izvedbo nekaterih figur. Celo več, pri nekaterih figurah je robec odločilnega pomena za izvedbo, saj izvedba brez njega sploh ni mogoča. Prav to je bil odločilni argument za izdvojitev skupine drž, ki vključujejo robec, in oblikovanje samostojne skupine, 4. skupine.

Zdi se, da sta prav začetni položaj para in drža rok oziroma plesna drža tista plesna faktorja, ki odločilno zamejujeta izvajalske možnosti. Preddispozicija gibanja glede na začetni položaj para in plesno držo je v nekaterih primerih več kot očitna, predvsem v kontekstu omejitev. Kot primer: dvoročna frontalno-križna drža ne omogoča večkratnega (4 obrate) zaporednega vrtenja posameznika na mestu okrog svoje osi, saj je fizično izvedljivo maksimalno $1\frac{1}{4}$ obrata oziroma $2\frac{1}{4}$, glede na smer vrtenja in položaj prekrizanih rok pred začetkom; vendar pa navedeni primer drže dopušča istočasno vrtenje obeh v paru okrog svoje osi ali izmenično previjanje. V nekaterih primerih različne plesne drže omogočajo izvedbo enakega vrtenja oziroma gibanja para, zato je ne moremo imeti za edini kriterij, predvsem pa ne za povsem omejevalni oz. razločevalni kriterij.

1. ENOROČNA DRŽA	1. Enoročna frontalna drža 2. Enoročna bočna drža 3. Enoročna bočna drža v pasu 4. Enoročna bočna drža v komolčnem pregibu
2. DVOROČNA DRŽA	1. Dvoročna frontalna drža 2. Dvoročna frontalno-križna drža 3. Dvoročna frontalna hrbtno-ramenska drža 4. Dvoročna standardna drža 5. Dvoročna bočno-križna sprednja drža 6. Dvoročna bočno-križna hrbtna drža 7. Dvoročna bočno-križna mešana drža 8. Dvoročna drug za drugim sklenjena drža
3. DRŽA BREZ STIKA MED PLESALCEMA	1. Drug nasproti drugemu 2. Drug za drugim
4. DRŽA Z ROBCEM	1. Frontalno-dvoročna drža 2. Bočno-križna drža zadaj 3. Frontalno-križna drža 4. Frontalno-enoročna drža

Tabela 4: Mogoče začetne plesne drže pri parnem štajerišu.

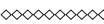


Koreološka analiza virov je pokazala, da je pri parnem štajerišu 18 različnih začetnih plesnih drž, ki izhajajo iz zgoraj predstavljene delitve. Tabela 4 prikazuje vse začetne plesne drže pri parnem štajerišu. Pri tem velja opozoriti, da tērmini plesnih drž v slovenski etnokoreologiji niso ustaljeni. Nekateri izrazi, s katerimi so opredeljene začetne plesne drže pri parnem štajerišu, se sicer priložnostno uporabljajo in lahko njihovo opredelitev razberemo iz konteksta. Večina izrazov za začetne plesne drže pa so novost v slovenski etnokoreologiji, zato v nadaljevanju sledijo opisi plesnih drž, ki se pojavljajo pri parnih oblikah štajeriša.

1 ENOROČNA ZAČETNA PLESNA DRŽA:

- 1.1 **Enoročna frontalna drža:** Plesalec in plesalka stojita drug nasproti drugemu. Plesalčeva dvignjena desna roka je sklenjena s plesalkino dvignjeno desno roko, le izjemoma je plesalčeva levica sklenjena s plesalkino desnico ali narobe. Praviloma sta roki sklenjeni nad žensko glavo, kadar se vrti ona; nad moško, če se vrti on; ko se oba vrtita istočasno, sta njuni roki sklenjeni na sredini, v osi med njima. Prosti roki (npr. plesalčeva in plesalkina leva roka) sta spuščeni ob telesu ali pa sta položeni v boke.
 - 1.2 **Enoročna bočna drža:** Plesalec in plesalka stojita vštric (bočno drug ob drugem). Kadar gledata oba v isto smer, je plesalčeva naprej skrčena desnica sklenjena z naprej skrčeno levico plesalke v višini njene rame, moška levica in ženska desnica sta spuščeni ob telesu. Kadar pa sta obrnjena v nasprotno smer (soplesalca imata na desni strani), je plesalčeva pokrčena desna roka sklenjena s plesalkino skrčeno desno roko; levici sta spuščeni ob telesu.
 - 1.3 **Enoročna bočna drža v pasu:** Plesalec in plesalka sta vštric, plesalka je na njegovi desni strani, oba sta z obrazom obrnjena v isto smer. Plesalec prime plesalko z desno roko od zadaj desno v pasu, ona se ga z levo roko oprime na levi strani pleč. Njuni prosti roki sta spuščeni ob telesu.
 - 1.4 **Enoročna bočna drža v komolčnem pregibu:** Plesalec in plesalka sta vštric, obrnjena vsak v drugo smer. Kadar imata partnerja na desni strani, se primeta s skrčenima desnicama tako, da sta roki sklenjeni v komolčnem pregibu (»pod roko«), levici pa položita v bok; in obratno – kadar se primeta z levicami, imata partnerja na levi strani.
- ## 2 DVOROČNA ZAČETNA PLESNA DRŽA:
- 2.1 **Dvoročna frontalna drža:** Plesalec in plesalka stojita drug nasproti drugemu. Držita se za nizko spuščene roke: desna roka je sklenjena s soplesalčevo/-kino levo roko, leva pa s soplesalčevo/-kino desno.
 - 2.2 **Dvoročna frontalno-križna drža:** Plesalec in plesalka stojita drug nasproti dru-

- gemu. Držita se za nizko spuščene roke; navadno sta sklenjeni desnici prekrížani nad sklenjenima levicama, lahko pa sta levici sklenjeni nad desnicama.
- 2.3 **Dvoročna frontalna hrbtno-ramenska drža:** Plesalec in plesalka stojita drug nasproti drugemu. Plesalec prime z obema rokama plesalko za pleča, ona prime plesalca za nadlakti ali ramena.
- 2.4 **Standardna drža:** Plesalec in plesalka stojita drug nasproti drugemu. Plesalec navadno položi desno roko plesalki zadaj na hrbet (ali jo prime v pasu), ona položi svojo levo roko na njegovo desno ramo ali nadlaket. Plesalčeva levica in plesalkina desnica sta skoraj iztegnjeni v levo oziroma desno naprej in sklenjeni v višini njenih ramen.
- 2.5 **Dvoročna bočno-križna sprednja drža:** Plesalca stojita vštric (bočno drug ob drugem) in oba obrnjena v isto smer. Največkrat je plesalka na plesalčevi desni strani, lahko pa tudi na levi. Plesalec in plesalka se primeta križem za spuščene roke. Kadar stoji plesalka na plesalčevi desni strani, se skleneta plesalčeva leva skrčena roka in plesalkina v levo naprej (ali bočno v levo) iztegnjena leva roka ter plesalčeva desna v desno naprej (ali bočno v desno) iztegnjena roka in plesalkina skrčena desna roka. Sklenjeni desnici sta navadno nad sklenjenima levicama.
- 2.6 **Dvoročna bočno-križna hrbtna drža:** Plesalec in plesalka stojita vštric in obrnjena v isto smer. Plesalka je na plesalčevi desni (lahko tudi levi) strani. Držita se križem zadaj: plesalčeva desna roka je sklenjena s plesalkino desnico, plesalčeva leva roka s plesalkino levico. Plesalčeva desnica je prekrížana nad plesalkino levico ali obratno.
- 2.7 **Dvoročna bočno-križna mešana drža:** Plesalec in plesalka stojita vštric, partnerja imata na desni strani, ker je obrnjen v nasprotno smer. Svojo skrčeno levico položita zadaj v pas in jo skleneta s partnerjevo v desno iztegnjeno desnico. Kadar imata partnerja na levi strani, položita v pas desnico in jo skleneta s partnerjevo iztegnjeno levico.
- 2.8 **Dvoročna drug za drugim sklenjena drža:** Plesalec in plesalka stojita drug za drugim v sklenjeni drži; plesalčeva desna roka je sklenjena s plesalkino desno roko, plesalčeva leva roka s plesalkino levo roko. Plesalka, ki je pred plesalcem, ima navadno roke nekoliko pokrčene, plesalec za njo pa navadno nekoliko iztegnjene naprej. Včasih položaj plesalca in plesalke v paru ni povsem drug za drugim, ampak sta nekoliko diagonalno zamaknjena; ob tem so navadno tudi pozicije sklenjenih rok nesimetrične (primer: levi roki sta sklenjeni nizko naprej, desni pa v višini rame pokrčeni ali celo naslonjeni na plesalkino desno ramo).
- 3 **ZAČETNA PLESNA DRŽA BREZ STIKA MED PLESALCEMA:**
- 3.1 **Drug nasproti drugemu:** Plesalec in plesalka stojita drug nasproti drugemu; med



njima ni neposrednega stika. Roke vsak zase položita v boke; plesalka se lahko prime tudi za krilo, plesalec pa lahko roke prekriža in se drži za komolce.

3.2 **Drug za drugim:** Plesalca stojita vsak zase drug za drugim in sicer ženska pred moškim; med njima ni neposrednega stika. Roke so spuščene ob telesu.

4 ZAČETNA PLESNA DRŽA Z ROBCEM:

4.1 **Enoročna frontalna drža z robcem:** Plesalec in plesalka stojita drug nasproti drugemu. Desnici, s katerima držita vsak za nasprotni vogal robca, visoko dvigneta pred seboj, da je robec napet. Levo roko položita vsak v svoj bok ali jo imata spuščeno ob telesu.

4.2 **Dvoročna frontalna drža z robcem:** Plesalec in plesalka stojita drug nasproti drugemu. Držita se za nizko spuščene roke, in sicer drži plesalec z desno roko plesalkino levo, plesalčeva levica in plesalkina desnica držita vsaka za nasprotni vogal robca.

4.3 **Dvoročna frontalno-križna drža z robcem:** Plesalec in plesalka stojita drug nasproti drugemu. Držita se za nizko spuščene roke; desnici, s katerima držita vsak za nasprotni vogal robca, sta nad sklenjenimi levicami.

4.4 **Dvoročna bočno-križna hrbtna drža z robcem:** Plesalec in plesalka stojita vštric in sta obrnjena v isto smer. Plesalec skrčeno levo roko položi zadaj na levi bok in z njo prime tudi plesalkino levico, ki jo ona iztegne v levo za plesalčev hrbet. Desno roko plesalec iztegne v desno nazaj za plesalkin hrbet in z njo prime plesalko za desni bok, hkrati pa v desni roki drži tudi en vogal robca, medtem ko nasprotni vogal s spuščeno in bočno od telesa odmaknjeno roko drži plesalka. Plesalkina levica je zadaj prekrižana pod plesalčevo desnico.

c. Motivi parnega štajeriša

Pri parnem štajerišu je bilo na podlagi zapisov štajeriša določenih 89 motivov. Ker gre za precejšnje število motivov, vsekakor pa je to število večje od števila znakov v abecedi, je bila potreba po sestavljeni oznaki za motiv. Zato je oznaka motiva sestavljena iz male tiskane črke in številke. Glede na morfologijo preučevanega plesa črka v oznaki motiva podaja glavno oblikovno značilnost parnega štajeriša. Tako tri črke označujejo tri velike skupine motivov, in sicer predstavlja črka:

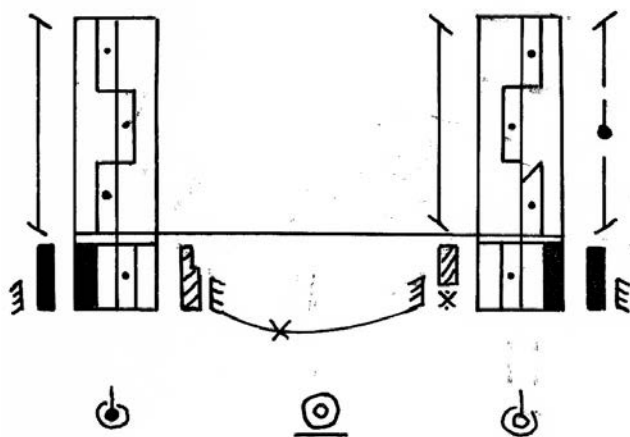
a. vrtenje posameznega plesalca v paru ali obeh pod dvignjenimi sklenjenimi rokami,

b. vrtenje para okoli skupne osi,

c. drugo.

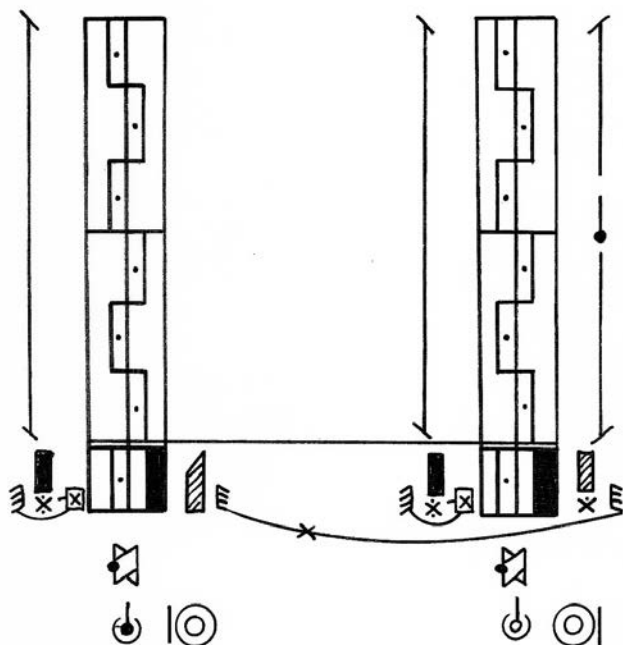
V nadaljevanju so predstavljeni motivi. S kinetogramom je zapisana le ena od mogočih različic motiva, zraven pa je dodan še besedni opis.

Kinetogram 3: Motiv a.3.



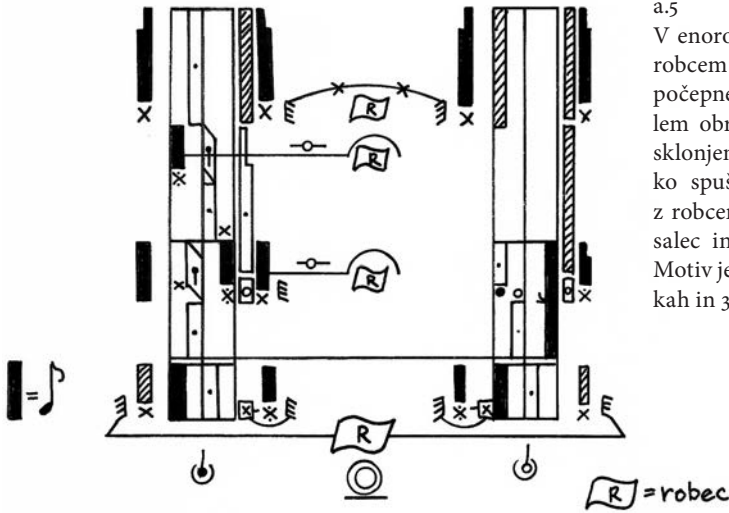
a.3
V enoročni frontalni drži par stopa po krogu v levo naprej, plesalka ali plesalec med gibanjem po krožnici hkrati naredi obrat v desno ali levo; roki sta sklenjeni nad glavo tistega, ki se vrti. Motiv je izveden v 1 taktu in 3 korakih.

Kinetogram 4: Motiv a.4.



a.4
V enoročni bočni drži, kjer sta plesalec in plesalka obrnjena v isto smer, se par pomika po krogu v levo, hkrati se plesalka pod dvignjenima sklenjenima rokama enkrat zavrti v desno. Motiv je izveden v 2 taktih in 6 korakih.

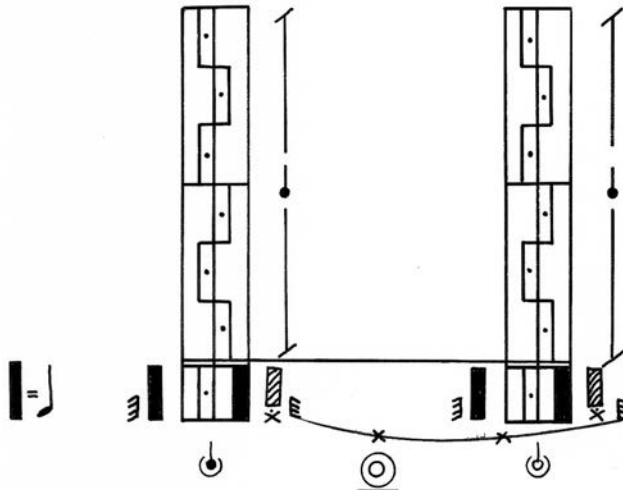
Kinetogram 5: Motiv a.5.



a.5

V enoročni frontalni drži z robcem plesalka na mestu počepne, plesalec pa v cellem obratu v levo globoko sklonjen prestopi čez nizko spuščeni roki, povezni z robcem; ob koncu se plesalec in plesalka zravnata. Motiv je izveden v 3 četrtinah in 3 korakih.

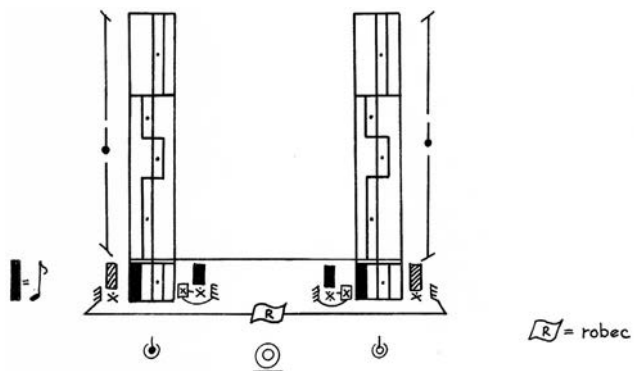
Kinetogram 6: Motiv a.6.



a.6

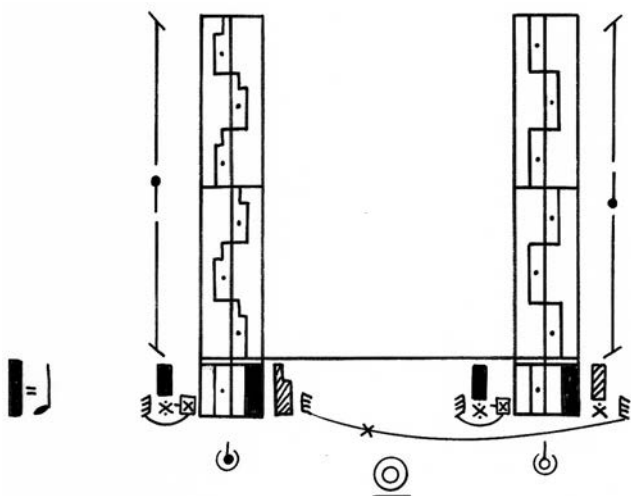
V enoročni frontalni drži plesalec in plesalka naredita vsak zase na mestu istočasni obrat, dvignjeni roki sta sklenjeni v osi med njima; smeri obrata sta pri obeh enaki ali različni. Motiv je izveden v 2 taktih in 6 korakih.

Kinetogram 7: Motiv a.7.



a.7
V enoročni frontalni drži z robcem napravita plesalec in plesalka pod sklenjenima rokama vsak zase istočasni obrat na mestu, smeri obrata sta pri obeh različni. Motiv je izveden v 2 taktih in 6 korakih ali v 3 četrtingah in 4 korakih.

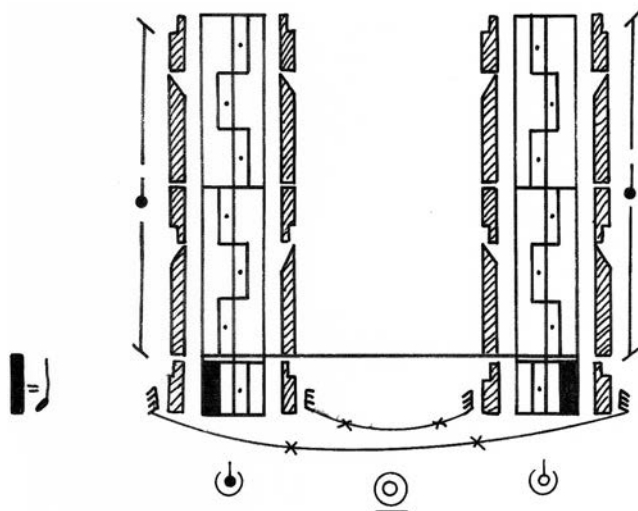
Kinetogram 8: Motiv a.8.



a.8
V enoročni frontalni drži naredi plesalec ali plesalka na mestu 1 obrat, medtem ko soplesalec (plesalka ali plesalec) napravi 1/2 ali 1 krožno pot v levo ali desno; roki sta sklenjeni nad glavo tistega, ki pleše na mestu. Smeri obrata in kroženja sta praviloma različni, lahko tudi enaki. Motiv je izveden v 2 taktih in 6 korakih.

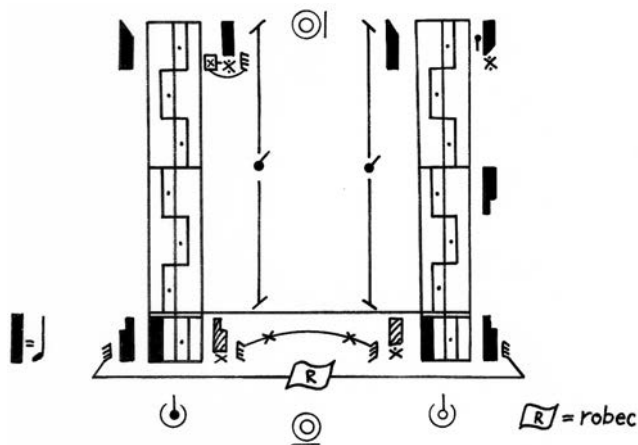
a.8.1
Varianta: plesalec ali plesalka ne naredi obrata na mestu, ampak le stoji ali se prestopa na mestu.

Kinetogram 11: *Motiv a.11.*

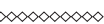


a.11
V dvoročni frontalni drži naredita plesalec in plesalka vsak zase na mestu istočasni obrat; smeri obrata sta pri obeh različni. Dvignjene roke so sklenjene v osi med njima; roke ob koncu ostanejo dvignjene ali se nizko spustijo. Motiv je izveden v 2 taktih in 6 korakih.

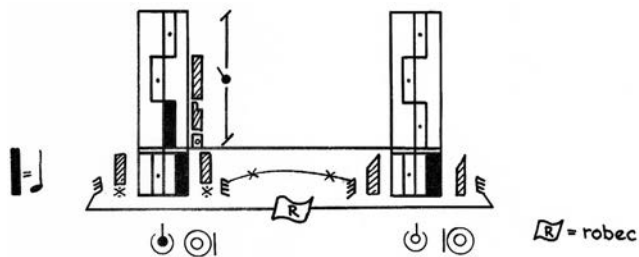
Kinetogram 12: *Motiv a.12.*



a.12
V dvoročni frontalni drži z robcem se plesalka pod dvignjenima rokama, ki sta povezani z robcem, zavrti za $\frac{7}{8}$ obrata v levo, plesalec pa za $\frac{1}{8}$ obrata v desno in ob koncu spustita dvignjene roke, pri čemer plesalec svojo desnico, sklenjeno s plesalkino levico, položi v svoj desni bok. Motiv je izveden v 2 taktih in 6 korakih.

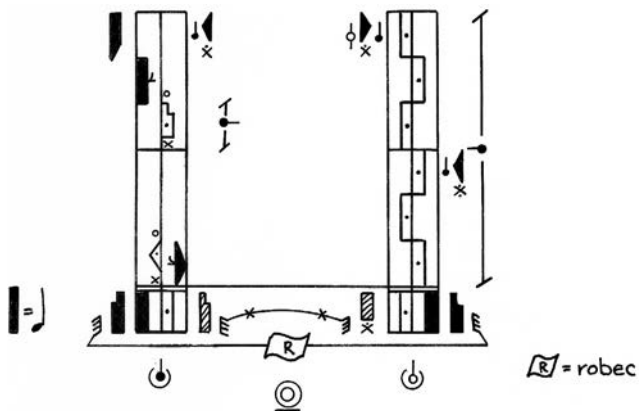


Kinetogram 15: Motiv a.15.



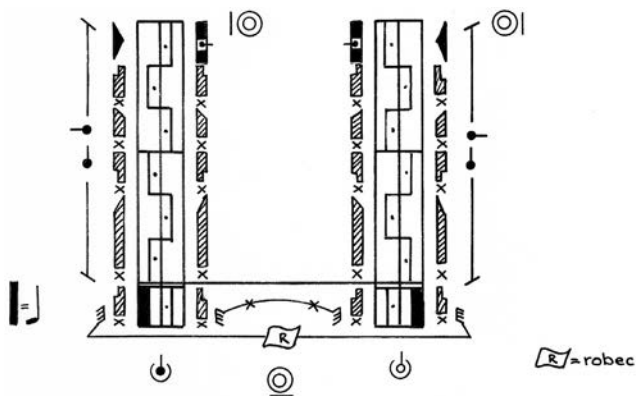
a.15
V dvoročni modificirani frontalni drži z robcem se nekoliko sklonjen plesalec pod dvignjenimi sklenjenimi rokami obeh na mestu zavrti za $\frac{7}{8}$ obrata v desno, medtem ko se plesalka prestopa na mestu. Motiv je izveden v 1 taktu in 3 korakih.

Kinetogram 16: Motiv a.16.



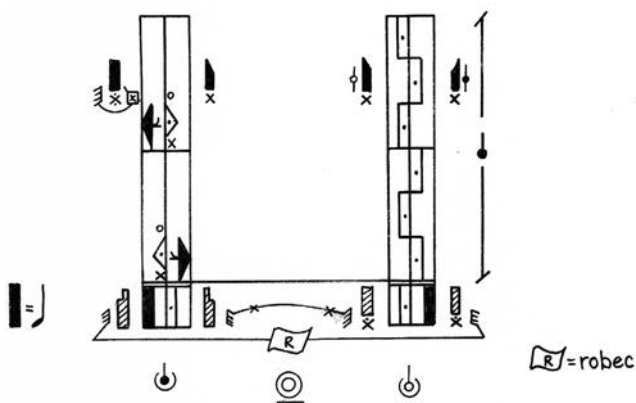
a.16
V dvoročni frontalni drži z robcem se plesalka (ali plesalec) pod dvignjeno levico (desnico) na mestu zavrti za $\frac{3}{4}$ obrata v desno (levo), plesalec (plesalka) pa ob koncu njenega (njegovega) obrata za $\frac{1}{4}$ obrata v desno (levo). Motiv je izveden v 2 taktih in 2 ali 6 korakih.

Kinetogram 19: Motiv a.19.



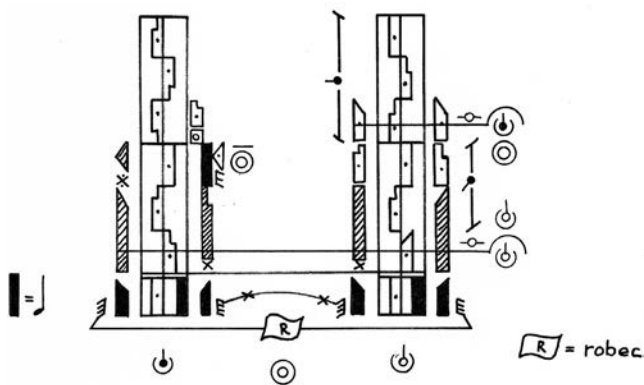
a.19
V dvoročni (modificirani) frontalni drži z robcem se plesalec in plesalka pod dvignjenimi rokami obeh, sklenjenih v osi med njima, zavrtita za $1\frac{1}{4}$ v nasprotni smeri ter roke na koncu nizko spustita. Motiv je izveden v 2 taktih in 6 korakih.

Kinetogram 20: Motiv a.20.



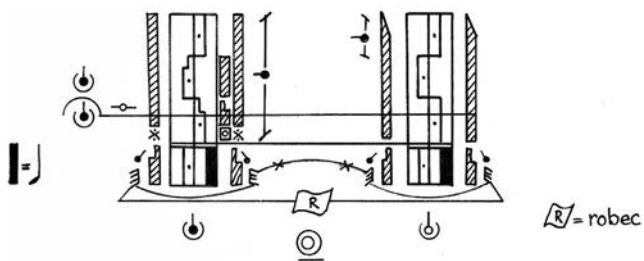
a.20
V dvoročni frontalni drži z robcem se plesalka pod dvignjenimi sklenjenimi rokami obeh zavrti za 1 obrat v desno ali levo; roke ob koncu ostanejo dvignjene ali se nizko spustijo. Motiv je izveden v 2 taktih in 6 korakih ali 1 taktu in 3 korakih.

Kinetogram 23: Motiv a.23.



a.23
V dvoročni frontalni drži z robcem se plesalka pod dvignjenimi sklenjenimi rokami obeh v 1. taktu zavrti za $\frac{3}{4}$ obrata v desno in se znajde za plesalcem, nato pa v 2. taktu nadaljuje pot nazaj na izhodiščno mesto, medtem pa se mora pod njeni rokami globoko skloniti še plesalec. Motiv je izveden v 2 taktih in 6 korakih.

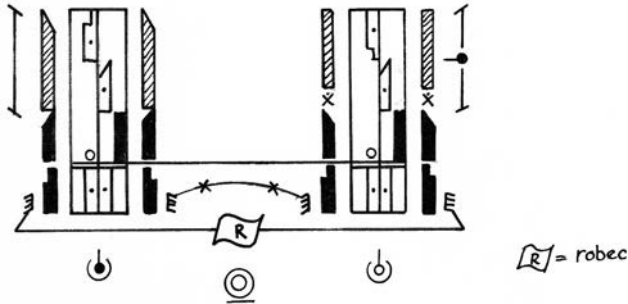
Kinetogram 24: Motiv a.24.



a.24
V dvoročni modificirani frontalni drži z robcem se pod sklenjenimi rokami obeh sklonjen plesalec zavrti za $\frac{1}{2}$ ali $\frac{3}{4}$ obrata v desno in se takoj zravna, hkrati pa se plesalka obrne proti njemu. Motiv je izveden v 1 taktu in 3 korakih.



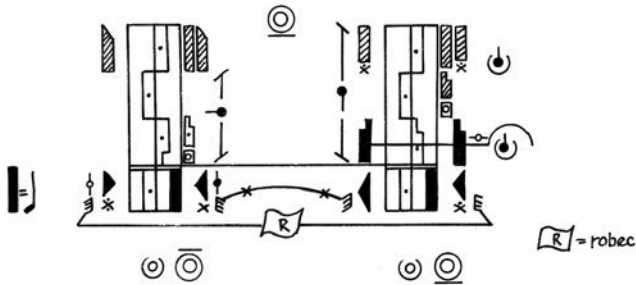
Kinetogram 25: Motiv a.25.



a.25

V dvoročni frontalni drži z robcem se plesalka pod dvignjenimi sklenjenimi rokami obeh zavrti za $\frac{3}{4}$ obrata v desno, medtem ko se plesalec pomika okoli nje po krogu v levo. Motiv je izveden v 1 taktu in 3 korakih.

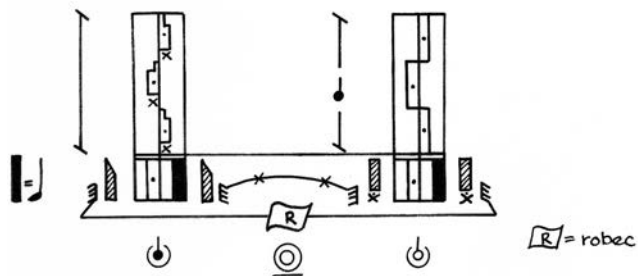
Kinetogram 26: Motiv a.26.



a.26

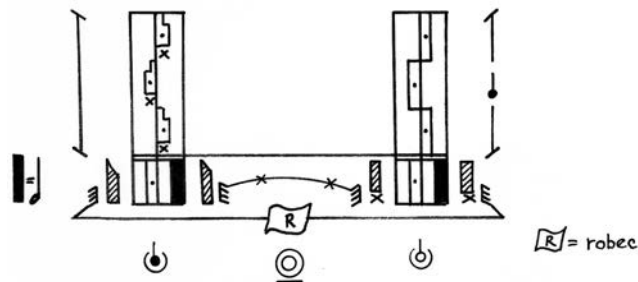
V dvoročni modificirani frontalni drži z robcem se plesalec pod sklenjenimi rokami obeh nizko sklonjen zavrti za $\frac{3}{4}$ obrata v desno, plesalka pa se hkrati nekoliko sklonjena zavrti za $\frac{1}{2}$ (ali 1) obrat v levo, nato se ob koncu obrata zravna. Motiv je izveden v 1 taktu in 3 korakih.

Kinetogram 27: Motiv a.27.

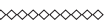


a.27
V dvoročni modificirani frontalni drži z robcem se plesalka pod dvignjenimi sklenjenimi rokami obeh zavrti za 1 (ali $\frac{1}{2}$) obrat v levo, le da se par med vrtenjem plesalke na mestu počasi vrtil v levo. Motiv je izveden v 1 taktu in 3 korakih.

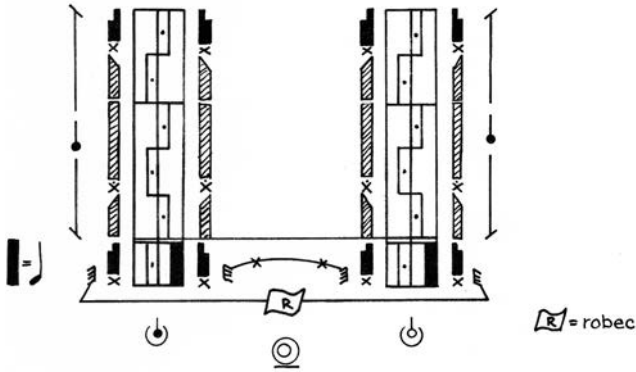
Kinetogram 28: Motiv a.28.



a.28
V dvoročni modificirani frontalni drži z robcem se plesalka pod dvignjenimi sklenjenimi rokami obeh enkrat zavrti v desno, medtem pa se par na mestu počasi vrtil v levo. Motiv je izveden v 1 taktu in 3 korakih.



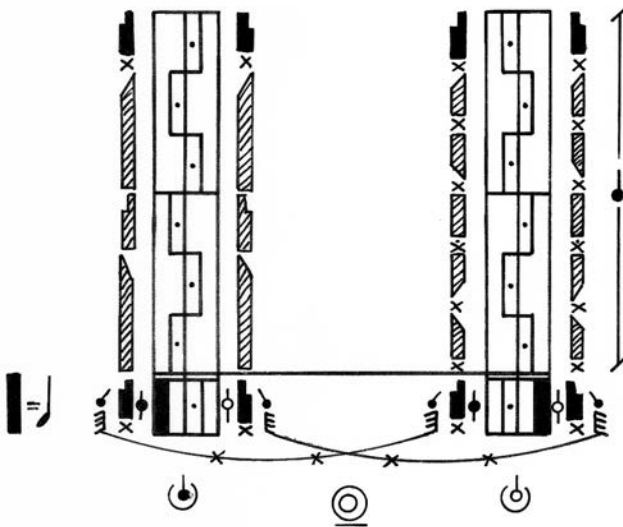
Kinetogram 29: Motiv a.29.



a.29

V dvoročni frontalni drži z robcem naredita plesalec in plesalka pod dvignjenimi rokami, sklenjenimi v osi med njima, na mestu vsak zase istočasno 1 obrat: plesalec v levo, plesalka v desno; ob koncu se roke spustijo v začetni položaj. Motiv je izveden v 2 taktih in 5 korakih ali 3 četrtinkah in 4 korakih.

Kinetogram 30: Motiv a.30.



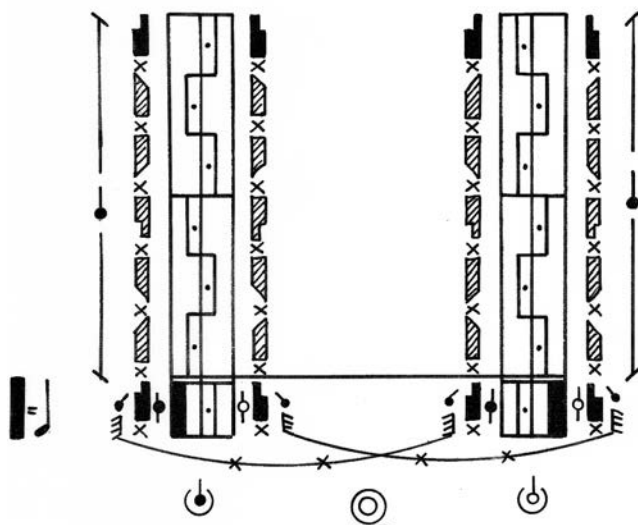
a.30

V dvoročni frontalno-križni drži napravi plesalka ali plesalec na mestu 1 (ali $\frac{3}{4}$) obrat v desno ali levo, medtem ko se soplesalec/-ka prestopa; roke so med obratom dvignjene in sklenjene nad glavo tistega, ki se vrti; ob koncu se vrnejo v začetni položaj ali pa ostanejo dvignjene. Motiv je izveden v 2 taktih in 6 korakih ali 1 taktu in 3 korakih.

a. 30.1

Varianta: motiv je enak motivu a.30, le da se izvaja v dvoročni modificirani frontalno-križni drži.

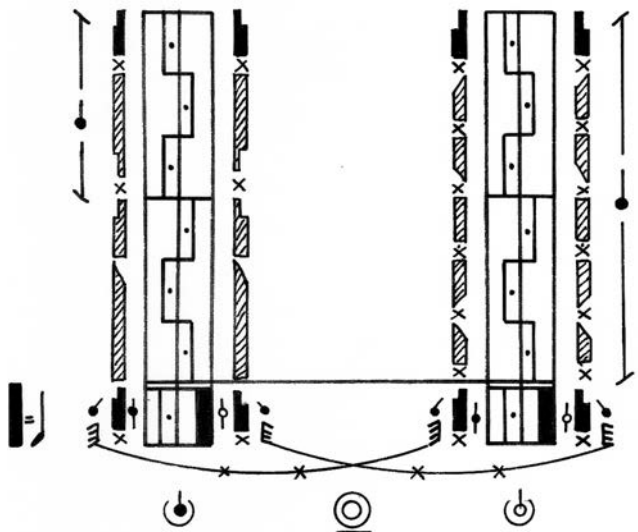
Kinetogram 31: *Motiv a.31.*



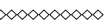
a.31
V dvoročni frontalno-križni drži naredita plesalec in plesalka na mestu pod dvignjenimi rokami, sklenjenimi v osi med njima, istočasni obrat vsak v svojo smer. Ob koncu obrata se roke vrnejo v začetni položaj ali pa ostanejo dvignjene. Motiv je izveden v 2 taktih in 6 korakih.

a. 31.1
Varianta: motiv je enak motivu a.31, le da se par med izvajanjem pomika po krogu v levo.

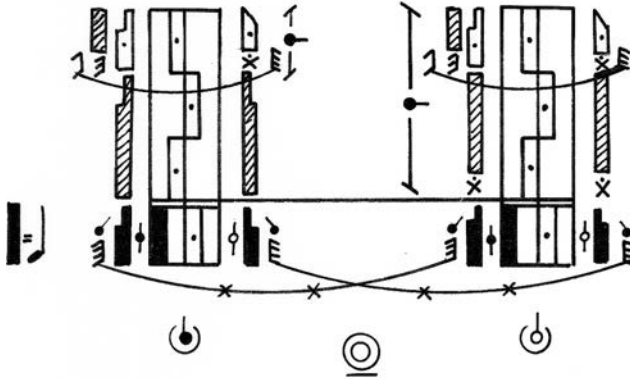
Kinetogram 32: *Motiv a.32.*



a.32
V dvoročni frontalno-križni drži naredita plesalec in plesalka na mestu vsak v svojo smer 1 obrat, vendar ga plesalka izvede v 2 taktih in 6 korakih, medtem ko se plesalec na mestu prestopa in se z zamikom obrne v 3 korakih šele v 2. taktu. Roke se dvignejo, tako da so med obratom sklenjene v osi med njima in se ob koncu vrnejo v začetni položaj ali pa ostanejo dvignjene. Motiv je izveden v 2 taktih in 6 korakih.



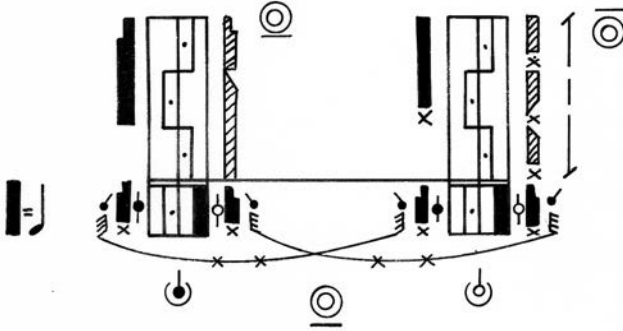
Kinetogram 33: *Motiv a.33.*



a.33

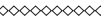
V dvoročni frontalno-križni drži napravi plesalka na mestu $\frac{3}{4}$ obrata v levo, plesalec pa $\frac{1}{4}$ obrata v desno. Roke se takoj dvignejo, da so sklenjene nad plesalkino glavo in ob koncu obstanejo v položaju, imenovanem »okence«. Motiv je izveden v 1 taktu in 3 korakih.

Kinetogram 34: *Motiv a.34.*

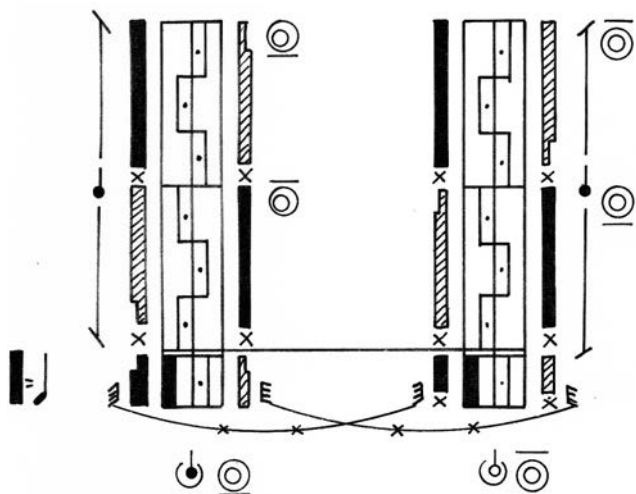


a.34

V dvoročni frontalno-križni drži napravi plesalka ali plesalec $\frac{1}{2}$ obrata v desno, medtem ko se soplesalec/-ka prestopa. Motiv je izveden v 1 taktu in 3 korakih.

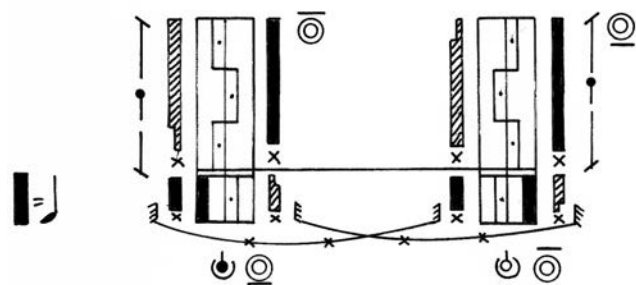


Kinetogram 35: *Motiv a.35.*



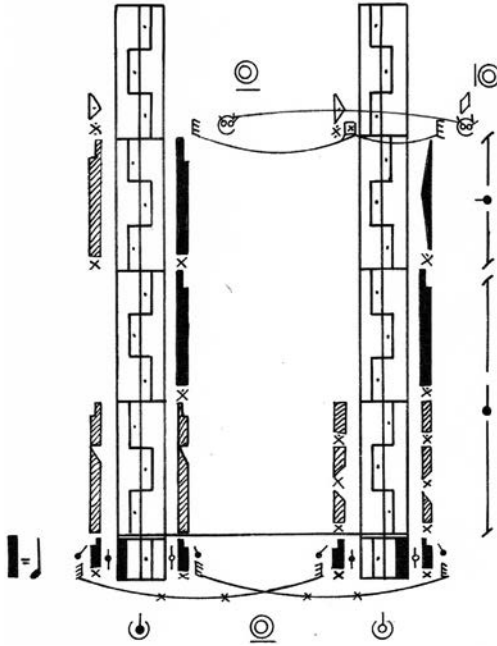
a.35
V dvoročni modificirani frontalno-križni drži (plesalka je na začetku motiva s hrbtom obrnjena proti plesalcu ali obratno) se plesalka obrne za 1 ali $\frac{1}{2}$ obrata v desno, plesalec enako za 1 ali $\frac{1}{2}$ obrata v levo, pri čemer sta v osi med njima najprej dvignjeni sklenjeni levici, nato pa sklenjeni desnici. Motiv je izveden v 2 taktih.

Kinetogram 36: *Motiv a.36.*

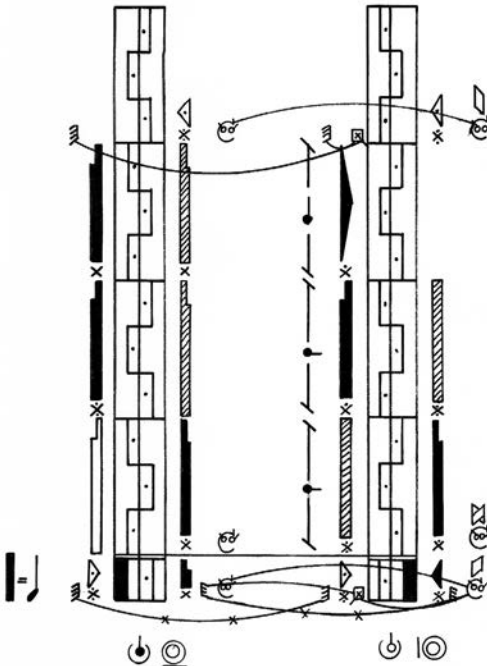


a.36
V dvoročni modificirani frontalno-križni drži (plesalka je na začetku motiva s hrbtom obrnjena proti plesalcu) se plesalec in plesalka pod dvignjenima levicama, sklenjenima v osi med njima, na mestu zavrtita za $\frac{1}{2}$ obrata, in sicer plesalec v levo, plesalka v desno. Motiv je izveden v 2 taktih in 6 korakih.

Kinetogram 37: Motiv a.37.



Kinetogram 38: Motiv a.38.



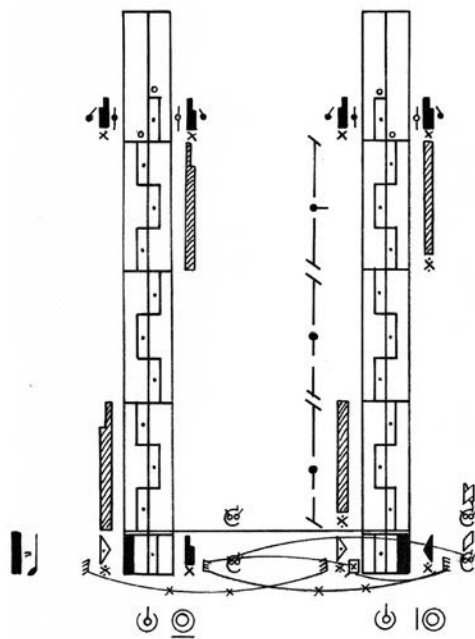
a.37

V dvoročni frontalno-križni drži naredi plesalka na mestu najprej pod dvignjenima sklenjenima obema rokama in nato samo pod dvignjenima sklenjenima levicama plesalca in plesalke $1\frac{3}{4}$ obrata v desno, da se na koncu znajde v tesnem objemu plesalca. Motiv je izveden v 4 taktih in 12 korakih.

a.38

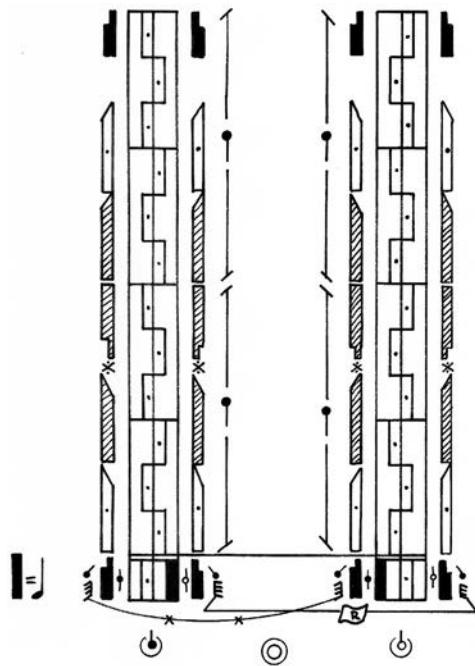
V dvoročni modificirani frontalno-križni drži napravi plesalka na mestu najprej pod dvignjenima sklenjenima levicama (desnicama) in nato pod dvignjenima sklenjenima desnicama (levicama) $2\frac{1}{2}$ obrata v levo (desno). Motiv je izveden v 4 taktih in 12 korakih.

Kinetogram 39: Motiv a.39.



a.39
 V dvoročni modificirani frontalno-križni drži naredi plesalka na mestu najprej samo pod dvignjenima levicama in nato še pod obojimi dvignjenimi sklenjenimi rokami $1\frac{3}{4}$ obrata v levo. Motiv je izveden v 4 taktih in 10 korakih.

Kinetogram 40: Motiv a.40.

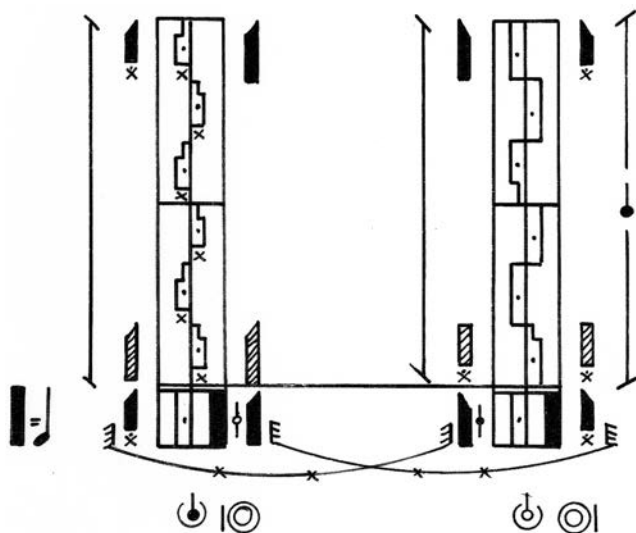


a.40
 V dvoročni frontalno-križni drži z robcem se plesalec in plesalka pod dvignjenimi rokami, ki so sklenjene v osi med njima, na mestu enkrat zavrtita v nasprotni smeri; roke se ob koncu spustijo v začetno držo. Motiv je izveden v 4 taktih in 12 korakih.



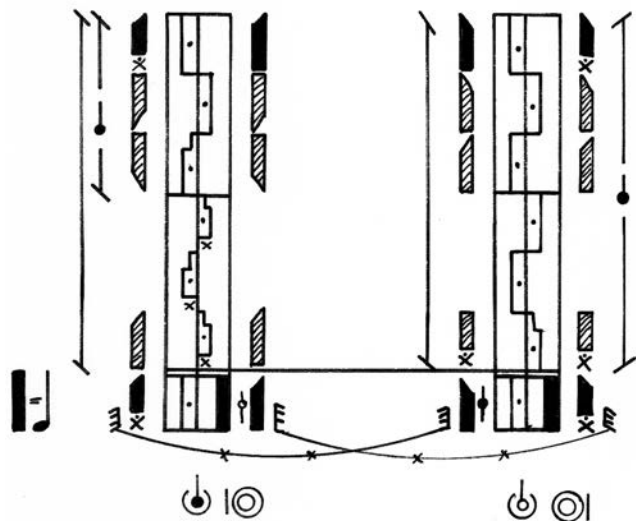
R = robec

Kinetogram 43: *Motiv a.43.*



a.43
V dvoročni bočno-križni sprednji drži se par pomika po krogu v levo, vendar se med tem plesalka ali plesalec pod dvignjenimi sklenjenimi rokami obeh enkrat zavrti v desno ali levo; roke se ob koncu vrnejo v začetni položaj. Motiv je izveden v 2 taktih in 6 korakih.

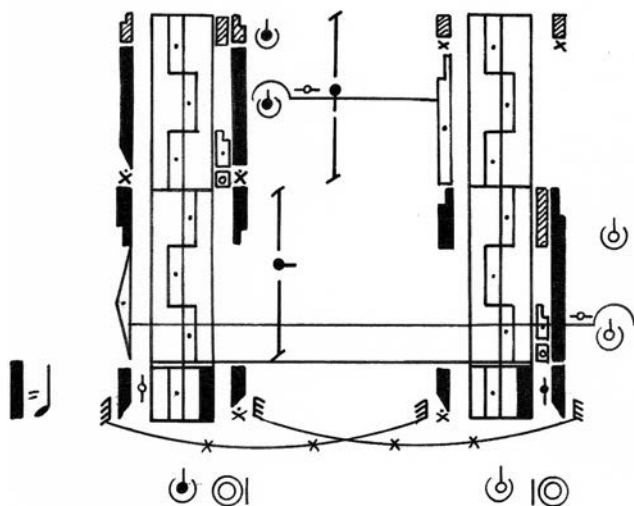
Kinetogram 44: *Motiv a.44.*



a.44
V dvoročni bočno-križni sprednji drži napravita plesalec in plesalka med pomikanjem po krogu v levo vsak svoj obrat, plesalec v levo, plesalka v desno. Plesalka ga izvede v 2 taktih in 6 korakih, medtem ko plesalec v 1. taktu stopa naprej in ga izvede šele v 2. taktu v 3 korakih; roke se takoj dvignejo in so sklenjene v osi med njima ter se ob koncu vrnejo v začetni položaj. Motiv je izveden v 2 taktih in 6 korakih.

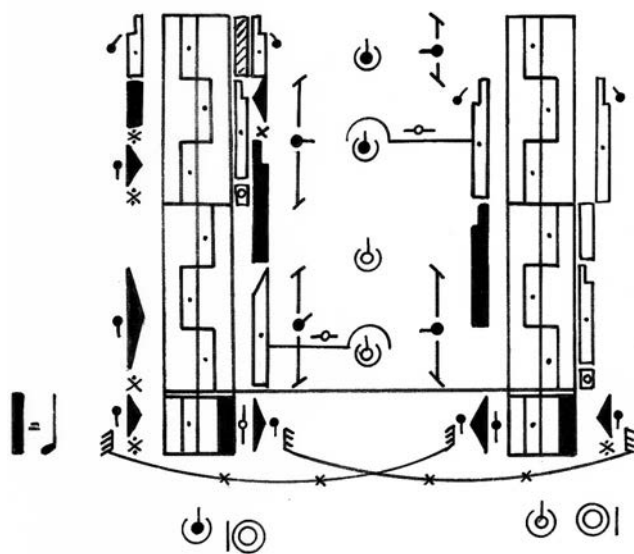


Kinetogram 47: Motiv a.47.



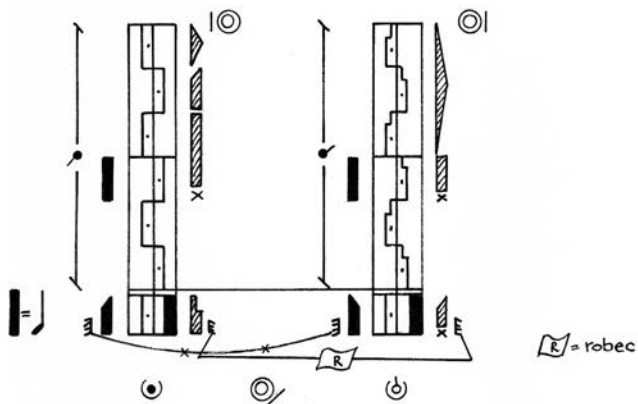
a.47
 V dvoročni bočno-križni hrbtni drži se plesalec in plesalka v 1. taktu na mestu vsak zase obrneta za $\frac{1}{4}$ obrata v desno, kar plesalka napravi globoko sklonjena pod plesalčevo levico in se ob koncu 1. takta zravna, nakar se v 2. taktu globoko sklonjen plesalec na mestu zavrti pod plesalkino levico še za $\frac{1}{2}$ obrata v desno in se ob koncu 2. takta zopet zravna, plesalka pa se med tem prestopa na mestu. Motiv je izveden v 2 taktih in 6 korakih.

Kinetogram 48: Motiv a.48.



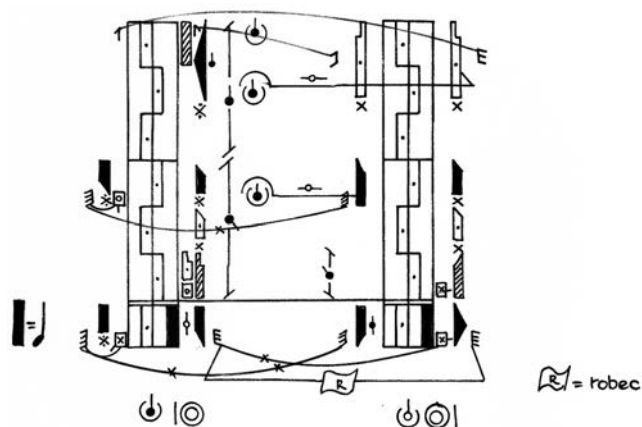
a.48
 V dvoročni bočno-križni hrbtni drži napravi v 1. taktu globoko sklonjena plesalka pod plesalčevo desnico $\frac{1}{4}$ obrata v levo in se takoj zravna, plesalec pa se med tem prestopa na mestu in obrne za $\frac{1}{8}$ obrata v desno, nakar se v 2. taktu pod plesalkino levico obrne za $\frac{1}{4}$ obrata v desno globoko sklonjen plesalec in se ob koncu zravna, plesalka pa se med tem obrne proti njemu. Motiv je izveden v 2 taktih in 6 korakih.

Kinetogram 51: Motiv a.51.



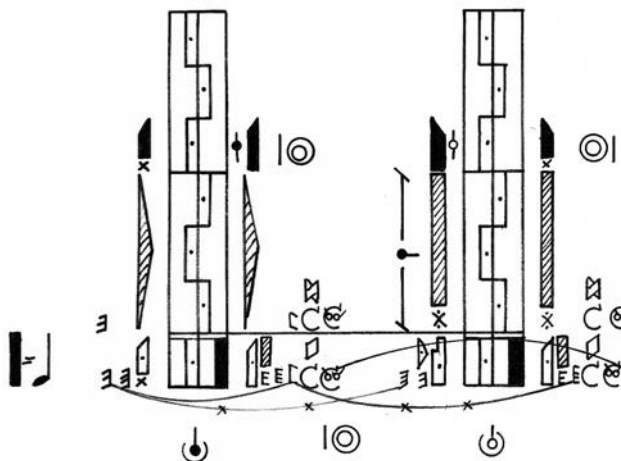
a.51
V dvoročni modificirani bočno-križni hrbtni drži z robcem se plesalec prestopa na mestu, plesalka pa naredi pod dvignjenima desnicama krožno pot ($\frac{7}{8}$ ali 1) v levo okoli plesalca. Motiv je izveden v 2 taktih in 6 korakih.

Kinetogram 52: Motiv a.52.



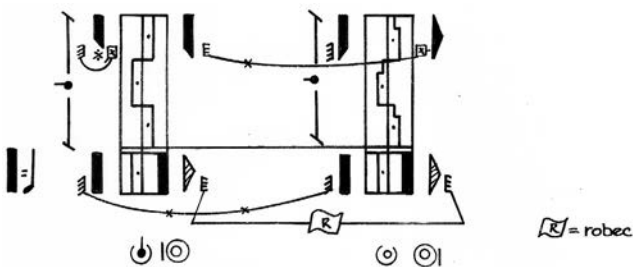
a.52
V dvoročni bočno-križni hrbtni drži z robcem napravi globoko sklonjen plesalec pod plesalkino levičico in nato še pod sklenjenima rokama $1\frac{3}{8}$ obrata v desno in se ob koncu zravna v tesnem objemu plesalkinih rok. Motiv je izveden v 2 taktih in 6 korakih.

Kinetogram 55: Motiv a.55.

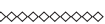


a.55
 V dvoročni modificirani bočno-križni sprednji drži se plesalka pod dvignjenimi sklenjenimi rokami zavrti za $\frac{3}{4}$ obrata v levo, medtem ko se plesalec prestopa na mestu; roke se ob koncu spustijo v začetno držo. Motiv je izveden v 2 taktih in 6 korakih.

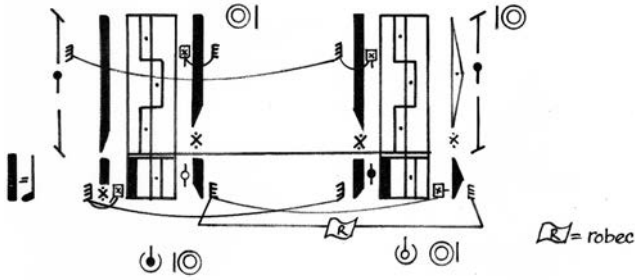
Kinetogram 56: Motiv a.56.



a.56
 V dvoročni modificirani bočno-križni hrbtni drži z robcem se plesalec zavrti $\frac{1}{4}$ obrata v levo (ali $\frac{1}{2}$ obrata v desno), plesalka pa naredi $\frac{1}{4}$ krožne poti v levo okoli plesalca; na koncu se roke spustijo v začetni položaj. Motiv je izveden v 1 taktu in 3 korakih.



Kinetogram 57: Motiv a.57.

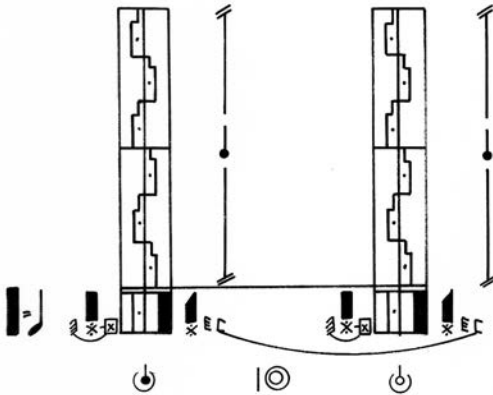


a.57

V dvoročni bočno-križni hrbtni drži z robcem se plesalec in plesalka hkrati vsak zase na mestu zavrtita za $\frac{1}{2}$ obrata v nasprotni smeri. Motiv je izveden v 1 taktu in 3 korakih.

MOTIVI SKUPINE B: vrtenje para okoli skupne osi

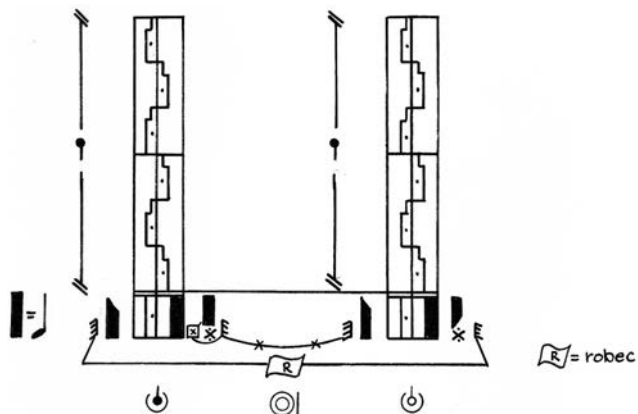
Kinetogram 58: Motiv b.1.



b.1

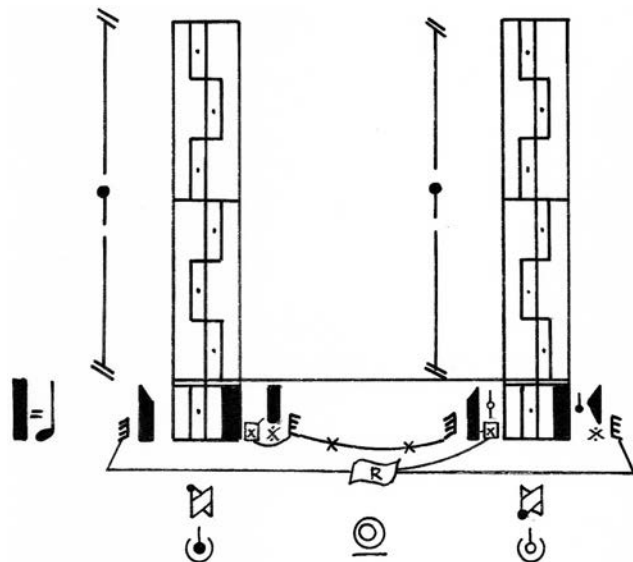
V enoročni bočni drži (kjer gledata oba v nasprotni smeri in imata roke sklenjene v komolčnem pregibu) se par zavrti okoli skupne osi za $\frac{3}{4}$ ali 1 obrat v desno ali levo. Motiv je izveden v 2 taktih in 6 korakih.

Kinetogram 59: Motiv b.2.



b.2
 V dvoročni modificirani frontalni (ali frontalno-križni) drži z robcem (na začetku motiva sta plesalca bočno, obrnjena vsak v drugo smer) se par okoli skupne osi zavrti za $\frac{1}{2}$ obrata ($\frac{3}{4}$ ali 1 obrat) v levo ali desno. Motiv je izveden v 2 taktih in 5 ali 6 korakih, 3 taktih in 9 korakih ali 4 taktih in 12 korakih.

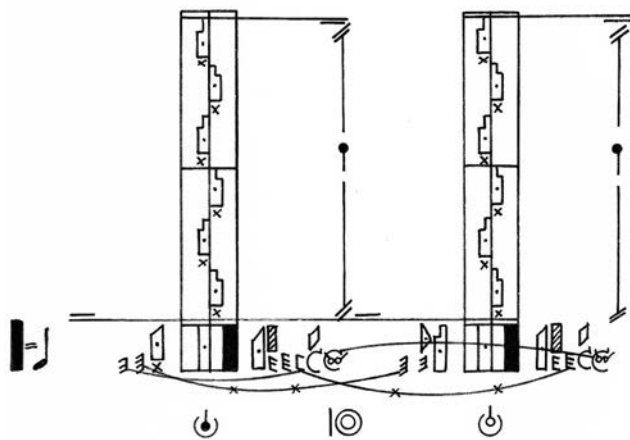
Kinetogram 60: Motiv b.3.



b.3
 V dvoročni modificirani frontalni drži z robcem (na začetku motiva sta plesalec in plesalka skoraj obrnjena drug proti drugemu) se par v tesnem objemu okoli skupne osi zavrti za $\frac{1}{2}$ obrata v levo. Motiv je izveden v 2 taktih in 6 korakih.



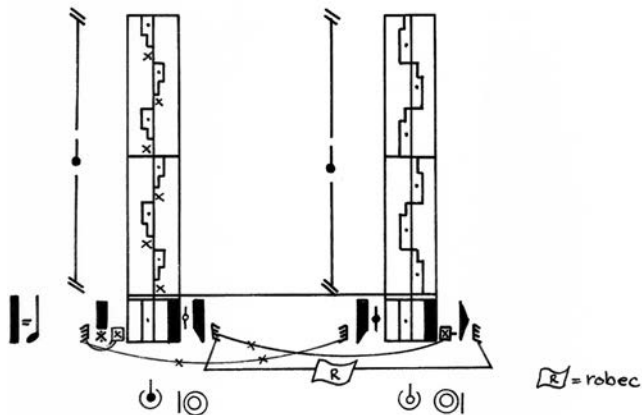
Kinetogram 63: *Motiv b.6.*



b.6

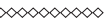
V dvoročni modificirani bočno-križni sprednji drži (plesalec in plesalka sta na začetku motiva bočno, obrnjena drug proti drugemu z desnim bokom ter imata dvignjene sklenjene roke v položaju »okenca«, skozi katerega se gledata) naredi par okoli skupne osi 1 obrat v desno. Motiv je izveden v 4 taktih in 12 korakih.

Kinetogram 64: *Motiv b.7.*

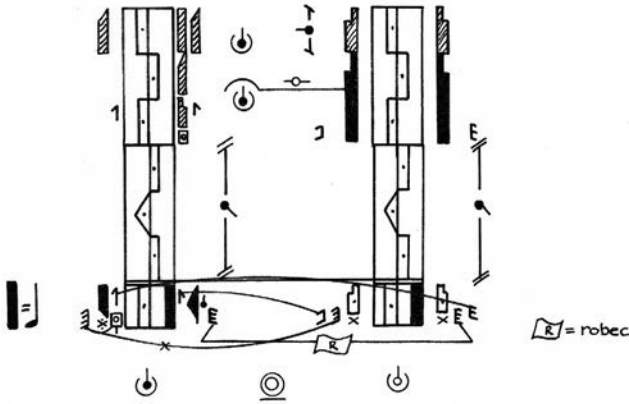


b.7

V dvoročni bočno-križni hrbtni drži z robcem se par okoli skupne osi zavrti za 1 (½) obrat v levo. Motiv je izveden 4 taktih in 12 korakih (1 taktu in 3 korakih).

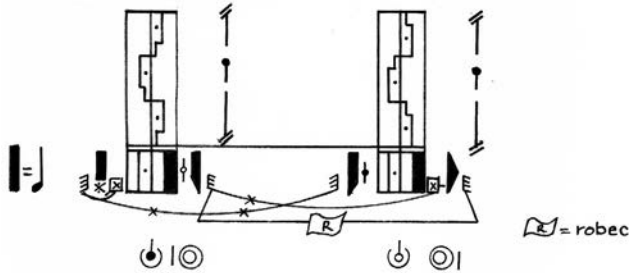


Kinetogram 65: Motiv b.8.

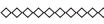


b.8
V dvoročni modificirani bočno-križni hrbtni drži z robcem (plesalec je v tesnem plesalkinem objemu) napravi par v 1. taktu $\frac{3}{8}$ obrata v desno okoli skupne osi, nato se v 2. taktu globoko skloni plesalec, se reši objema plesalke in se zopet zravna. Motiv je izveden v 2 taktih in 6 korakih.

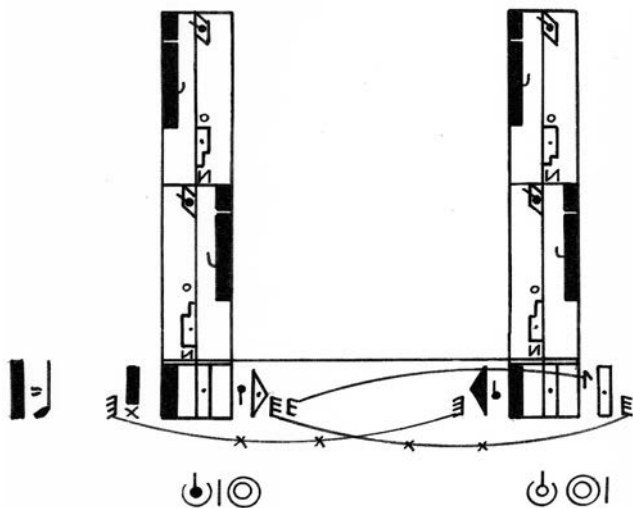
Kinetogram 66: Motiv b.9.



b.9
V dvoročni bočno-križni hrbtni drži z robcem se par na mestu okoli skupne osi zavrti za $\frac{1}{2}$ obrata v desno. Motiv je izveden v 1 taktu in 3 korakih.

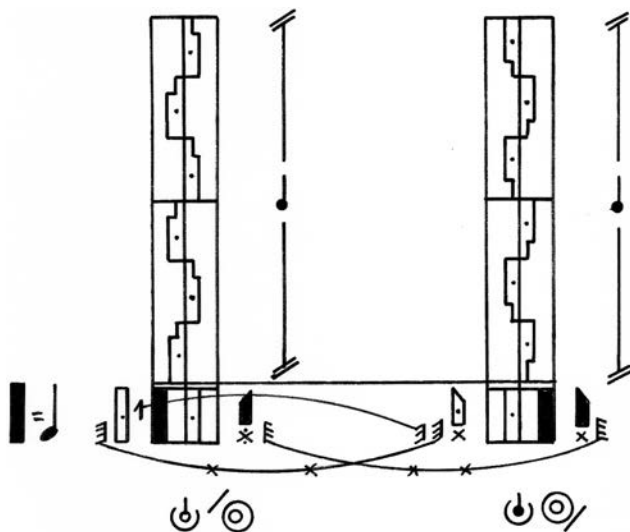


Kinetogram 67: Motiv b.10.

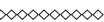


b.10
V dvoročni modificirani frontalno-križni drži (na začetku motiva sta plesalec in plesalka bočno, obrnjena v isto smer) napravi par na mestu okoli skupne osi $\frac{1}{4}$ obrata v levo. Motiv je izveden v 2 taktih in 2 korakih z neobteženima prikorakoma.

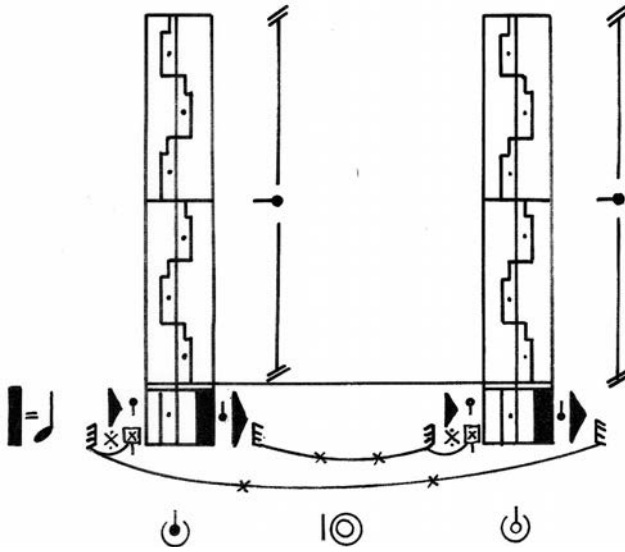
Kinetogram 68: Motiv b.11.



b.11
V dvoročni drug za drugim sklenjeni drži, pri kateri je plesalka pred plesalcem, vendar malo zamaknjena v levo (desno) in sta oba obrnjena v isto smer ter sta levici (desnici) sklenjeni na plesalkini levi (desni) rami, desnici (levici) pa nizko spredaj, se par na mestu okoli skupne osi zavrti za 1 obrat v desno ali levo. Motiv je izveden v 2 taktih in 6 korakih.



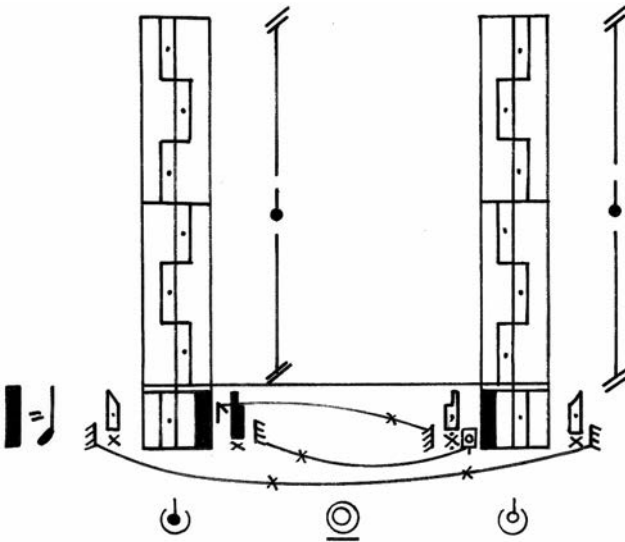
Kinetogram 69: Motiv b.12.



b.12

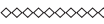
V dvoročni bočno-križni mešani drži se par na mestu okoli skupne osi zavrti za $\frac{3}{4}$ obrata v desno ali levo. Motiv je izveden v 2 taktih in 6 korakih.

Kinetogram 70: Motiv b.13.

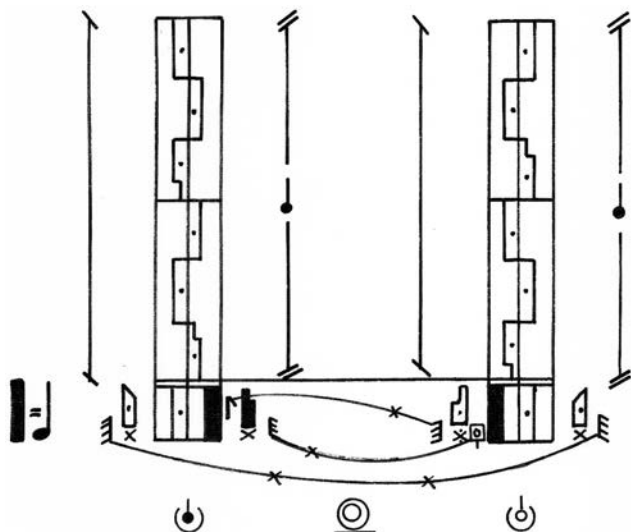


b.13

V dvoročni standardni drži se par na mestu okoli skupne osi zavrti za 1 obrat ($\frac{1}{2}$ ali $1\frac{1}{2}$) v desno ali levo. Motiv je izveden v 2 taktih in 6 korakih ali 1 taktu in 3 korakih.

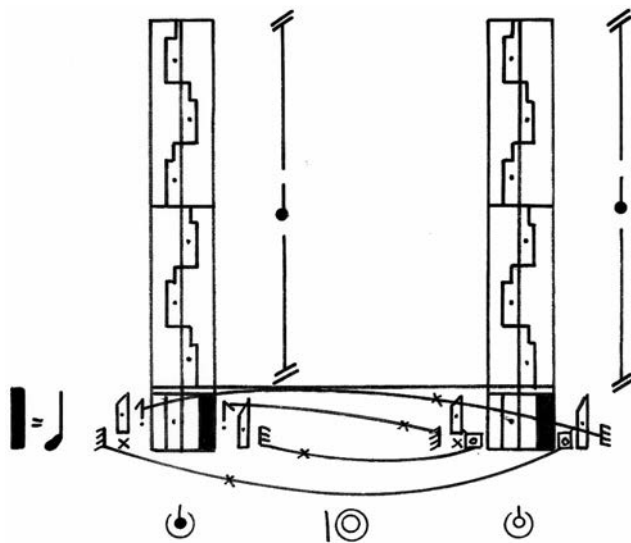


Kinetogram 71: Motiv b.14.



b.14
V dvoročni standardni drži se par okoli skupne osi zavrti za 1 obrat v desno ali levo in se pri tem pomika po krogu v levo ali desno. Motiv je izveden v 2 taktih in 6 korakih ali 1 taktu in 3 korakih.

Kinetogram 72: Motiv b.15.

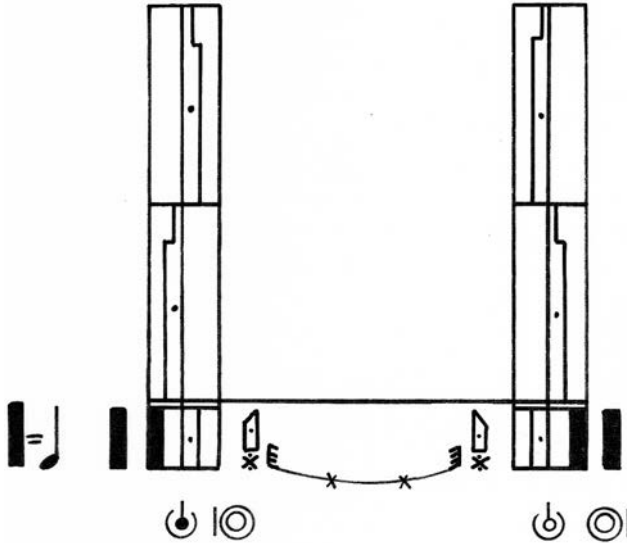


b.15
V dvoročni hrbtno-ramenski drži se par na mestu okoli skupne osi zavrti za 1 obrat (ali manj) v desno ali levo. Motiv je izveden v 2 taktih in 6 korakih ali 1 taktu in 3 korakih.



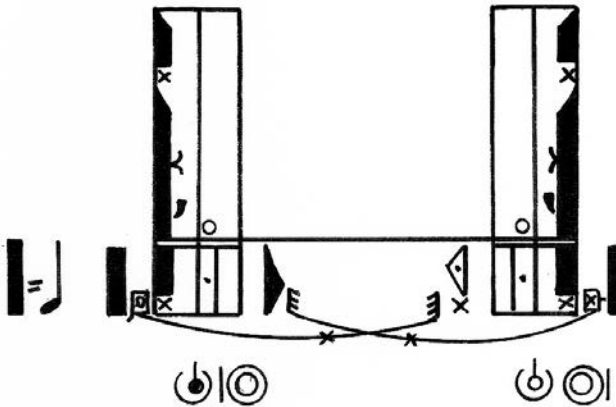
MOTIVI SKUPINE C: drugo

Kinetogram 73: *Motiv c.1.*

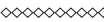


c.1
V enoročni bočni drži, kjer sta oba obrnjena v isto smer, napravi par dva koraka naprej. Motiv je izveden v 2 taktih in 2 korakih.

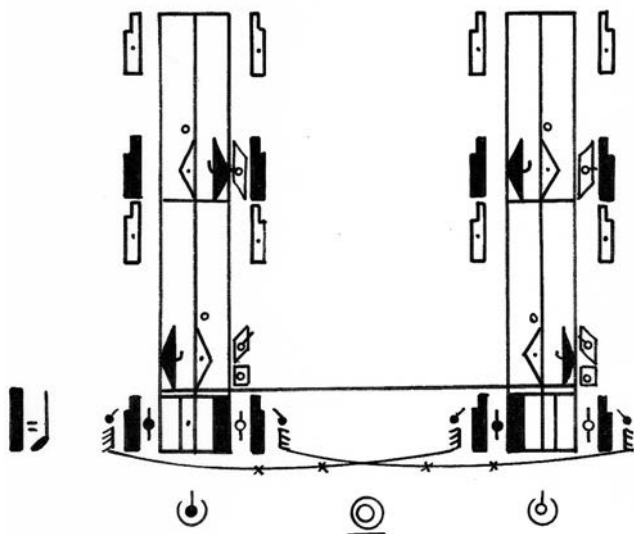
Kinetogram 74: *Motiv c.2.*



c.2
V enoročni bočni drži v pasu napravita na mestu z neobteženo zunanjo nogo potrk ob tla. Motiv je izveden v 1 taktu.

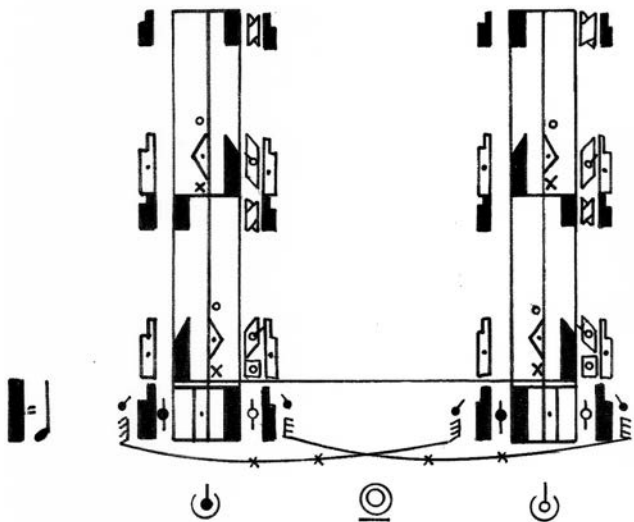


Kinetogram 79: Motiv c.7.



c.7
V dvoročni frontalno-križni drži plesalec (in plesalka) zamahne s sklenjenimi rokami poševno v desno (levo) in levo (desno) in hkrati prenese težo na desno (levo) in levo (desno) nogo ali pa stoji na miru. Motiv je izveden v 2 taktih.

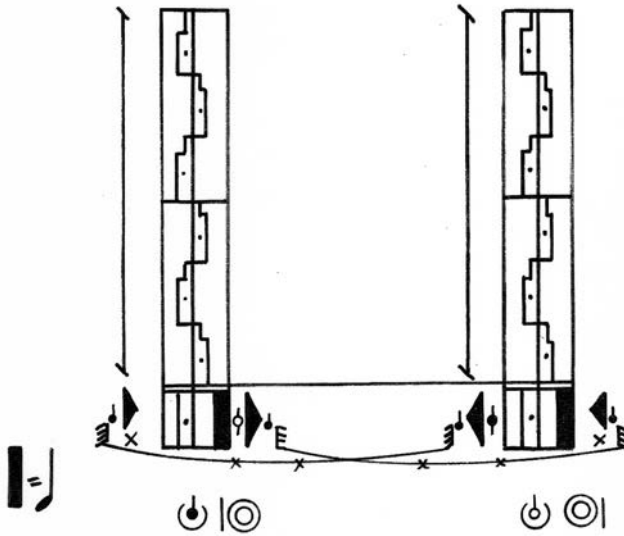
Kinetogram 80: Motiv c.8.



c.8
V dvoročni frontalno-križni drži plesalec (in plesalka) zamahne s sklenjenimi rokami poševno v desno (levo) in levo (desno) ter hkrati prenese težo na desno (levo) in levo (desno) nogo, pri čemer dvigne neobteženo levo (desno) nogo in desno (levo) nogo križem pred obteženo. Motiv je izveden v 2 taktih.

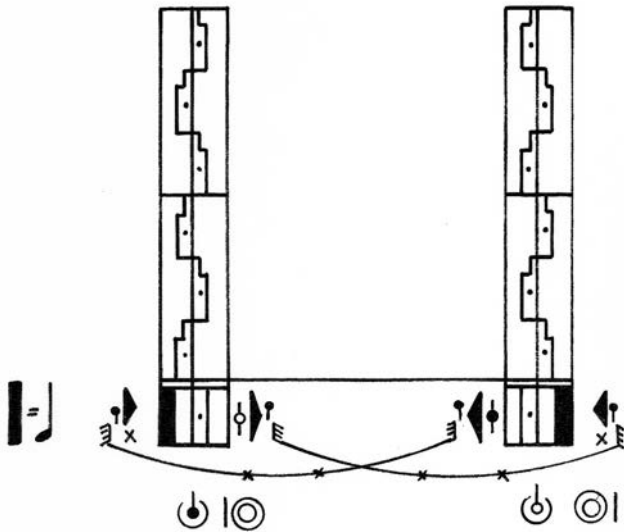


Kinetogram 81: *Motiv c.9.*

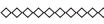


c.9
V dvoročni bočno-križni sprednji drži se par pomika po krožnici v levo ali poljubno po prostoru naprej ali nazaj. Motiv je izveden v 2 taktih in 6 korakih.

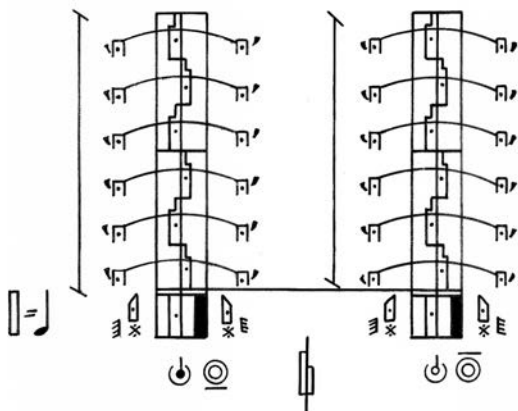
Kinetogram 82: *Motiv c.10.*



c.10
V dvoročni bočno-križni hrbtni drži se par pomika po krogu v levo naprej. Motiv je izveden v 2 taktih in 6 korakih.



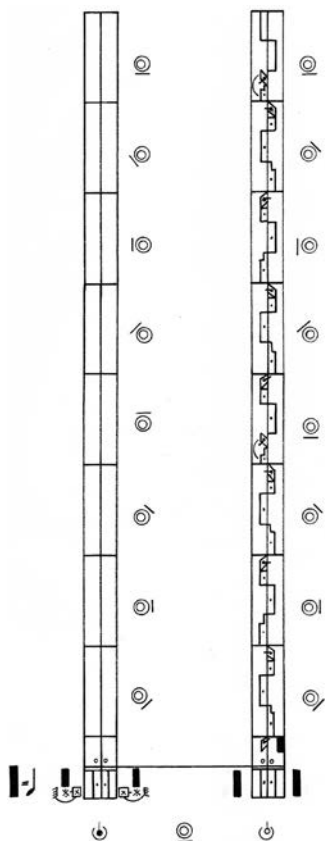
Kinetogram 83: Motiv c.11.



c.11

V drži brez stika med plesalcema drug za drugim vsak zase tečeta po krogu v levo in hkrati ploskata. Motiv je izveden v 2 taktih in 6 korakih.

Kinetogram 84: Motiv c.12.

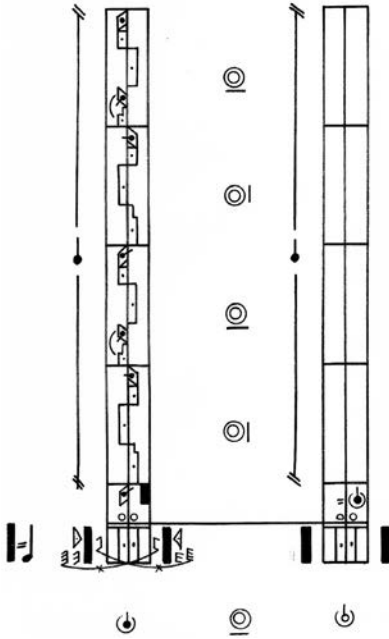


c.12

V drži brez stika med plesalcema drug nasproti drugemu plesalec (plesalka) stoji na mestu, plesalka (plesalec) naredi 1 krožno pot v levo okoli plesalca (plesalke). Motiv je izveden v 8 taktih.



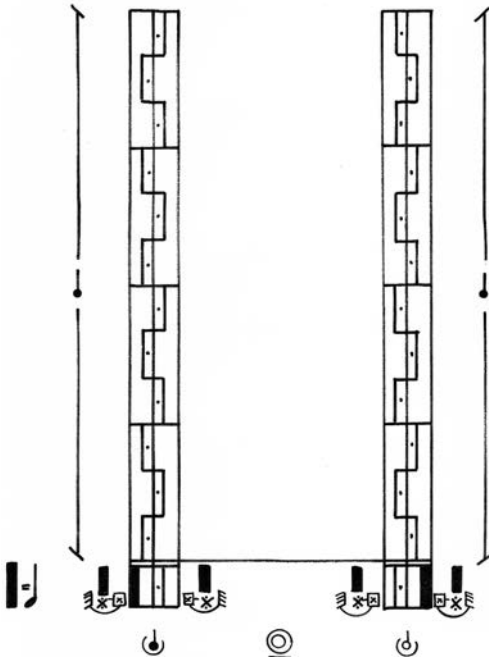
Kinetogram 85: Motiv c.13.



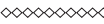
c.13

V drži brez stika med plesalcema drug nasproti drugemu plesalec in plesalka istočasno naredita 1 krožno pot v levo drug okoli drugega. Motiv je izveden v 4 taktih.

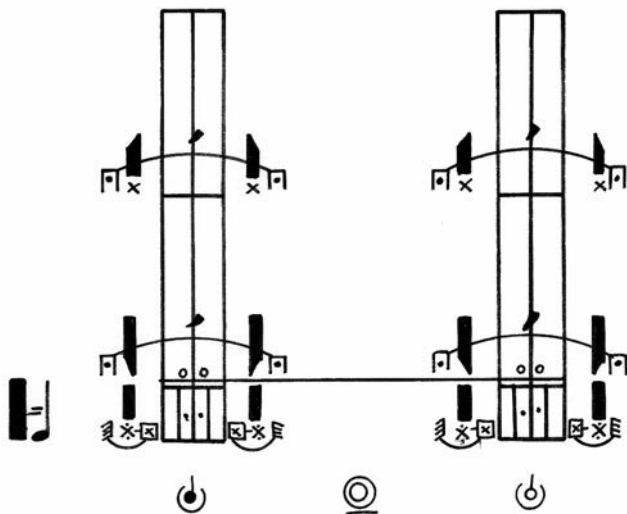
Kinetogram 86: Motiv c.14.



c.14. V drži brez stika med plesalcema drug nasproti drugemu se plesalec in plesalka na mestu vsak zase zavrtita za 1 obrat v nasprotni smeri. Motiv je izveden v 4 taktih in 12 korakih.

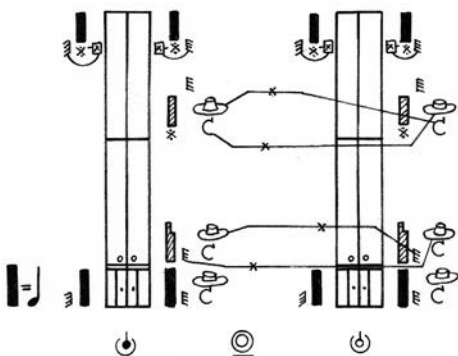


Kinetogram 87: Motiv c.15.




c.15
V drži brez stika med ple-salcema drug nasproti dru-gemu vsak zase enkrat ploskneta nizko zadaj, en-krat pa nizko spredaj. Mo-tiv je izveden v 2 taktih.

Kinetogram 88: Motiv c.16.



c.16
V drži brez stika med ple-salcema drug nasproti dru-gemu v 1. taktu drug dru-gemu primeta klobuk, v 2. taktu pa si ga položita na svojo glavo. Motiv je izve-den v 2 taktih.

 = klobuk

določitvi motiva smer vrtenja nima večje vloge, pomembna postane šele v kombinaciji izvedb.

V drugem (desnem) oklepaju je podana smer vrtenja (levo/desno), gibanje oziroma pot, ki je narejena pri tem (na mestu, okoli plesalca, po krogu) in izvajalec vrtenja (plesalka, plesalec, v paru). Pri tem so uporabljene naslednje oznake:

ž – ženska, plesalka;

m – moški, plesalec;

d – vrtenje v desno;

l – vrtenje v levo;

•l – v levo okrog soplesalca/-ke;

•d – v desno okoli soplesalca/-ke;

◦l – po krogu v levo;

◦d – po krogu v desno;

↑ – smer gibanja: naprej;

↓ – smer gibanja: nazaj ali hrbtno;

– sprememba pozicij v odnosu do soplesalca/-ke v paru (t. i. »žaganje«, ko se plesalec in plesalka istočasno obrneta za ½ obrata na mestu v nasprotno smer – vsak v svojo stran);

∨ – ali;

n – poljubno ali nedoločeno število ponovitev;

? – podatek iz zapisa ni jasen.

Za boljše razumevanje je navedenih nekaj primerov razlag zapisa v desnem oklepaju, ki so morda nekoliko pogostejši:

(ž – d, m•l) – ženska se vrti na mestu v desno, moški naredi krožno pot v levo okoli nje;

(d) – vrtenje v desno (kadar ni oznake za spol, pomeni, da velja za vrtenje para);

(d◦l) – vrtenje para v desno po krogu v levo.

V seznamu so navedeni vsi zapisi posameznih variant, ki so bili vključeni v analizo strukture parnih oblik tega plesa, pri tem so variante štajeriša oziroma zapisi označeni s kataloško številko v arhivu (GNI Pl ...) in navedbo kraja, od koder izvira zapis plesa:

GNI Pl 47, Tržič

GNI Pl 55, Kokrica pri Kranju

GNI Pl 63–65, Bučevci

GNI Pl 219, Mali Log, Loški Potok

GNI Pl 233, Vrh, Stari trg pri Ložu

GNI Pl 237, Kozarišče, Loška dolina

GNI Pl 249, Viševak pri Moravčah

GNI Pl 256, Tuštanj, Moravče

GNI Pl 261, Zg. Tuštanj, Moravče

GNI Pl 267, Sp. Javorščica, Moravče

GNI Pl 314, Podkoren

GNI Pl 316, Podkoren

GNI Pl 320, Rateče	GNI Pl 653, Senik, Ključarovci
GNI Pl 331, Kranjska Gora	GNI Pl 672, Potok v Tuhinjski dolini
GNI Pl 339, Paričjak	GNI Pl 694, Gornji Senik
GNI Pl 351, Mota	GNI Pl 734, Šentanel
GNI Pl 364, Križe	GNI Pl 753, Podkoren
GNI Pl 366, Vrh, Loška dolina	GNI Pl 754, Mengeš
GNI Pl 373, Koritno pri Bledu	GNI Pl 755, Bohinjska Bistrica
GNI Pl 386, Bodešče	GNI Pl 808, Zg. Korena
GNI Pl 397, Palovče	GNI Pl 809, Križevci pri Ljutomeru
GNI Pl 412, Moste pri Žirovnici	GNI Pl 810, Polenšak
GNI Pl 419, Rodine pri Žirovnici	GNI Pl 811, Markovci pri Ptuj
GNI Pl 420, Rodine	GNI Pl 812, Razkrižje
GNI Pl 437, Lajše	GNI Pl 898, Burji
GNI Pl 444, Kreplje na Krasu	GNI Pl 899, Boljunec
GNI Pl 449, Mali hribi v Tuhinjski dolini	GNI Pl 900, Števerjan
GNI Pl 450, Zg. Tuhinj	GNI Pl 901, Matajur, Podsredje
GNI Pl 460, Vas, Kostel	GNI Pl 902, Na Logu, Trenta
GNI Pl 461, Vas, Kostel	GNI Pl 903, Soča
GNI Pl 478, Tropeti nad Čabrom	GNI Pl 975, Primož nad Muto
GNI Pl 498, Škofje	GNI Pl 976, Sele pri Borovljah
GNI Pl 504, Gozd nad Kamnikom	GNI Pl 977, Žitara vas in okolica
GNI Pl 555, Okrog, Bela	GNI Pl 978, Jamnica
GNI Pl 576, Dobropolje, Zagorica	GNI Pl 979, Lahov Graben pri Jurkloštru
GNI Pl 578, Dobropolje, Zagorica	GNI Pl 1030, Šmarje-Sap
GNI Pl 584, Sv. Križ, Moravče	GNI Pl 1055, Grumlof, Šentvid pri Stični
GNI Pl 589, Sr. Kanomlja	GNI Pl 1082, Velika Račna
GNI Pl 592, Zgoša pri Begunjah	GNI Pl 1083, Velika Račna
GNI Pl 618, Kal nad Kanalom	GNI Pl 1107, Slamnjak
GNI Pl 628, Ter, Ljubno ob Savinji	GNI Pl 1112, Spodnje Libuče
GNI Pl 638, Brezovica pri Buču	GNI Pl 1129, Bodešče pri Bledu

Pri vseh zgoraj navedenih zapisih plesa je bila analizirana njihova struktura. Kot primer dejanskega zapisa so v nadaljevanju podani grafični zapisi strukture treh štajerišev (Slike 10–12). Celotni zapisi teh treh plesov s kinetogrami so objavljeni na koncu te knjige.

GNI Pl 261 – Zg. Tuštanj

1. $\left(\frac{4}{a.8}\right)$ (ž–d, m•l)

7. $\left(\frac{4}{b.5}\right)$ (d)

2. $\left(\frac{4}{a.8}\right)$ (ž–l, m•d)

8. $\left(\frac{4}{b.5}\right)$ (l)

3. $\left(\frac{4}{a.1}\right)$ (m–l)

9. $\left(\frac{4}{b.13}\right)$ (d)

4. $\left(\frac{4}{a.1}\right)$ (m–d)

10. $\left(\frac{4}{b.13}\right)$ (l)

5. $\left(\frac{4}{a.32}\right)$ (ž–l, m–d)

11. $\left(\frac{4}{b.1}\right)$ (d)

6. $\left(\frac{4}{a.31}\right)$ (ž–l, m–d)

12. $\left(\frac{4}{b.1}\right)$ (l)

Slika 10: Zapis strukture štajeriša z oznako GNI Pl 261.

GNI Pl 366 – Vrh v Loški dolini

1. $\left(\frac{4}{a.1}\right)$ (ž–d)

2. $\left(\frac{4}{a.1}\right)$ (m–d)

3. $\left(\frac{4}{a.6}\right)$ (ž–d, m–d)

4. $\left(\frac{4}{b.5}\right)$ (l?)

5. $\left(\frac{4}{a.32}\right)$ (ž–d, m–l)

Slika 11: Zapis strukture štajeriša z oznako GNI Pl 366.

GNI Pl 1107 – Slamnjak

1. $\left(\frac{1}{a.20} + \frac{2}{b.2}\right)$ (d+1)

2. $\left(\frac{1}{a.24} + \frac{3}{a.22} + \frac{1}{b.2}\right)$ ((m–d)+(ž–l)+(l))

3. $\left(\frac{2}{a.20} + \frac{2}{b.2}\right)$ (d+1)

4. $\left(\frac{1}{a.24} + \frac{3}{a.22} + \frac{1}{b.2} + \frac{1}{a.22}\right)$ ((m–d)+(ž–l)+(l)+(ž–d))

Slika 12: Zapis strukture štajeriša z oznako GNI Pl 1107.

d. Struktura parnega štajeriša

Število obravnavanih zapisov parnih štajerišev ni tolikšno, da bi omogočalo poglobljeno statistično študijo strukture štajeriša. Kljub temu so v nadaljevanju nekateri podatki navedeni tudi v odstotkih, saj je število zapisov vseeno dovolj veliko, da nakazuje določeno tendenco v strukturi preučevanega plesa, ki se odraža skozi preučevani vzorec; vsekakor pa je to število zapisov večje kot pri štajerišu s tremi ali več plesalci, kjer tega zaradi premajhnega števila sploh ni bilo možno izvesti.

V analizi strukture parne oblike štajeriša je bilo upoštevanih 67 zapisov, saj je bilo zaradi nepopolnega zapisa plesa izločenih 5 primerov; poleg tega so bili zapisi GNI Pl 63, 64, 65 upoštevani kot en zapis, saj je iz arhivska gradiva jasno razvidno, da gre za en ples, kateremu so bile v arhivu dodeljene tri številke. Od upoštevanih 67 imajo 3 zapisi po 1 figuro nejasno, kar smo v nadaljevanju primerno upoštevali.

Število figur	nejasno	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	12	skupaj
Število zapisov	3	11	6	6	19	6	4	2	6	2	1	1	67

Tabela 5: Število zapisov glede na število figur pri parnem štajerišu.

Podatki nam kažejo, da je parni štajeriš, glede na analizirane strukture zapisanih variant, praviloma večfiguralen (Tabela 5), saj je delež takih zapisov večji od 83 %. Zapisov štajeriša, ki vsebujejo le eno figuro, je le slabih 17 %, vendar pri tem ni povsem jasno, ali gre le za zapis posamezne figure, ki jo je (še) znal informator zaplesati, ali pa se je dejansko plesala vseskozi le ena figura. Med zapisi parnih štajerišev, ki vsebujejo več figur, izstopajo zapisi s 4 figurami, ki predstavljajo 28 % vseh obravnavanih zapisov. Vzroke za njihovo množičnost lahko iščemo v povezavi z izvajanjem plesu pripadajoče štajeriševe melodije.

Največji delež (67 %, zapisov parnega štajeriša) predstavljajo takšni zapisi, ki so sestavljeni izključno iz enomotivnih figur; pri čemer lahko zapis vsebuje eno ali več enomotivnih figur (Tabela 6). 14 zapisov (oziroma 20 %) je takšnih parnih štajerišev, ki so sestavljeni iz izključno večmotivnih figur. Preostanek – 8 zapisov (ali 12 %) vsebuje tako enomotivne kot večmotivne figure ter so v nadaljevanju zaradi jasnosti imenovani »kombinirani zapisi/štajeriši«.

Parni štajeriši glede na sestavo figur v zapisu	Število zapisov	Delež v %
iz enomotivnih figur	45	67
kombinirani iz eno- in večmotivnih figur	8	12
iz večmotivnih figur	14	20
skupaj	67	100

Tabela 6: Zapisi parnih štajerišev glede na motivnost figur.

V Tabeli 7 izstopa podatek, da je največ (tj. 14) zapisov štajeriša z enomotivnimi figurami sestavljenih iz 4 figur, kar predstavlja 33 % vseh tistih zapisov, ki so povsem jasni, oziroma predstavlja 54 % vseh zapisov s sodim številom figur. Iz preglednice lahko tudi ugotovimo, da je več zapisov s sodim številom figur. Vzrok lahko iščemo v korelaciji z glasbeno strukturo štajeriševe melodije, ki je v osnovi 8-taktna (tako kot figura plesa), vendar se pogosto pojavlja z njeno ponovitvijo, tako da se pogosto kot celota razpozna 16-taktna melodija, čeprav gre v osnovi za ponovitev ali modulacijo 8-taktno.

Pri zapisih štajeriša z izključno večmotivnimi figurami so v večini zapisi, ki imajo samo po eno figuro (43 %), sledijo pa taki, ki imajo štiri večmotivne figure (Tabela 8). Med kombiniranimi štajeriši, torej med zapisi štajerišev, ki vsebujejo tako eno- kot večmotivne figure, prevladujejo takšni, kjer je več enomotivnih kot večmotivnih figur, kar je razvidno iz Tabele 9.

Število enomotivnih figur	nejasno	12	9	8	7	6	5	4	3	2	1	skupaj
Število zapisov	3	1	1	6	1	1	4	14	5	5	4	45

Tabela 7: Število zapisov glede na število enomotivnih figur.

Število večmotivnih figur	7	4	3	2	1	skupaj
Število zapisov	1	4	2	1	6	14

Tabela 8: Število zapisov glede na število večmotivnih figur.

	Število enomotivnih figur	Število večmotivnih figur
1. zapis	7	1
2. zapis	6	2
3. zapis	4	1
4. zapis	3	2
5. zapis	3	3
6. zapis	2	4
7. zapis	1	1
8. zapis	1	2

Tabela 9: Razmerje med eno- in večmotivnimi figurami pri kombiniranih zapisih.

Od 67 zapisov je bilo 10 zapisov plesa takih, ki so se izvajali ob pomoči robca, kar predstavlja 15 %. Od teh je en zapis plesa sestavljen iz enomotivnih figur, eden iz kombiniranih figur, vsi ostali štajeriši z robcem pa imajo eno ali več večmotivnih figur. Iz tega sledi, da so štajeriši z robcem praviloma sestavljeni iz večmotivnih figur.

Navedba, da so se med plesom pele tudi poskočnice, je zabeležena pri 14 % relevantnih zapisov. Približno polovica teh zapisov parnih štajerišev je enomotivnih.

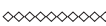
Na podlagi zgornjih analiz lahko zaključimo, da je struktura preučevanega plesa štajeriša v paru v osnovi večfiguralna, figure pa so enomotivne.

2 ŠTAJERIŠ S TREMI ALI VEČ PLESALCI

Štajeriš uvrščamo med parne plesе, vendar pa lahko med zapisi slovenskih ljudskih plesov najdemo tudi take, ki jih njihovi nosilci prepoznavajo kot štajeriš, nekatere celo tako imenujejo, a sodijo med skupinske plesе, za katere je značilno, da so za njihovo izvedbo potrebni trije ali več plesalcev. Tem plesom je skupno, da se izvajajo na značilne štajeriševе melodije, čeprav to ni edini kriterij, na podlagi katerega jih klasificiramo kot oblike skupinskega štajeriša; izjemoma se na štajeriševо melodijo plešejo tudi nekatere mostne igre (npr. GNI Pl 1059, GNI Pl 752), spretnostne igre – zvezda (GNI Pl 888) in plesne igre z izbiranjem (GNI Pl 593), ki jih ne uvrščamo med skupinske štajeriše in tudi niso vključeni v nadaljnjo obravnavo. V koreološkem pogledu so skupinske različice nekoliko samosvoje, saj značilno, dominantno vrtenje plesalke/-ca ali para nadomešča vrtenje enega ali več ključnih plesalcev v skupini v povezavi s prehodom vseh plesalcev pod »mostom« (to je pod sklenjenimi dvignjenimi rokami dveh izmed vseh sodelujočih) ali z dokazovanjem spretnosti enega od plesalcev, ki izvede premet. V obeh primerih element vrtenja posameznika ostaja prisoten, vendar ne več kot osrednji element figure.

Sledeča morfološko-strukturna analiza upošteva specifiko skupinskih štajerišev, zato ni izvedena analogno parnim. Glavni problem je določitev plesnega motiva. Pri tem se poraja ključno vprašanje, kaj je motiv. Je to skupni motiv, pri izvedbi katerega sodelujejo vsi izvajalci z različnimi gibanji, kar bi lahko označili kot celostni (holistični) pogled na ples in plesni motiv, torej pogled na motiv kot celoto od zunaj, z gledišča opazovalca. Lahko pa je osnova plesni motiv vsakega posameznika znotraj skupine, ki izvaja različne ali enake motive, odvisno od njegove pozicije in funkcije v skupini, kar bi lahko označili za delni (parcialni) pogled na ples in plesni motiv, torej pogled na motiv od znotraj, z gledišča ustvarjalca – posameznika znotraj skupine. Odločitvi, da se pri primerih skupinskega štajeriša – pri katerem so plesalci povezani, a delajo različno – upošteva holistični pogled na ples in plesne motive, je v prid tudi dejstvo, da izvajalci pri opisovanju oblikovne podobe tovrstnih štajerišev praviloma podajajo motive kot celoto, tako kot jih vidi opazovalec in ne kot jih vidi posamezni izvajalec znotraj skupine.

Število plesalcev je v izvedbah skupinskega štajeriša različno. Natančno je določeno le, kadar govorimo o trojkah oziroma o štajerišu v troje, za katerega izvedbo so potrebni natanko trije plesalci. Prav zaradi tega je v klasifikaciji štajerišev glede na število plesalcev štajeriš v troje izdvojen in predstavlja vmesno kategorijo med večinskim štajerišem v paru in maloštevilnimi skupinskimi oblikami. Trojko navadno sestavljajo



POIMENOVANJE	PARNI ŠTAJERIŠ	ŠTAJERIŠ V TROJE	SKUPINSKI ŠTAJERIŠ	
ŠTEVILO PLESALCEV	2	3	4 ali več	
			liho	sodo
SESTAVA PO SPOLU	plesalec in plesalka	praviloma plesalec in dve plesalki ali trije plesalci	praviloma samo plesalci	praviloma mešani pari

Tabela 10: Razdelitev štajerišev glede na število izvajalcev.

plesalec in dve plesalki ali trije plesalci, lahko so še druge kombinacije sestave glede na spol izvajalcev. Pri ostalih skupinskih oblikah število izvajalcev ni natančno določeno; tovrstni štajeriš, s štirimi ali več plesalci, je opredeljen kot »pravi« skupinski štajeriš. V večini primerov je število sodelujočih sodo, celo več, največkrat skupino tvori poljubno število parov, ki ga sestavljata plesalec in plesalka, kjer je navadno plesalka na plesalčevi desni strani, čeprav za samo izvedbo spol v paru ni pomemben. Liho število plesalcev je navadno potrebno za tisti skupinski štajeriš, ki v izvedbo vključuje element premeta. Sicer so nekateri motivi štajeriša v troje enaki motivom pri skupinskih oblikah, kar bi lahko bil povod za domnevo o neupravičenosti izdvajanja štajeriša v troje kot posebne oblike. Argument v prid izpostavitvi štajeriša v troje kot posebne oblike so najprej tisti motivi, ki se ne pojavljajo pri skupinskih oblikah, nadalje dejstvo, da slovensko plesno izročilo pozna tudi druge plesne, za katere je značilno izvajanje v troje (npr. trojka), pa tudi v tuji literaturi je zaslediti, da se štajeriš v troje predstavlja kot posebna oblika.

Med zapisi štajerišev, ki so predmet te razprave, je približno 20 % takih, ki se izvajajo s tremi ali več plesalci. Posledično je tudi število motivov bistveno manjše kot pri parnih različicah.

2.1 ŠTAJERIŠ V TROJE

Izvedbene možnosti štajeriša v troje so omejene z določenim številom sodelujočih in prostorskim odnosom med plesalci oziroma s plesno držo. Oboje močno vpliva na to, da je število motivov štajeriša v troje relativno malo.

a. Položaj plesalcev

Ob začetku izvajanja štajeriša v troje sta znana le dva začetna položaja plesalcev: ali gre za zaprt krog ali pa za bočni položaj v troje. Med izvajanjem se začetni položaj

med plesalci transformira, vendar se ob koncu štajeriša izvajalci ponovno nahajajo v začetnem položaju.

Mogoči začetni položaji štajeriša v troje so:

1. zaprt krog – trije plesalci oblikujejo krog oziroma trikotnik, kjer vsak plesalec predstavlja en kot trikotnika; plesalci gledajo proti središču kroga, vsak plesalec ima v levo in desno diagonalno naprej pred seboj svoja soplesalca;
2. bočni položaj v troje – vsi trije plesalci stojijo v vrsti/liniji, krajna plesalca stojita bočno ob srednjem plesalcu, vsi trije gledajo v isto smer.

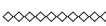
b. Plesna drža

Pri štajerišu v troje ločimo dve osnovni plesni drži, pri čemer je ena prevladujoča, saj se druga začetna plesna drža pojavlja le pri enem zapisu. Z gledišča sodelujočega posameznika v izvedbi sodita obe plesni drži med dvoročne, gledano celostno pa ločimo:

- 1 **Nizka medsebojna drža v zaprtem krogu:** Plesalci se držijo za nizko spuščene roke (ki so od telesa dvignjene za 60 stopinj) in oblikujejo zaprt krog. Pri tem so navadno vsi plesalci obrnjeni proti središču kroga, včasih nekoliko obrnjeni v levo ali desno (odvisno od smeri gibanja).
- 2 **Bočno-križna drža v troje:** Plesalec stoji med plesalkama, bočno drug ob drugem, vsi trije so obrnjeni v isto smer. Plesalec drži plesalki spredaj za zunanji roki, medtem ko sta notranji roki plesalk sklenjeni za hrbtom plesalca (bočno-križna hrbtana drža) ali pred trebuhom plesalca (bočno-križna sprednja drža).

c. Motivi

Oznaka motiva je sestavljena iz male tiskane črke t (kot trojka) in zaporedne številke. Ker se lahko določen motiv izvaja v različnih zasedbah trojk glede na spol izvajalcev, je v nadaljevanju pri opisu tovrstnih motivov zaradi jasnejšega izražanja in preglednosti za vse tri izvajalce praviloma uporabljena moška slovnična oblika »plesalec«, ne glede na dejanski spol akterjev (kot so navedeni v viru). Izjema so le motivi t.11, t.12 in t.13, ki se nanašajo na zapis štajeriša iz Kotelj (GNI Pl 972), ki zaradi svoje obredne funkcije ni dovoljeval drugačne zasedbe glede na spol izvajalcev.



Kinetogram 90: *Motiv t.1.*

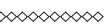


t.1
V nizki medsebojni drži v zaprtem krogu pomikanje po krogu v levo ali desno. Motiv se izvaja 4 ali 8 taktov, v vsakem taktu po 3 korake po krogu naprej.

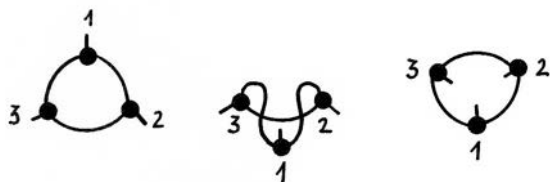
Kinetogram 91: *Motiv t.2.*



t.2
V nizki medsebojni drži v zaprtem krogu naredijo plesalci 3 korake naprej proti središču (hrbtko nazaj stran od središča kroga) in hkrati dvignejo roke srednje naprej (nazaj), nato napravijo tri korake hrbtko nazaj na izhodiščno mesto in pri tem spustijo roke nizko. Motiv je izveden v 2 taktih in 6 korakih.



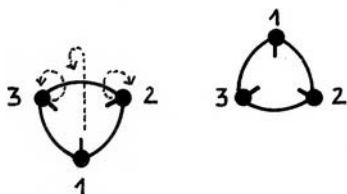
Kinetogram 94: *Motiv t.5.*



t.5

V modificirani nizki medsebojni drži v zaprtem krogu (kjer so vsi plesalci s hrbtom obrnjeni proti središču kroga) gre plesalec 1 hrbtoma pod mostom plesalcev 2 in 3, nato se pod njunimi sklenjenimi rokami na mestu zavrtita še plesalec 2 in 3, in sicer plesalec 2 v levo in plesalec 3 v desno, tako da ob koncu spet vsi gledajo proti središču kroga. Motiv je izveden v 2 taktih in 6 korakih.

Kinetogram 95: *Motiv t.6.*

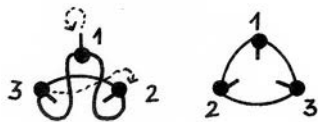


118

t.6

V nizki medsebojni drži v zaprtem krogu se plesalec 1 usmeri po premeru kroga proti plesalcema 2 in 3, ki dvigneta sklenjeni roki (plesalec 2 desnico, plesalec 3 levo) v most, pod katerim steče plesalec 1, ki se pri tem malo skloni. Ko pride izpod mosta, se plesalec 1 vzravna, dvigne svojo desnico, ki je sklenjena z levico plesalca 2, in se začne pod novonastalim mostom obračati v levo. Hkrati se pod prvotnim mostom (ki sta ga oblikovala plesalec 2 in 3) začne obračati v desno plesalec 2, nakar gre takoj pod drugim mostom (ki sta ga oblikovala plesalec 1 in 2) še plesalec 3, ki se obrača v levo, pri tem pa ima dvignjeno svojo levico, ki je sklenjena z desnico plesalca 2. Med previjanjem plesalca 3 se plesalec 1 malo pomika po krogu v levo. Med previjanjem se plesalec 1 obrne za 1/2 obrata v levo, plesalec 2 za 1 obrat v desno in plesalec 3 za 1 obrat v levo. Ob koncu so vsi trije plesalci obrnjeni v središče kroga. Motiv je navadno izveden v 4 taktih in 12 korakih.

Kinetogram 98: *Motiv t.9.*



t.9

Po premetu sta desnica plesalca 2 in levica plesalca 3 sklenjeni za hrbtom plesalca 1, ki dvigne roke visoko nazaj (njegova desnica je sklenjena z visoko dvignjeno levico plesalca 2, njegova levica pa z visoko dvignjeno desnico plesalca 3) in se obrne za $\frac{1}{2}$ obrata v levo pod svojo dvignjeno desnico, sklenjeno z levico plesalca 2. Zatem gre pod tem mostom še plesalec 3, ki ima svojo desnico (sklenjeno z levico plesalca 1) še vedno dvignjeno in se hkrati obrne za $\frac{1}{2}$ obrata v desno. Plesalec 2 ostane na mestu in se skoraj ne obrača. Ob koncu plesalci spustijo roke do začetne višine in so obrnjeni v središče kroga. Motiv je navadno izveden v 2 taktih in 6 korakih.

Kinetogram 99: *Motiv t.10.*



t.10

V nizki medsebojni drži v zaprtem krogu vsi trije plesalci dvignejo roke in se na mestu vsak zase obrnejo za 1 obrat na mestu, dva plesalca v levo, eden v desno in nato takoj vsak še v nasprotno smer – dva v desno in eden v levo. Motiv je izveden v 4 taktih in 12 korakih.



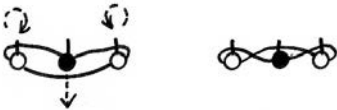
Kinetogram 100: *Motiv t.11.*



t.11

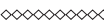
V bočno-križni hrbtni ali sprednji drži v troje napravijo 2 trikoraka naprej in 2 trikoraka nazaj. Motiv je izveden v 4 taktih in 12 korakih.

Kinetogram 101: *Motiv t.12.*



t.12

V bočno-križni sprednji drži v troje naredi plesalec korak nazaj, pri čemer se mora skloniti pod plesalkinima notranjima sklenjenima rokama, takoj zatem se plesalki pod dvignjenimi rokami vseh treh na mestu zavrtita navznoter proti plesalcu za 1 obrat (desna plesalka v levo, leva v desno); ob koncu so roke vseh treh sklenjene spredaj. Motiv je izveden v 4 taktih in 12 korakih.



Kinetogram 102: *Motiv t.13.*



t.13

Plesalki se pod dvignjenimi sklenjenimi rokami vseh treh navzven zavrtita za 1 obrat (desna plesalka v desno, leva v levo), pri čemer se plesalec pod sklenjenimi notranjimi rokami plesalk zopet pomakne naprej in so ob koncu vsi trije ponovno v začetni bočno-križni hrbtni drži v troje. Motiv je izveden v 4 taktih in 12 korakih.

Kinetogram 103: *Motiv t.14.*



t.14

V modificirani nizki medsebojni drži v zaprtem krogu, kjer plesalki nimata več sklenjenih rok med seboj, plesalec dvigne obe roki, ki sta sklenjeni vsaka z roko ene od plesalk, da se pod njima plesalki zavrtita na mestu v nasprotni smeri (obe navzven ali navznoter). Ob koncu sta obe plesalki spet v krogu in skleneta roki – spet so vsi trije v nizki medsebojni drži v zaprtem krogu.

č. Analiza strukture štajeriša v troje

V analizi je bilo vključenih 13 zapisov štajeriša v troje. Zapisi izvirajo iz Gorenjske, Koroške, Štajerske in Dolenjske in so navedeni v spodnjem seznamu, označeni s kataloško številko v arhivu GNI in navedbo kraja, od koder izvira zapis plesa:



GNI Pl 46 – Tržič	GNI Pl 806 – Markovci pri Ptuj
GNI Pl 89 – Nomenj	GNI Pl 807 – Markovci pri Ptuj
GNI Pl 315 – Podkoren	GNI Pl 877 – Gozd nad Kamnikom
GNI Pl 379 – Bodešče	GNI Pl 879 – Gozd nad Kamnikom
GNI Pl 398 – Paloviče	GNI Pl 972 – Kotle
GNI Pl 412 – Moste pri Žirovnici	GNI Pl 1030 – Šmarje-Sap
GNI Pl 577 – Zagorica	

d. Struktura štajeriša v troje

Začetna plesna drža pri štajerišu v troje se odraža tudi v njegovi strukturi. Glede na to lahko zapise štajerišev v troje razdelimo v dve skupini. V prvo, manjšo skupino se uvršča le štajeriš iz Kotelj, ki od drugih štajerišev odstopa po začetni plesni drži in tudi po motiviki in strukturi. Gre za dvofiguralni štajeriš, kjer je figura sestavljena iz dveh motivov.

Ostali zapisi štajerišev predstavljajo drugo, večjo skupino, za katero je značilno, da je trojica v sklenjenem zaprtem krogu. Če upoštevamo, da motiv t.1, ki je dejansko le gibanje po krogu, ne predstavlja samostojne figure in je le neke vrste predpriprava, so ti štajeriši praviloma enofiguralni, figura pa je dvo- ali večmotivna. Začetni, uvodni motiv je gibanje po krogu naprej v desno (t.1), le v zapisih iz Gozda pri Kamniku je v levo. Včasih se začetni motiv pojavi še kot zaključni motiv. V primeru zapisa štajeriša v troje iz Tržiča motiv t.1 prevzema motiv t.2, ki prav tako odigra funkcijo uvodnega in zaključnega motiva. Kot primer večfiguralnega štajeriša je varianta iz Nomenja.

2.2 SKUPINSKI ŠTAJERIŠ

V primerjavi s parnimi oblikami so motivi pri skupinskih štajeriših izvedeni v časovno daljših enotah (navadno so izvedeni v 4 taktih ali več), trajanje izvedbe pa je deloma odvisno tudi od števila sodelujočih. Bistveno pri vsem je, da motivi pri skupinskih štajeriših niso časovno tako določeni kot pri parnih oblikah. Poleg tega so skupinske oblike štajeriša praviloma enofiguralne, pri tem pa trajanje ene štajeriševe melodije pogosto ne sovpa z izvedbo ene plesne figure, saj so mnoge figure štajeriša izvedene ob eni ali več ponovitvah določene štajeriševe melodije, vendar pa začetek nove figure praviloma vedno sovpa z začetkom ali ponovitvijo štajeriševe melodije.

a. Položaj plesalcev v skupini

Skupno vsem skupinskim oblikam štajeriša je, da je osnovni začetni položaj sodelujočih plesalcev takšen, da oblikujejo krog. Prostorski odnos med plesalci se med izvajanjem spreminja, vendar se vedno konča v začetnem položaju oziroma s ponovnim oblikovanjem kroga.

Začetni položaj pri skupinskih štajeriših je le eden, in ta je:

- 1 zaprt krog – plesalci stoje drug poleg drugega in oblikujejo krog; pri tem gledajo vsi v središče kroga, tako da ima vsak plesalec levo in desno bočno od sebe sople-salca.

b. Plesna drža

Pri skupinskih oblikah štajeriša je začetna plesna drža le ena, kar deloma omejuje izvedbene možnosti. Z gledišča sodelujočega posameznika v izvedbi spada plesna drža med dvoročne, gledano celostno pa lahko držo opredelimo kot:

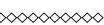
- 1 **Nizka medsebojna drža v zaprtem krogu:** Plesalci se držijo za nizko spuščene roke, ki so od telesa dvignjene za 60 stopinj in oblikujejo zaprt krog. Pri tem so navadno vsi obrnjeni proti središču kroga, včasih za $\frac{1}{4}$ ali $\frac{1}{8}$ obrata v levo ali desno (odvisno od smeri gibanja).

c. Motivi

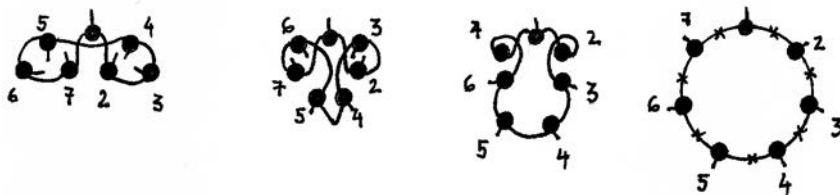
Oznaka motiva je sestavljena iz male tiskane črke s (kot skupinski štajeriš) in zaporedne številke. Zaradi jasnosti in preglednosti se v nadaljevanju poglavja za ključne akterje pri nastanku motiva namesto označevanj z zaporednimi številkami uporablja sledeče poimenovanje:

- **vodilni plesalec** (označen s sivo barvo) je tisti plesalec, ki začenja motiv in je pri izvedbi motiva njegovo gibanje odločilno za izvedbo motiva (npr. njegovo vrtenje na mestu pod dvignjenimi rokami, prehod pod mostom);
- **vodilni par** (označen s sivo barvo) je tisti par, ki začenja oblikovati nov motiv in je njegovo delo (vrtenje, prehod pod mostom) ključnega pomena pri oblikovanju motiva;
- **nasprotni par** je par, ki je diametralen vodilnemu paru; njegova aktivnost je skupaj z aktivnostjo vodilnega para ključna za oblikovanje motiva.

Motivi pri skupinskem štajerišu s 4 ali več plesalci v trajanju variirajo glede na število sodelujočih, zato ob opisu motiva ni navedeno trajanje v taktu. Praviloma začetek vsake figure sovпада z začetkom ali ponovitvijo štajeriševe melodije, lahko tudi na sredini (v 5. taktu).



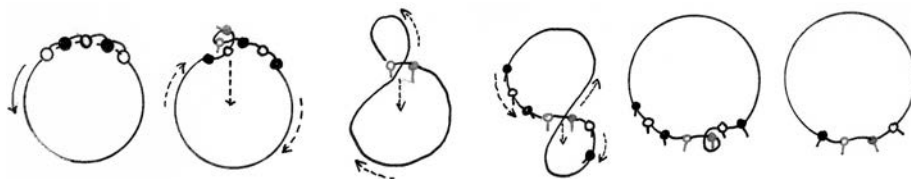
Kinetogram 106: *Motiv s.3.*



s.3

V modificirani nizki medsebojni drži v zaprtem krogu vodilni plesalec (ki po premetu obstane na nogah in je obrnjen s hrbtom proti središču kroga) dvigne roke in skupaj s sosednjima plesalcema napravi dva mostova, pod katerim nato stečejo vsi plesalci, začeni z dvojico plesalcev, čez katerih roke je vodilni plesalec izvedel premet. Zadnja dva plesalca se pod mostom še obrneta (plesalec, ki drži vodilnega plesalca z levo roko, v levo, plesalec, ki drži vodilnega plesalca z desno roko, pa v desno), tako da nastane ponovno krog, le da so sedaj plesalci obrnjeni s hrbtom v središče kroga.

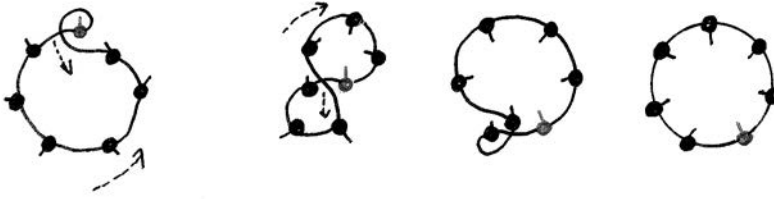
Kinetogram 107: *Motiv s.4.*



126

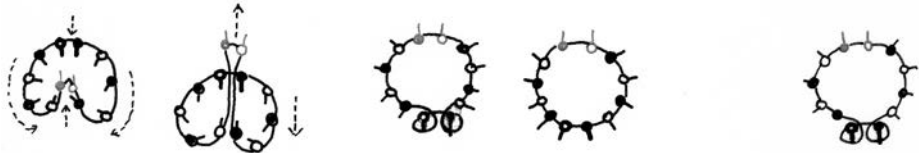
s.4

V nizki medsebojni drži v zaprtem krogu ena od plesalk dvigne svojo levico, ki je sklenjena z desnico soplesalca na levi in se pod tem mostom obrne za $1\frac{1}{2}$ obrata v levo ter začne pod mostom voditi ves krog plesalcev za njo. Plesalec in plesalka, ki držita most, se pomikata po navideznem premeru kroga naprej toliko časa, dokler ne stečejo pod mostom vsi, in se ob koncu, ko se obrne za 1 obrat v desno še plesalec, ki je držal most, zopet oblikuje krog, le da so tokrat vsi plesalci obrnjeni s hrbtom v središče kroga.

Kinetogram 108: *Motiv s.5.*

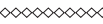
s.5

V modificirani nizki medsebojni drži v zaprtem krogu (kjer vsi gledajo s hrbtom v središče kroga) se vodilni plesalec, ki je držal most, obrne za 1 obrat v desno, sedaj pod mostom, oblikovanim z njegovo levico in desnico plesalca na njegovi levi strani, ter začne pod mostom voditi ves krog plesalcev za njim; medtem se začneta vodilni plesalec in plesalec na njegovi levi (ki drži ta most) hrbtoma pomikati po navideznem premeru kroga nazaj toliko časa, dokler ne stečejo pod mostom vsi. Ko se ob koncu pod mostom obrne za 1 obrat v levo še plesalec na levi strani vodilnega plesalca (ki je držal most), je krog ponovno oblikovan in vsi plesalci gledajo proti središču kroga.

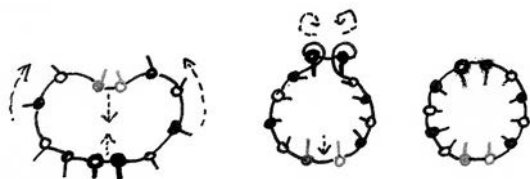
Kinetogram 109: *Motiv s.6.*

s.6

V nizki medsebojni drži v zaprtem krogu se vodilni par obrne proti središču kroga, da sta plesalec in plesalka vstric. Pri tem iztegne naprej sklenjeni roki (plesalec desno, plesalka levo) in začne teči po navideznem premeru proti nasprotnemu paru ter za seboj vodi vse ostale, ker se krog ne sme pretrgati. Polovica kroga za plesalko spremeni tudi smer poti. Hkrati nasprotni par (med obema paroma mora biti enako število plesalcev) dvigne sklenjeni roki (plesalec desno, plesalka levo) v most ter se počasi pomika proti vodilnemu paru, ki sklonjen steče pod njim, vodeč za seboj enako sklonjene vse druge. S postopnim prehodom plesalcev in plesalk pod mostom se začne ponovno oblikovati krog in dokončno nastane, ko stečejo pod mostom nasprotnega para vsi plesalci in plesalka ter se nazadnje pod njim previjeta tudi plesalec in plesalka nasprotnega para (plesalec 1 obrat v desno, plesalka 1 obrat v levo) in spustita roke v začetni položaj. V tem trenutku so vsi obrnjeni s hrbtom v središče kroga.



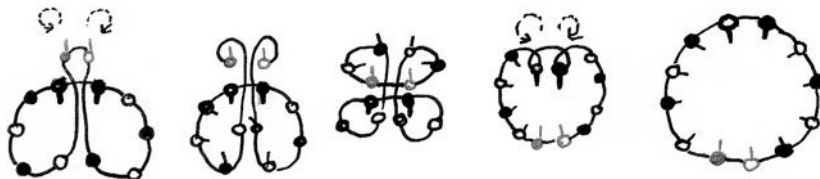
Kinetogram 110: *Motiv s.7.*



s.7

V modificirani nizki medsebojni drži v zaprtem krogu (kjer vsi gledajo s hrbtom v središče kroga) se začne vodilni par hrbtno pomikati proti središču kroga in hkrati z njima ves krog, ker se krog ne sme pretrgati. Hkrati nasprotni par dvigne sklenjeni roki (plesalec desno in plesalka levo) v most in se začne hrbtoma pomikati proti vodilnemu paru, ki pod njunim mostom vodi sklonjene plesalce in plesalke. S postopnim prehodom plesalcev in plesalk pod mostom se začne ponovno oblikovati krog, ki dokončno nastane, ko stečejo pod mostom vsi plesalci in plesalke ter se nazadnje pod njim previjeta še plesalec in plesalka nasprotnega para (plesalec 1 obrat v levo, plesalka 1 obrat v desno) in spustita roke v začetni položaj. V tem trenutku so spet vsi obrnjeni z obrazom v središče kroga.

Kinetogram 111: *Motiv s.8.*



s.8

128

V nizki medsebojni drži v zaprtem krogu se vodilni par obrne proti središču kroga, da sta plesalec in plesalka vštrec, pri tem iztegne naprej sklenjeni roki (plesalec desno, plesalka levo) in začne teči po navideznem premeru proti nasprotnemu paru ter za seboj vodi vse ostale, ker se krog ne sme pretrgati. Polovica kroga za plesalko spremeni tudi smer gibanja oziroma poti. Hkrati nasprotni par (med obema paroma mora biti enako število plesalcev) dvigne sklenjeni roki (plesalec desno, plesalka levo) v most ter se počasi pomika proti vodilnemu paru, ki sklonjen steče pod njim, vodeč za seboj enako sklonjene vse druge. Po prehodu pod mostom se vodilni par takoj zravna in dvigne sklenjeni roki (plesalec desno, plesalka levo) v nov most, pod katerim se plesalec in plesalka hkrati na mestu obrneta drug od drugega za 1 obrat v nasprotni smeri (plesalec v levo, plesalka v desno). Vodilni par se začne sedaj hrbtoma pomikati za nasprotnim parom (ki je prvi dvignil roki v most), tako da se oba mostova pomikata drug za drugim in se preostali plesalci pomikajo pod obema. Ko pod mostom vodilnega para preide tudi nasprotni par, se krog spet dokončno oblikuje, in sicer takrat, ko se nasprotni par zopet zravna in se plesalec in plesalka pod lastnima dvignjenima sklenjenima rokama obrneta drug od drugega vsak v svojo smer za $\frac{1}{2}$ obrata (plesalec v desno, plesalka v levo) ter sta nazadnje s spuščjenima sklenjenima rokama zopet obrnjena v središče kroga.

č. Analiza strukture skupinskega štajeriša

V analizi je bilo vključenih 7 zapisov skupinskega štajeriša. Vsi zapisi izvirajo iz severnega dela slovenskega ozemlja in so navedeni v spodnjem seznamu, označeni s kataloško številko v arhivu GNI in navedbo kraja, od koder izvira zapis plesa:

GNI Pl 10 – Laze v Tuhinjski dolini

GNI Pl 154 – Laze v Tuhinjski dolini

GNI Pl 639 – Brezovica pri Buču (Buč)

GNI Pl 764 – Kamnik (okolica) in Brezovica pri Buču (Buč)

GNI Pl 887 – Svino

GNI Pl 956 – Spodnji Dolič

GNI Pl 957 – Završe nad Mislinjo (Št. Vid nad Valdekom)

d. Struktura skupinskega štajeriša

Struktura skupinskega štajeriša je enotna, saj gre v vseh primerih za enofiguralne štajeriše, kjer je figura praviloma večmotivna. Značilno za skupinski štajeriš je, da se vedno začneja z motivom s.1, in sicer z gibanjem po krogu v levo, v nekaterih primerih se uvodni motiv pojavi tudi še kot končni motiv. V strukturnem smislu predstavlja posebnost zapis iz Završ nad Mislinjo (GNI Pl 957), kjer ni uvodnega motiva s.1, ampak je štajeriš enofiguralen, figura pa enomotivna. Najverjetnejši razlog za to posebnost je dejstvo da gre za edini primer skupinskega štajeriša, kjer se ples izmenjuje s petjem poskočnic.

SLOG PRI ŠTAJERIŠU

V povezavi s plesom se slog pojmuje zelo različno; tako mnogokrat ugotovimo, da si ljudje pod tem pojmom predstavljamo različne stvari, saj ga je zelo težko opredeliti. Nekaterim se zdi to eden izmed najbolj izmuzljivih terminov v povezavi s plesom, zato celo predlogi, naj se izraz sploh ne bi uporabljal (Kaepler 1998a: 46). V slovenskem jeziku povzroča dodatno zmedo še beseda stil, ki je sinonim za slog, in se pogosto uporablja; prav pri obravnavi plesa se je v preteklosti pogosteje uporabljal izraz stil.

Izvedbo sloga lahko opredelimo na štirih ravneh: (1) slog kot individualen način izvajanja; (2) družbeni slog, ki se razlikuje glede na spol, status, starost ali pripadnost določeni družbeni skupini; (3) slog plesnega idioma in (4) kulturni slog, katerega je mogoče raziskovati šele, ko ugotovimo vse prej navedene oblike sloga (Youngerman 1975: 121).



Potrebno se je zavedati, da je slog plesa ena izmed »neulovljivih« kategorij pri ubesedovanju neverbalne prakse. Zdi se, da je v obravnavi plesa največja konceptualna dimenzija ples kot forma, kot celota gibanja, ki jo poleg strukture sestavlja tudi slog. »Slog je način izvedbe, uresničitve ali utelešenje strukture,« zapiše Kaepplerjeva (1998a: 48) in nadalje razlaga, da je to način, kako so strukturni elementi izvršeni ali utelešeni, predvsem motivi in koremi (ang. *choremes*), vendar hkrati tega načina izvedbe nosilci tradicije praviloma ne prepoznajo kot pomembnega za samo strukturo.

Definicijo sloga v povezavi s slovenskim ljudskim plesom strne Mirko Ramovš v opredelitvi, da je to »način, kako se pleše, kako plesalec in plesalka izvajata korake, geste in druge gibne prvine, ki jih določa obrazec posameznega plesa« (Ramovš 2005b: 7) in nadalje meni, da izhodišče za nastajanje sloga določata že oblika in zgradba plesa. Na slog vpliva še temperament in značaj izvajalcev, predvsem pa njihova plesna osveščenost, delno celo podoba pokrajine. Tudi vloga plesa odločilno sovpliva na slog, saj se je ta prilagajal plesnemu dogodku primerno (odvisno, ali je bil ples v funkciji obreda ali zabave), pa tudi glasbena spremljava, predvsem njen tempo. Na kratko, slog plesa oblikujejo zgradba in oblika plesa, plesalec in okoliščine, v katerih ples živi. (Ramovš 2005b)

Slog je način izvedbe, celota ustvarjalnih gibnih značilnosti, dopustnih znotraj osnovnih gibalnih enot, ki za izvajalce ne pomenijo spreminjanje plesa oziroma za sam ples niso pomembne, čeprav so vsaj za nekatere nosilce tradicije opazne. Plesalci navadno težko razložijo oziroma ubesedijo slogovne razlike, vendar jih mnogi »začuti-jo« in prepoznajo. Tako lahko npr. v raziskavi o plesu *tanec* na otoku Krku preberemo (Zebec 2005: 251), da so imeli predvsem starejši sogovorniki, ki so bili vključeni v raziskavo, dober občutek za lokalni slog tancev, ki je bil osveščen s skupkom individualnih slogov plesalca. Vendar pa so ti informatorji slog težko opisovali, lažje so ga prepoznali v izvedbi nekoga drugega (npr. da ima plesalec tak slog kot njegov oče).

Pri ugotavljanju sloga plesa na podlagi zapisov se je potrebno zavedati nastanka morebitnih šumov (napak) na poti od živega plesa do analize sloga na podlagi zapisov plesa. Takšno analizo je potrebno obravnavati z zadržkom. Zato se je pri obravnavi sloga štajeriša potrebno zavedati problematike interpretacije interpretiranega. Potrebno se je zavedati, da je bilo na Slovenskem največ različic štajeriša zapisanih z eksplorativno metodo, kjer so bili nosilci tradicije vzpodbujeni s strani raziskovalca, da opišejo ali zaplešejo ples, ki ga večinoma niso več plesali in so ga morali »izbrskati« iz spomina. Takšen zapis ni nastal neposredno ob živi izvedbi v kontekstu in s tem je bila vloga plesa v hipu spremenjena. V takih primerih se je povečini ples izvajal tudi brez ustrezne žive instrumentalne spremljave. Lahko rečemo, da je šlo za iztrganje plesa pozabi. Zato je zapis delna rekonstrukcija, saj je bil narejen na podlagi interpretacije plesalca, ki je po spominu prikazal, kako se je nekoč plesalo. Ker je raziskovanje potekalo v obdobju,

ko še ni bilo na voljo potrebnih snemalnih aparatov (deloma pa je vzrok tudi v rekonstruiranju plesov in ne v beleženju žive tradicije), Slovenci skoraj nimamo posnetkov ljudskega plesa na video nosilcih, ki bi bili v primeru preučevanja sloga zelo dober vir. Zato je slog štajeriša mogoče raziskovati le na podlagi pisnih zapisov, večinoma narejenih s kinetografijo. Te so naredili različni raziskovalci, ki niso bili nosilci preučevane tradicije, temveč njeni opazovalci in preučevalci, ki so po svoje interpretirali interpretirano in to zapisali na način, kakor so pač zmogli in znali. Ob tem ne gre prezreti, da se v zapisih pojavljajo še pravopisne razlike. Te se kažejo tudi pri objavah določenih plesov, ko slog korakov ni povsem identičen zapisu v arhivu, za kar je mogoče iskati razlog v prilagajanju takratnim normam zapisovanja.

Način izvedbe štajeriša oziroma posameznih figur je praviloma enoten pri vseh sodelujočih v izvajanju: pri obeh v paru, pri vseh treh pri štajerišu v troje oziroma pri vseh sodelujočih v skupini. Pri tem je slogovna raznovrstnost izvedb štajeriša v paru neprimerno večja kot štajeriša v troje ali skupinskih oblik. Vzrok za to je že v samem številu sodelujočih in njihovem medsebojnem prilagajanju, v različnem številu motivov oziroma figur, ki so možne, ter v drugih morfološko-strukturnih značilnosti plesa.

Slog izvedbe parnega štajeriša

Slog izvedbe parnega štajeriša v največji meri zaznamuje način izvedbe korakov med celotnim plesom in ob zaključku figur, ko so koraki pogosto poudarjeni, izvedeni s potrki. Način izvedbe istega motiva je lahko različen. Koraki v določenem motivu so lahko izvedeni z navadnimi koraki, v lahnem teku, s koraki na sprednjem delu stopala, s tekom na sprednjem delu stopala, z zibajočimi koraki, s pokrčenimi nogami izvedeni skoki, s koraki, pri katerih je prvi nekoliko poudarjen in prehaja že v valčkov trikorak, vse do izvedbe valčkovega koraka. Prav v slogu korakov se najprej začuti transformiranje, ki posledično nakazuje prehajanje štajeriša v valček kot dominantno plesno obliko v tridobnem ritmu, čeprav je ples po strukturi še vedno bližje štajerišu kot valčku in je izvajan na značilno štajeriševo melodijo.

Slog je pri vseh figurah večfiguralnega štajeriša navadno enak, kar pomeni, da so koraki pri vseh figurah izvedeni na enak način. Od tega je le redko opaziti odstopanje, ki ga lahko iščemo v bistveno drugačnem kinetičnem gibanju para v dani figuri, ki ima za posledico predrugačen slog.

Bistvena povezava med slogom in motivom pri štajerišu ni bila opažena. Pogosto je isti motiv oziroma figura izvedena v različnih slogih. Predvsem pri enomotivnih figurah štajeriša so lahko izvedbe slogovno različne: hoja ali tek, izvedena na celih stopalih ali njihovem prednjem delu. Pri štajerišu z robcem se pogosteje pojavlja zibajoč korak. Pri štajeriših, ki vsebujejo večmotivne figure, pa se pojavlja težnja po slogovnem približevanju valčku v izvedbi korakov.



Potrki ob zaključku figure štajeriša so slogovno zelo opazni. Lahko celo rečemo, da so za štajeriš značilni, saj so razmeroma pogosti. Potrki ob zaključku figure se v analiziranih primerih pojavljajo v treh od petih zapisov. Skoraj brez izjeme se pojavljajo v vseh figurah enega zapisa štajeriša ali pa jih sploh ni. Pri nekaterih drugih slovenskih ljudskih plesih so potrki značilni samo za plesalce, toda pri štajerišu jih izvajajo oboji, in sicer istočasno. Primeri, ko potrka le eden v paru, so redki in se pogosto nanašajo na figuro, sestavljeno iz motiva a.1. V tem primeru tisti v paru, ki se ne vrti pod roko in le stoji na mestu, torej ima bolj pasivno vlogo, tudi ob zaključku figure ne izvaja potrkov. V tem primeru potrka le drugi, aktivnejši; to je bodisi plesalec bodisi plesalka. Ob tem je potrebno opozoriti, da sama intenziteta potrka bistveno doda h karakterju samega plesa in k opredelitvi sloga plesanja. Izvedba potrka lahko pomembno opredeli slog posameznika pri plesu – bodisi plesalec izvede potrk zadržano in tiho ali pa vehementno in glasno.

Potrki pri štajerišu so izvedeni v tesni povezavi s pripadajočo glasbo. To se odraža v tem, da so izvedeni na zadnji dve slišni dobi ob zaključku melodične fraze. Kadar se ta konča na drugo dobo 8. takta (in je na tretjo dobo pavza), so potrki izvedeni na prvo in drugo dobo 8. takta, kadar pa se melodija konča na dobo prej (na drugo in tretjo je pavza oz. začetek nove melodije), pa so potrki izvedeni na zadnjo dobo 7. takta in prvo dobo 8. takta. Značilno za štajeriš v paru je, da sta ob zaključku figure oziroma koncu melodije praviloma dva potrka, in sicer z vsako nogo po eden. V nekaterih primerih je teh potrkov več, in sicer štirje, ki so izvedeni na vse dobe 7. takta in na prvo dobo 8. takta.

Poleg najznačilnejših slogovnih razlik pri štajerišu, ki so povezani z izvedbo plesnih korakov, so pri nekaterih figurah parnega štajeriša slogovne razlike tudi v delu rok. Motiv a.32 se na primer lahko izvaja tako, da so med zapovrstno ponovitvijo tega motiva roke ves čas dvignjene ali pa se ob vsakokratnem zaključku motiva spustijo nizko in s tem pripomorejo k pestrosti izvedbe, ki tako deluje bolj dinamično.

Navsezadnje lahko k slogu plesa štejejo tudi držo rok pri plesalcu oziroma plesalki. Kadar je njuna drža enoročna, imata lahko prosti roki v boku ali prosto spuščeni ob telesu; v tem primeru lahko plesalka z njo prime celo za krilo. Tudi v tem primeru gre za stvari, ki ne vplivajo na samo strukturo izvedenega plesa, a so za končni splošni učinek izvedbe določenega plesa še kako pomembne.

Slog izvedbe štajeriša s tremi ali več plesalci

Pestrost načina izvedbe korakov s številom izvajalcev upada, saj so parne oblike štajeriša slogovno bogatejše od izvedb štajeriša v troje, slednje pa še kljub vsemu pestrejše od skupinskih oblik. Če se pri štajerišu v troje pri nekaterih zapisih še opazi težnja

približevanja značilnemu valčkovemu koraku, tega v skupinskih oblikah ni več in je slog koraka skrčen le na lahen tek ali hojo.

Potrka ob koncu vsake melodije oziroma figure praviloma ni, saj je trajanje določene figure pri skupinskih oblikah povsem odvisno od števila sodelujočih. Glede na dosegljive vire so za te oblike bolj kot ob zaključku figure značilni potrki vodilnega plesalca ali vodilnega para na začetku figure, ko se za nekatere sodelujoče spremeni smer gibanja (poti). Da je štajeriš s tremi ali več plesalci slogovno siromašnejši od parnega, potrjuje tudi slogovna enotnost gibanja, povezanega z rokami.



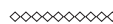
OD PLESA K ČLOVEKU: PLESNO-ANTROPOLOŠKI VIDIKI ŠTAJERIŠA

Ples je še en človekov produkt, s katerim lahko posameznik ali skupina sporoča sebi in drugim svoj odnos do sveta, do drugih in sebe. Lahko je medij, s pomočjo katerega se (pre)urejajo identitete.

SINKRETIČNOST PRI ŠTAJERIŠU

Štajeriš je dober primer sinkretičnosti, ki se razpozna kot ena izmed značilnosti ljudskega. Sinkretičnost se pogosto poudarja pri ljudski pesmi za razliko od »umetne« pesmi (prim. Terseglav 2004, Golež Kaučič 2003a: 22), saj se pri ljudski pesmi besedilo združuje z melodijo v skupno celoto. Toda tudi pri plesu lahko opazujemo to značilnost. Slovenski ljudski ples je neločljivo povezan s pripadajočo glasbeno spremljavo, zato se že v samem bistvu plesa srečamo s sinkretičnostjo giba in zvoka v ubrano celoto. To velja tudi za štajeriš. In celo več – pri štajerišu s poskočnicami je gibu in glasbi dodan še tretji element – beseda, in tako šele spajanje vseh treh različnih ravni tvori njegovo celostno podobo.

Razmerje med plesom in glasbo je v svoji razpravi osvetlila tudi poljska raziskovalka Ewa Dahlig (1990), ki je sinkretizem ljudskega plesa in glasbe razdelila na tri stopnje: na popolni, delni in ničelni sinkretizem. Kot *popolni sinkretizem* pojmuje avtorica tesno povezanost dveh enakovrednih elementov – glasbe in plesa, kar je mogoče najti v starejših plasteh repertoarja, ko sta plesalec in izvajalec glasbe združena v eni osebi. Takšen popolni sinkretizem je v slovenskem plesnem izročilu redke in se nanaša na plese brez glasbene spremljave (npr. nemo kolo) in na pete plese. Tudi večino



otroških plesnih iger lahko uvrstimo v to skupino. Podobno kot za Poljsko ugotavlja Dahligova tudi na Slovenskem predstavljajo novejšo, a še vedno tradicionalno plast repertoarja večinoma parni plesi, za katere pa je značilen *delni sinkretizem*. Ta tip repertoarja zahteva delitev funkcij in zato ločitev glasbenikov in plesalcev, saj je nemogoče hkrati plesati v paru in igrati na glasbilo. Zato sta dejavnosti ločeni, a hkrati odvisni ena od druge. V dejanski plesni praksi so si plesalci in godci enakovredni, čeprav je odsko predstavitev te ljudsko-plesne prakse mogoče čutiti kot čisti glasbeni dogodek, neodvisen od plesa. Po mnenju poljske muzikologinje vodijo spremembe, značilne za sodobne plesne dogodke, do *ničelnega sinkretizma*, za katerega je značilna neodvisnost glasbene dejavnosti od plesne (ali narobe: plesne od glasbene). Vzroke za to vidi v spremembi repertoarja, na primer v izvajanju hitov, razširjenih z množičnimi mediji, in tudi zaradi odtujenosti od izročila. Posledica tega je, da se sprejemata glasba in ples kot dve povsem ločeni aktivnosti in se s tem izgublja spontanost in ustvarjalnost muziciranja in plesanja. Muzikant, prej dejaven soustvarjalec v oblikovanju plesne glasbe, postane le mehanski poustvarjalec. Končna oblika ničelnega sinkretizma je, da se plesna glasba dojema le še kot glasba za poslušanje, zunaj plesnega konteksta.

Štjeteriš kot ljudski parni ples se po razdelitvi Dahligove umešča v skupino delnega sinkretizma, saj pri njegovi izvedbi sodelujejo plesalci in godci. V primeru štjeteriša z vmesnim petjem poskočnic pa se lahko taka izvedbena praksa plesa opredeli tudi kot popolni sinkretizem, saj je plesalec istočasno tudi pevec poskočnic in se lahko ob petju celo giba po krogu naprej.

Izmenično péto-inštrumentalni ples

Razmerje med plesom in glasbo se je v slovenski etnokoreologiji večinoma opredeljevalo z vrsto glasbene spremljave pripadajočemu plesu. Mirko Ramovš (1980, 1992b) je glede na glasbeno spremljavo slovensko plesno izročilo delil na:

1. plese brez (pete ali inštrumentalne) glasbene spremljave,
2. pete plese,
3. péto-inštrumentalne plese,
4. plese z inštrumentalno spremljavo.

Za slovensko plesno izročilo je v veliki meri značilno, da se je ples izvajal ob inštrumentalni spremljavi; le redki so primeri, ko so plesali brez kakršne koli vokalne ali inštrumentalne spremljave, tj. samo ob petju ali ob vokalno-inštrumentalni spremljavi. Še največ takih izjem pri plesu lahko lociramo na območje jugovzhodne Slovenije (v Belo krajino) in zanje iščemo vzroke v mešanju kultur in prehajanju izročila od ene etnične skupine k drugi. V drugih predelih Slovenije je teh izjem manj in so večinoma vezane na t. i. plesne igre. Deloma sodijo v ta sklop tudi primeri, ko so ob plesu peli posamezne pesemske parafraze.

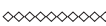
Štajeriš brez petja poskočnic se nedvoumno uvršča med ples z inštrumentalno glasbeno spremljavo. Ramovševa opredelitev péto-inštrumentalnih plesov, kamor avtor uvršča tudi štajeriš, katerega sestavni del izvedbe predstavlja tudi petje poskočnic, ni povsem natančna in lahko zavaja, saj lahko razumemo, da se ob inštrumentalni spremljavi istočasno tudi poje. Pri štajerišu pa se podobno kot pri prvem reju petje izmenjuje s plesom, zato je za ta dva plesa pravilnejša opredelitev *izmenjujoči péto-inštrumentalni ples*. Pri štajerišu se je solistično petje štirivrstičnih poskočnic izmenjevalo s plesom ob izključno inštrumentalni spremljavi. Štajeriš v čistem koreografskem smislu (njegov plesni del) pa je bil vedno izvajan izključno ob inštrumentalni spremljavi.

Preučevanje sinkretičnosti besede, melodije in giba pri štajerišu bi zahtevalo multidisciplinarno obravnavo problema, ki bi poleg etnokoreologa vključevale še raziskovalne perspektive in spoznanja tekstologa in etnomuzikologa. Takšnega sodelovanja pri preučevanju fenomena štajeriša v slovenski folkloristiki še ni bilo, vendar pa so posamezni slovenski folkloristi v nekaterih svojih razpravah obravnavali tudi štajeriš. V nadaljevanju so podane nekatere njihove ugotovitve, ki se zdijo pomembne za razumevanje štajeriša kot plesa oziroma giba v soodvisnosti do glasbe in besede.

Štajeriševe plesne viže

Štajeriš je bil le eden izmed množice ljudskih plesov, ki so se izvajali ob inštrumentalni glasbeni spremljavi, zato zanj praviloma veljajo iste zakonitosti kot nasploh za slovenske ljudske plesne z izključno inštrumentalno spremljavo.

Inštrumentalna spremljava plesov na Slovenskem je bila dokaj pestra in se je od časa, ko imamo o njej prve zanesljivejše podatke, glede na sestav zelo spreminjala (Kumer 1983: 133–152, Ramovš 1992b: 42–46). V srednjem veku so bile za ples v navadi dude in piščali (verjetno do 16. stoletja), za katere lahko z veliko gotovostjo trdimo, da niso bile v rabi kot glasbena spremljava štajerišu, saj takrat štajeriša na Slovenskem še ni bilo. V 17. stoletju imamo že izpričane gosli in tudi na Valvasorjevi upodobitvi plesa pod lipo igrata goslač in piskač, kar je že verjetnejši glasbeni sestav tudi za izvajanje štajeriševih melodij, še posebej, če omenjeni slikovni vir obravnavamo kot možen vir upodobitve štajeriša ali bolje – nekega snubitvenega plesa. Za 18. stoletje, ko je štajeriš že izpričan, poročila dokazujejo, da je bil na večjem delu slovenskega ozemlja (Kranjska, Koroška, Štajerska) v rabi sestav gosli – oprekelj – bas. V 19. stoletju se začno pojavljati še druga pihala in trobila, proti koncu stoletja pa se v sestavi že vriva diatonična harmonika in jih ponekod celo povsem nadomesti. Ob prelomu iz 19. v 20. stoletje se začno pojavljati tamburaški sestavi (predvsem v jugovzhodnem delu Slovenije), vendar so po podatkih iz Kostela štajeriš plesali ob inštrumentalni spremljavi harmonike in ne ob tamburicah (GNI TZ Pl-9: 63). Na prelomu stoletja so na plesnih zabavah že igrale pihalne godbe (na jugozahodnem delu Slovenije).



Za glasbeno spremljavo štajeriša se v ustrezni domači literaturi ne omenja posebnega inštrumentalnega sestava, zato je verjetno zadostoval tak kot za druge plesne viže. Na spreminjanje inštrumentalne zasedbe je bolj kot plesni repertoar vplivala pomembnost plesnega dogodka, saj je bila navadno zasedba za ples ob žegnu ali na ohceti imenitnejša kot za priložnostni ples po končanem skupnem delu, ko je bila, predvsem v 20. stoletju, največkrat dovolj le harmonika. Tudi na zvočnih posnetkih, hranjenih v arhivu GNI, ki so bili narejeni predvsem v letih po drugi svetovni vojni in nato vse do danes, so štajeriševe melodije večinoma zaigrali godci na harmoniko, le redko so bile posnete v izvedbi večjih glasbenih sestavov. Seveda to sovпада z zatonom ljudske glasbe in ljudskih godcev v drugi polovici 20. stoletja na eni strani ter na drugi strani z načinom dokumentiranja, ki so ga izvajali raziskovalci – folkloristi. Zgovoren je citat več kot 80 let starega Verdeva – Hedovega Tevža, zapisanega v lokalnem časniku: »Vedno slabše je, pravi, 'zdaj že muzikantov zmanjkuje pri nas. Kak mehač se še pokaže kje, to je vse'.« (S. n. 1966: 37). Glede na pripovedovanje informatorke (roj. 1893) z Gorenjskega, so štajeriš igrali le domači godci, ne pa tudi Cigani iz Kroke, ki so prihajali igrati in pet tudi na Jesenice in v Radovljico. Ti so v svojem repertoarju imeli polke in valčke, ne pa tudi štajeriša (GNI TZ ZK 4: 40).

Vpliv godcev in godčevstva na plesno izročilo je bil v preteklosti pomemben. V raziskavi M. Tekavec (1999) je bilo ugotovljeno, da so godci najmočnejše vplivali na plesni repertoar in da so bili pogosto prenašalci melodij tujerodnih plesov v slovensko okolje, s tem pa tudi plesov, ki so obogatili obstoječi plesni repertoar. Godci niso pomembno prispevali le k bogatenju repertoarja, temveč tudi k njegovemu utrjevanju in populariziranju posameznih plesov, kakor tudi šeg, povezanih s plesom.

Kateri plesi so bili v določenem času znani, kateri pa so že tonili v pozabo, je možno videti iz repertoarja melodij pri posameznih godcih. Iz terenskih zvezkov sodelavcev GNI, ki so (predvsem v drugi polovici 20. stoletja) raziskovali po vsem slovenskem etničnem ozemlju, je razvidno, da so ljudski godci, ki so pripovedovali o svojem repertoarju, poleg še danes prisotnega valčka in polke zelo pogosto med ostalimi plesi navajali tudi štajeriš. Tako v arhivskem gradivu GNI večkrat zasledimo podatke, da so igrali »polke, valčke, štajeriš« in tudi druge plese. Pri tem se izraz štajeriš praviloma pojavlja v edninski obliki, medtem ko se na primer polka in valček večkrat tudi v množinski. Uporaba ednine v povezavi s štajerišem lahko nakazuje ali le na eno znano štajerišovo melodijo v določenem časovnem in geografskem območju ali pa morda na dojemanje štajeriša kot ene celote kljub raznolikosti in variabilnosti gibanja.

V navezavi z vprašanji, ki so jih postavljali raziskovalci ljudskega izročila o tem, kaj so igrali oziroma plesali na ohceti, se v odgovorih informatorjev večkrat pojavlja, da so igrali oziroma plesali tudi štajeriš. V zvezi s tem M. Tekavec ugotavlja:

Na veselicah, ki so bile zabave odprtega tipa, so se godci ravnali po okusu večine, ki so jo predstavljali predvsem mladi, medtem ko so morali na svatbah upoštevati želje starejših. Zato so morali imeti na repertoarju tudi stare, večini že manj znane plesne. Prav temu dejstvu se je zahvaliti, da se je do današnjih dni ohranil godčevski repertoar plesov, ki so sicer že pozabljeni. (Tekavec 1999: 122)

Tako imamo podatek, da so v šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja na ohceti občasno še igrali štajeriš, saj je godec iz Podna na avstrijskem Koroškem leta 1979 povedal, da so svatje od muzikantov v vseh dvajsetih letih, odkar skupaj z njimi igra tudi na ohceti, približno petkrat zahtevali, naj zaigrajo štajeriš (GNI T 1007). Da je bil štajeriš v drugi polovici 20. stoletja že v zatonu in znan le še nekaterim posameznikom, ne pa več celotni skupnosti, priča tudi izjava godca Završnika iz Zgornjega Tuhinja, zapisana v terenskem zvezku: »Zimšrit, štajeriš ni vsak znal plesat, kadar je godec takega zašpilov, so moral odstopit tist, k niso znal« (GNI TZ 9: 38). Podobno je leta 1983 ugotovil godec iz Komla nad Pliberkom, ko je za vzrok, da štajeriša ni veliko igral, povedal: »Vse te viže zdaj dol pridejo. Mladina nič več ne zna in se tudi več ne uči.« (GNI TZ MT 3: 93)

Etnomuzikološka analiza štajeriševih inštrumentalnih (plesnih) melodij doslej še ni bila izvedena, zato ne vemo, koliko so bile te plesne viže na Slovenskem spremenjene, koliko so jim godci dodali svojega in v čem je to opazno. Zato so v nadaljevanju podane le nekatere splošnejše značilnosti, ki jih ponuja pregled zbranega arhivskega gradiva v GNI.

Navadno je bila v določenem kraju ustaljena le ena, včasih celo dve štajeriševi melodiji, več pa praviloma ne. Večinoma je bilo poimenovanje enotno tako za ples kot za melodijo; kadar se pojavljata dve melodiji, je ena izmed njiju označena na primer s »ta star štajeriš« (GNI TZ 3: 87), »stare vrste štajeriš« (GNI TZ 3: 22) ali »štajeriš po starem« (GNI TZ Pl-7: 41). Glede na metrum so štajeriševe melodije tridobne – v $\frac{3}{4}$ ali $\frac{3}{8}$ taktu, tempo variira od 94 do 192 udarcev na minuto. Ritmično so navadno nekoliko zapletenejše od samega ritma plesa, za katerega velja, da je podobno kot pri ostalih slovenskih ljudskih plesih razmeroma preprost.

Značilno za melodije štajeriša je, da imajo praviloma predtakt, ki pomeni za plesalce pripravo na ples oziroma razbremenitev noge, s katero ples začnejo. Melodije so dolge navadno 8 taktov in se lahko s ponovitvijo ali modulacijo zaokrožujejo v 16-taktno celoto. Praviloma so novejšje plesne melodije dvodelne; vsak del ima 8 taktov ali s ponovitvijo 16 (prim. Ramovš 1980: 49). Dvodelnost inštrumentalne melodije ni izrazita, čeprav je pogosto sestavljena iz |:8:|+|:8:|. Pri štajerišu se izrazito glasbeno dvodelnost ustvarja predvsem z vključevanjem petja poskočnic.



Petje poskočnic

Poskočnica je izraz za kratko pesem, štirivrstičnico, ki se je lahko pela izmenjujoče s plesom – štajerišem. Navadno je nekdo od plešočih zapel poskočnico, medtem ko so pari hodili po krogu ali stali na mestu; temu je sledil ples. Zdi se, da so doživele poskočnice pri folkloristih večji interes kot sama instrumentalna glasba pri štajerišu (prim. Štrekelj 1980b, Vodušek 1960, Kumer 1972, Golež Kaučič 2006). Kljub vlogi in pomembnem mestu poskočnic v slovenskem ljudskem izročilu, ki jo nakazujejo posamezne razprave, obsežnejše kritično-komentirane izdaje poskočnic v zadnjih sto letih Slovenci nismo zmogli in jo še pričakujemo.

Največji korpus objavljenih poskočnic je v zbirki Karla Štreklja *Slovenske narodne pesmi*, ki je v snopičih izhajala od 1895 do 1923 leta (Štrekelj 1980a–č). Večina je bila objavljenih v 2. zvezku zbirke, kamor je Štrekelj uvrstil pesmi zaljubljene – najprej so v prvem razdelku objavljene pesmi zaljubljene brez poskočnih, v drugem pa sledijo še pesmi zaljubljene poskočne. V uvodu k 2. zvezku (Štrekelj 1980b: VI–VII) se srečamo s prvo teoretično obravnavo poskočnic, v kateri Štrekelj opredeli poskočnice ter opraviči njihovo oddvojitve od ostalih navadnih zaljubljenih (ljubezenskih) pesmi in pri tem kot vzrok zanjo navaja, da se poskočnice pojejo na majhno število različnih napevov. V obravnavi je razen poskočnic s tekstološkega vidika posebej poudaril poimenovanje in zanje navedel izraze: poskočne pesmi ali poskočnice, pleparce, kratke pesmi, viže, falerče in štirivrstične pesmi. Ob razlagi izraza poskočne pesmi ali poskočnice lahko preberemo tudi o njihovi povezanosti s plesom, saj zapiše:

Izraz poskočna pesem ali poskočnica spominja na drugi del nemškega izraza Schnadahüpfel (Schnatterhüpfel), kar se razlaga 'Hüpflied, Tanzlied', ker se pojó te pesmi pri plesu tako pri Nemcih, kakor tudi pri Slovencih in drugod; [...] Da se res pojó te pesmi pri plesu, je najboljši dokaz to, da imenujejo Korošci v Rožju celo ples sam (poleg raj iz nemškega rei 'Reigen') tudi okrogle pesmice (Štrekelj 1980b: V).

Rad plešem okrogle,
s petama glas dajem,
premetam vse ogle,
se v cepca dva majem. (Valentin Vodnik)

Tako je v pesmi *Zadovoljni Kranjec* leta 1780 zapisal Valentin Vodnik. Sklepamo, da mu je bil izraz domač iz rodne Šiške, dela današnje Ljubljane, in je v povezavi s štajerišem (Golež Kaučič 2003a: 43–44), vendar Vodnik uporablja isti izraz za ples in tudi za poskočnico, saj v drugi pesmi pravi »v letih nerodnih okrogle sem pel«.

Štrekljevi trditvi, da ples v Rožu imenujejo okrogle pesmice, oporeka v razpravi o poskočnicah Z. Kumer, ko na podlagi pisma dr. Pavla Zablatnika zapiše:

Koroški Slovenci v Rožu imenujejo okrogle pesmi tiste, ki jih pojo pri štajerišu, pa tudi plesno melodijo posebnega značaja. Kjer je štajeriš še v navadi, naročajo Rožani godcem, naj zagodejo okroglo, kadar bi radi zaplesali štajeriš ali kaj podobnega. Kjer pa štajeriš že izginja, tam pomeni okrogla danes kakšno veselo polko. Če pravijo pevci: 'Zdaj pa še eno okroglo zapojmo!', mislijo pesem, ob kateri bi se lahko tudi zavrteli. (Kumer 1972: 119)

Vendar temu lahko oporekamo. Izraz okrogle pesmi res nakazuje domnevo, da so se take pesmi pele ob plesu (okroglo rajali), vendar arhivsko gradivo GNI kaže predvsem na to, da v ljudskem izrazoslovju okroglo večinoma pomeni veselo, razposajeno.

Poleg že navedenih imen zasledimo še poimenovanje štikelci, zbadljivke, smešnice, štajeriš (ali njegove različice), ovsetne pesmi (za poskočnice pri svatbenem štajerišu), včasih tudi ta kosmate, če je njihova vsebina spotakljiva. Iz te množice poimenovanj se je kot strokovni termin uveljavil poskočnica, saj

ta od vseh najboljše označuje značaj pesmi (veselo razposajen) in ob naslonitvi na shr. poskočico kaže na njeno funkcijo kot plesna pesem. Drugi izrazi so bodisi preveč krajevno omejeni, premalo domači ali presplošni (Kumer 1972: 119).

Štirivrstičnice podobne našim poskočnicam poznajo mnogi evropski narodi ali etnične skupine. V ta sklop sodijo poljski *krakowiak*, ukrajinska *kołomyjka*, latvijska *daina*, italijanski *ritornelo*, furlanska *villota*, španski *coplas*, portugalski *cantigas*, angleški *penillion*, albanski *beit*. A na podlagi ritmično-metrične podobe naših poskočnic je V. Vodušek (1960) ugotovil, »da je edini pravi vrstnik slovenske poskočnice nem. Schnadahüpfel ali pravzaprav alpski Schnadahüpfel« (Kumer 1972: 122).

Na osnovno metrično in oblikovno strukturo poskočnic je opozoril že Štrekelj, podrobneje pa je to tematiko na podlagi objav poskočnic iz Štrekljeve zbirke obdelal Valens Vodušek (1960) v razpravi *Alpske poskočne pesmi v Sloveniji*. Poskočne pesmi, kakor Vodušek poimenuje poskočnice, zaradi njihove izvirne funkcije opredeljuje kot posebno vrsto plesnih pesmi, ki jih najdemo v izmenjujočih se inštrumentalno-pétih plesih, pri katerih je značilno, da se

plesne figure na čisto instrumentalno spremljavo (ples v ožjem smislu) stalno izmenjavajo z obhodom plesalcev (ali s kako drugačno preprosto figuro, npr.

korakanjem v kolu) ob a cappella petju kratkih pesmi šaljive vsebine, ki se sicer pojo vse na isto melodijo, vsebinsko pa med seboj niso ožje povezane, saj za vsako 'kitico' sledi ples na instrumentalno spremljavo. (Vodušek 1960: 56)

Po njegovem mešani péto-inštrumentalni plesi predstavljajo očitno eno od prehodnih oblik v razvoju od zgolj pétega plesa s koreografsko skupinsko obliko do čisto inštrumentalnega plesa. To trditev nakazujejo tudi izjave informatorjev, ko povedo, da se lahko štajeriš – parni ples na inštrumentalno spremljavo – izvaja kjer koli po prostoru, medtem ko med petjem pesmi pari hodijo po plesišču v krogu, kar lahko imamo za preostanek skupinskega krožnega plesa. Na podlagi analize 2240 zapisov alpskih poskočnic iz Štrekljeve zbirke je Vodušek podal areal, na katerem so bile nekoč znane poskočnice v funkciji pravih plesnih pesmi. Južno in vzhodno mejo tega območja je omejil s črto: Gorica – rob Trnovske planote – Logatec– Vrhnika – Ljubljana – Kamnik – Tuhinjska dolina – Menina planina – Mozirje – Paka – Mislinja – Dravograd (Vodušek 1960: 59).

Na podlagi arhivskega gradiva GNI oziroma pripovedi različnih informatorjev o tem, da so poznali štajeriš s petjem ali brez vmesnega petja poskočnic, je bila izdelana karta (Karta 3, stran 41), ki se sklada z Voduškovo trditvijo o arealu, kjer je (bila) živa praksa izmenjujočega péto-inštrumentalnega štajeriša. Ostala območja zunaj tega areala so po njegovem mnenju spoznala ples najverjetneje šele, ko je bil štajeriš v mlajši razvojni obliki in že ločen od petja. Razloge za to išče v tem, da zunaj ožjega areala ni bilo najti sledov praks izmenjujočega péto-inštrumentalnega plesa, poleg tega pa so poskočnice izven ožjega areala doživele nekatere vidne spremembe v glasbeni strukturi napevov. Seveda najdemo tudi znotraj ožjega območja izmenjujočega péto-inštrumentalnega plesa kraje, kjer se po pripovedovanju informatorjev ob plesu ni pelo in sta živela ples in petje ločeno. Najdlje, vse do šestdesetih let 20. stoletja, se je praksa izmenjujočega péto-inštrumentalnega plesa zadržala tam, kjer je imel štajeriš funkcijo obrednega plesa na svatbi, o čemer bo tekla beseda na drugem mestu.

Dejavniki, ki so vplivali na oblikovanje ločnice med izmenično péto-inštrumentalnim in inštrumentalnim plesom, ostajajo vprašanje. Zdi se, da lahko odgovor išče mo tudi v zgodovinskem razvoju fenomena, saj se je ples, ločen od petja, širil še naprej proti jugu – do Istre in Bele krajine, poznajo pa ga tudi v nekaterih delih Hrvaške.

Značilnosti metrične strukture analiziranih poskočnic so po Vodušku (1960: 61–68) naslednje:

1. Stalni so trije verzi: daktilski četverec [– U U | –], daktilski peterec [– U U | – U] in daktilski šesterec [– U U | – U U]. Njihovo jedro je nespremenljivo; njihova spreminljivost je v tem, da se četverec in peterec večkrat uvajata z nenaglašnim zlogom (anakruzo), torej s predtaktom v glasbenem smislu, včasih celo z dvema nenaglaše-

nima zlogoma (dvojno anakruzo), vendar je anakruza nebistveni element verza in je fakultativna.

2. Kitično shemo poskočnic je razdelil v štiri skupine (skupina 5+4, skupina 6+4, skupina 6+5 in mešana skupina 6+5+4) in ugotovil, da je več kot 80 % vseh poskočnic v prvi skupini 5+4. Oblikovni obrazec je natanko določen; najpogosteje in zato najbolj značilno se pojavlja obrazec 5454, sestavljen iz dveh dvojic peterca in četverca z enojno ali dvojno anakruzo. Ugotovil je še, da ima sleherna od prvih treh skupin svoje melodije, na katere se teksti drugih skupin praviloma ne aplicirajo, se ne morejo aplicirati in se zato variante praviloma držijo le raznih kombinacij znotraj iste skupine.

3. Izvorno so poskočnice improvizatorske, pri tem pa se svoboda improvizacije kaže v izbiri ene od znanih kitičnih shem in v delno svobodnem uporabljanju anakruz. Stalno ista melodija v enem kraju pa je tisti okvir, ki vodi in olajša delo pevca – improvizatorja. Vodušek navaja, da se v Zgornji Savski dolini od Rateč do Martuljka za vse poskočnice uporablja en sam napev, v okolici Solčave in Podvolovljeka sta na razpolago dva napeva in eden od teh je isti kot na območju Stahovice in Bohinja; isti napev je znan tudi pri avstrijskih poskočnicah na Koroškem.

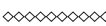
4. Napevi slovenskih poskočnic so večinoma silabični (vsakemu zlogu teksta ustreza v napevu en ton). Ta enakomerni tok melodije takorekoč sam od sebe uravnava uporabo anakruz kot nekakšnih polnil med verzi, da se ne bi napev prekinjal s pavzami in tudi, da se ne bi drobil na manjše ritmične vrednosti.

5. Čar poskočnic je tudi rima, saj Vodušek ugotavlja pravilno rimanje v več kot 30 % analiziranih poskočnic. »Če se ne veže, ni čedno,« je o rimanju pri poskočnicah dejala informatorka iz Sela pri Žirovnici (TZ MR 2: 93).

6. Kitična oblika 5 4–5 4 postane norma in je odločilna za nadaljnji razvoj.

Vodušek (1960: 68–74) ugotavlja, da se je glasbena struktura napevov temeljito spremenila s spremembo funkcije poskočnic ob njeni ločitvi od plesa. Začetne in končne razvojne stopnje teh sprememb je podal v tabeli (Tabela 11).

Na primarni zunanji dejavnik glasbenih strukturnih sprememb poskočnic (tj. spremenjeno funkcijo) je prvi reagiral tempo in sprožil verižno reakcijo v vseh drugih elementih glasbene strukture. Analogijo najdemo tudi v plesu, saj je praviloma štajeriš brez petja poskočnic v tempu hitrejši, po značaju živahnejši; zgodi se celo, da je plesna figura daljša od 8 taktov in je za njeno izvedbo potrebnih 16 taktov. Podobno kot je tempo odločilno vplival na spremembe v metrični strukturi verza se kaže korelacija v porušeni motivni strukturi plesa, saj se pri štajerišu brez petja pogosteje zgodi, da ne gre več za štirikratno ponovitev enostavnega motiva, ampak sestavlja figuro zloženka različnih motivov. Poleg tega je ta pojav značilen za severovzhodni del slovenskega etničnega ozemlja, ki je zunaj prvotnega območja izmenjujočih se péto-inštrumentalnih plesov.



	Poskočnica kot plesna pesem	Poskočnica ločena od plesa
TEMPO	slovesno počasen	živ, pribl. dva- do trikrat hitrejši od prvotnega
DIMENZIJA IN FORMA	8-taktni napev na štirivrstično kitico, glasbena forma (:A-Ah:)	16-taktni napev, ponovitev 8-taktnega napeva z refrenskimi zlogi, približevanje formi (:A-B-C-D:)
MELODIKA	– akordična, v širših intervalih – dvotaktne fraze – napev v temeljni legi na osnovnem tonu lestvice	– tendenca izravnavanja melodične linije v sekundnih postopih – štiritaktne fraze – napev v terčni legi nad osnovnim tonom
RITEM	– t. i. »sarabandni«, tj. s punktirano drugo četrtingo v taktu – počasen tridobni	– enakomerni ritmični tok v enakih notnih vrednostih – hiter tridobni ali spremenjen v hiter $\frac{3}{4}$ ritem polke
HARMONSKA STRUKTURA	menjava harm. funkcij na sleherni takt	menjava harm. funkcij na sleherni 2 takta
ŠTEVILO NAPEVOV	en sam napev za vse poskočnice na širšem predelu	večje število individualiziranih napevov za posamezne tekste

Tabela 11: Glasbene značilnosti poskočnic (Vodušek 1960: 69).

Vodušek še ugotavlja, da

v arealu absolutno prevladujejo 8-taktni napevi s prvotno harmonsko-melodično strukturo TD-DT, TD-DT, kot jo kažejo vsi pravi plesni napevi naših poskočnic [...]. 16-taktnih napevov je bilo 70 % (39:56) zapisanih izven areala poskočnic (Vodušek 1960: 73).

Dokazal je, da so poskočnice tudi po ločitvi od plesa ostale mnogo bolj konservativno vezane na obliko plesnega napeva, kar potrjuje njegovo sklepanje, saj so na opredeljenem arealu morale biti nekoč znane poskočnice kot prave plesne pesmi. S to trditvijo se sklada tudi opažanje v koreološki podobi štajeriša, ki v strukturnem in oblikovnem smislu v večji meri ostaja podoben oblikam, pri katerih je vključeno petje poskočnic.

Ob koncu razprave Vodušek (1960) poda vplive napevov poskočnic na nadaljnji razvoj ljudske pesmi: po njegovem je največji vpliv poskočnic na večkitične pesmi v štirivrstični kitici daktilskih desetercev na štajerskem, medtem ko so poskočnice na Koroškem in v nekaterih predelih Gorenjske obdržale slovesno-počasni tempo in 8-taktno obliko napeva brez refrenov, ostalo območje Gorenjske in severni alpski del Primorske pa je zavzel srednjo pot med diametralno nasprotnima razvojnima smerema.

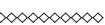
določeno provokacijo prizadeti odgovarja z nasprotno. Če gre v takem primeru zgolj za naključno nizanje poskočnic, to ne velja za poskočnice pri svatovskem štajerišu, kot so ga še po drugi svetovni vojni plesali v Mežiški dolini in po okoliških hribovskih vaseh. Zanj Kumrova navaja (1972: 120), da je bilo besedilo zelo dolgo in povsem določeno za vse tri priložnosti. Štajeriš s poskočnicami se je namreč plesal na začetku svatbe, pri snemanju nevestinega venca in na koncu svatbe za kuharice. Kumrova nadalje navaja podatek, da so na svatbi v Šentanelu leta 1959 imeli besedilo napisano in ga sproti prišepetavali camarju, ki je vodil ples. Po njenem svatovski štajeriš pojeta samo camar in družica, zato se v tem primeru poskočnice dopolnjujeta po dve in dve, čeprav ga plešejo vsi glavni pari. Beno Kotnik (roj. 1894), ki je v *Koroškem fužinarju* opisal ohcet v Mežiški dolini, kakor je bila v navadi v njegovih mladih letih, je med navajanjem opravil na zadnjo nedeljo pred poroko zapisal: »Popoldne je prišel še camar, ki je imel plesne vaje z družičko, ženinom in nevesto. Vadili so se pa tudi v petju« (B. Kotnik 1963: 26). Podobno je tudi godec iz Pake pri Vitanju, ki je bil rojen leta 1920, razlagal, da je šel k camarju, da sta vadila za »krancl dol devat« (GNI TZ JS 4: 91).

Zapis Bena Kotnika tudi dokazuje, da besedilo obrednih poskočnic ni bilo povsem ustaljeno, morale pa so biti vsebinsko ustrezne. Camar je že prav na začetku svatbe, ko je pripeljal na plesišče »mater ta široko«, lahko izbiral med besedilno različnimi poskočnicami. Kotnik navaja tri in tudi v nadaljevanju opisa svatbenega štajeriša so večkrat podane alternative:

Prelubi mi svatje,
stopite na stran,
da mater ta široko
zdaj rajat peljam.

Rožmarinovo jutro,
lep najgelčev dan,
ko mater ta široko
po sredi peljam.

Vas, mati ta šruoka,
jaz v časti imam,
zato vas naprvo
zdaj rajat peljam.
(B. Kotnik 1963: 32)



Zaradi obrednosti plesa pri svatbenih štajeriših je bilo določeno glavno sporočilo posameznih poskočnic in njihov okvirni vrstni red, znotraj tega okvirja pa je izvajalec lahko svobodno izbiral med vsebinsko sorodnimi inačicami ali pa si je dovolil tudi improvizacijo in si poskočnice izmišljal.

Ja, tu in tam sem že slišal katero od kakega starejšega svata. Posebno tiste zbadljivke in smešnice za 'štajriš'. Ponavadi pa so mi pesmi in kitice kar tako same od sebe prihajale, od srca, kakor se reče, in to od kar pomnim. Moram pa povedati, da sem pesmi res po večini sestavljal kar sam. (Gorenšek 1975: 73)

Tako je odgovoril eden zadnjih camarjev v hotuljski okolici v intervjuju na vprašanje, od kod zna vse pesmi in uganke – jih je sestavljal sam ali se jih je naučil.

Hipna stvaritev posameznika, najprej namenjena le enkratnemu izvajanju, je lahko prešla v pogostejšo rabo ter s tem postala last vseh. Če je improvizatorska stvaritev posameznika prestala kolektivno preverjanje oziroma zadovoljila njihova merila (estetska, sporočilna itd.), je lahko postala »improvizacija« ustaljena in skupna širšemu kolektivu. Tako so poskočnice – po nastanku improvizacije – postale ustaljene »pesmice«. Očitno je, da je bilo petje poskočnic bolj kot čisto improviziranje besedila na določeno melodično osnovo iskanje primerne izbire znotraj že obstoječih poskočnic ali njihovo prirejanje dani situaciji. O številu znanih poskočnic v Podkorenu slikovito sporoča zapis v terenskem zvezku, saj »pravijo, da je kitic za štajeriš za cev rožanranc« (GNI TZ 4: 52).

Da so bile nekatere poskočnice znane vsem se kaže tudi v tem, da so ponekod poskočnice peli celo večglasno. To pa je mogoče le, kadar vsi sodelujoči pojejo enako besedilo. Po podatkih iz Podkorena (GNI TZ 4: 68) so peli celo »na drajar« (tj. štiriglasno) in praviloma le moški. Pogosteje pa je bilo v navadi, da so poskočnice peli posamično (bodisi moški bodisi ženska), največkrat celo tako, da je poskočnici, ki jo je zapel moški, v naslednji odgovarjala ženska ali obratno. Tak primer se kaže v zapisu »štehovskih zbadljivk«:

1.a

Sem puobič s Podgôre,
'mam švajcaste vôle,
pa dečvo drobnó,
pa ne maram za njo.

1.b

Liep puobič si ti,
moj mož pa ne boš,



*Anza se hitro znajde:
T'k dovgo bom rajav
t'k dovgo bom pev,
da cieva bo hiša
ko an tévačji hlev.*

*Na, pa že 'žokne' Tone Micko:
Na vašem tem pvotu
pa ne hvače visijo,
gvišno so od Mojce,
ko t'k dišijo.*

Še in še si jih sipljejo. Kakih desetkrat jih je Francej že hudo čul. (Hriberšek 1953: 21)

Dosegljivo gradivo kaže, da si ob petju poskočnic niso ostali prav nič dolžni, še zlasti za camarja je veljalo, da jih mora vedeti veliko. Tako naj bi camar iz Kotelj Anza Pusovnik znal celo nad 500 kitic, kajti po njegovem se camar ne sme nobenemu »pustiti«, posebno ne pri štajerišu (Gorenšek 1983, 1975).

Ljudje so si naravnost želeli pesmi, 'zbadljivk', kot so pri 'štajrišu'. In so se potem ponavadi še dolgo smejali, šalili in pogovarjali na ta račun. Danes pa ni več tako. Danes je veliko težje biti camar, veliko težje je ljudi zadovoljiti, veliko težje je ljudi zadovoljiti, kajti ljudje so postali veliko bolj zahtevnejši, več vejo, več razumejo in veliko bolj 'nobel' so postali. Pa tudi veliko bolj 'rahlo-pečeni so', to pomeni, da veliko rajši zamerijo kakor nekoč, ko je veljalo nenapisano pravilo, da se ob takih priložnostih kakor je 'štajriš' sploh ni smelo zameriti ali biti užaljen. (Gorenšek 1975: 74)

V nasprotju z zgornjim navedkom je bila meja kdaj tudi prekoračena: »Pri štajerišu so si nagajali in je včasih kdo 'vižo gor dal', da so se že potem celo tožili; v nekatere so dali tudi ime.« (GNI TZ ZK 6: 29)

Pripovedovalci večkrat omenjajo, da se je štajeriš izvajal šele potem, ko je bilo razpoloženje že dodobra razgreto in je bilo vzdušje med prisotnimi pravnje za značaj, kakršnega je lahko imel štajeriš. Izjava informatorja iz Podkorena, zapisana v terenskem zvezku sodelavca inštituta, zgovorno priča o tem: »Štajeriš je bil nazadnje, ko so bili že vžgan.« (GNI TZ 4: 52) Ponekod na Koroškem (Globasnica, Priblja vas) jih označujejo tudi s pridevnikom ta divji. »Ta divji štajriši so čudno 'trépasti'« (GNI TZ MT 3: 40), je



dejala ena izmed sogovornic in še povedala, da ti niso bili za vse ljudi. Peli so jih, ko so bili že pijani. Vendar jih ni hotela povedati; izgovorila se je, da jih ne zna.

Da so se zdele nekatere poskočnice nekaterim neprimerne in zbadljive, vidimo tudi iz situacije, ki se je dogodila med terenskim snemanjem. Preden je informatorka raziskovalcu, ki jih je snemal, zapela eno takšnih spotakljivih poskočnic, je najprej povprašala za dovoljenje drugo informatorko, ker se je vsebina nanašala nanjo. Šele, ko ji je slednja dovolila, jo je zapela. S poskočnicami je bilo mogoče hitro koga prizadeti, zato je bilo potrebno paziti, kje je meja. Sodelujoči so se na zbadljivke in žaljivke lahko odzvali z odgovorom v novi poskočnici, godci pa tudi tako, da »če je bilo v besedilu kaj proti godcem, so ti prav napačno zaigrali« (GNI TZ 5: 102).

K vsebinski podobi poskočnic je v svojih razpravah največ prispevala Zmaga Kumer, ki je med drugim tudi ugotovila (Kumer 1972), da je primerjava z nemškim gradivom pokazala obstoj primerov, ki so presenetljivo podobni slovenskim, takšnih, pri katerih je skupna le osnovna misel, in tistih, ki so samosvoji za eno ali drugo etnično skupino. Za poskočnice, ki smo jih v celoti prevzeli od Nemcev, se pri nas najde po kakšen primer na Koroškem, Primorskem ali Gorenjskem, ni pa variant, ki bi nakazovale, da se je poskočnica ustalila. Sicer pa je osnovna misel nekaterih drugih poskočnic povsem navadna in vsakdanja, tako da se je lahko enaka porodila v dveh etnično različnih okoljih; navsezadnje ljudje v podobnih življenjskih razmerah podobno mislijo in čutijo. Obstajajo pa seveda tudi take poskočnice, ki niso primerljive z nemškimi in obratno. Tako slovenske poskočnice rade opisujejo lepoto dekleta, njene bele roke in kratke rokavce, kar med nemškimi ne najdemo, obratno je motiv ključka, ki je v nemških variantah, pri Slovencih neznan, slovenskega motiva mlina ljubezni pa ne najdemo v nemških. Nadalje glede vsebinskih razlik v poskočnicah Kumrova ugotavlja:

Zelo razširjene so med Nemci poskočnice z motivi iz lovskega in planšarskega življenja, ki pri nas docela manjkajo. Tudi vasovalske so navadno bolj krepke kakor naše in ponekod je veliko pretepaških, ki so polne fantovske objestnosti. Nasprotno pa je znatno manj takih, ki bi vsebovale pomembne podatke o ljudski materialni kulturi, recimo o noši, kot jih najdemo pri nas. (Kumer 1972: 126)

O vsakdanji stvarnosti so zelo neposredno sporočale prav poskočnice (Kumer 1996: 41). V njih so večkrat omenjeni različni domači kraji, pa tudi nekateri kraji in dežele zunaj Slovenije (Oberstrajh, Laško, Tirole, Nemški Gradec in Dunaj). V njih se pri opisih stvarnega sveta odraža tudi bogastvo ljudske govornice. Večkrat so omenjeni predmeti s področja bivalne in stavbne kulture, marsikaj povedo o ženski ali moški noši oz. oblačilnem videzu, v njih so zajeti mejniki človeškega življenja. Veliko povedo

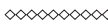
o vasovanju, prigodah, nezgodah, zvestobi in nezvestobi, skratka o ljubezenski tematiki. Tudi nekatere šege so omenjene v poskočnicah, zvemo pa v njih tudi o plesu, plesišču, plačevanju plesa. Več povedo o petju, inštrumentalni glasbi (omenjajo različne instrumente) in o pogajanjih in plačljivosti godcev. V mnogih poskočnicah so omenjena nekatera kmečka opravila: košnja, žetev, mlatev, metev, teritev, pletenje vrbovih košaric, nastiljanje živini, krtačenje konj. Odsev ljudskega mišljenja in čustvovanja (Kumer 1996: 47–54) se kaže v zbadljivkah raznim krajem ali prebivalcem, prikazujejo razmerje med zakoncema, omenjajo skupno vasovanje fantov, ob poroki slovo od mladega para in dejavnost fantovske skupnosti ob raznih družabnih dogodkih. Čeprav je bil godec na dnu družbene lestvice, mu prav poskočnice izkazujejo pravico do zaslužka. Cenjeno je devištvo, medtem ko je nezakonsko materinstvo ponekod sramotno. Veliko besed je namenjenih tudi vasovanju in telesni ljubezni. V nji se odraža socialno razlikovanje, saj med bogastvom in revščino ni mostu – bogato dekle se sramuje revnega fanta, a tudi reven fant noče bogate. Pogosto se poudarja lepota kot zelena vrednota; pri ženski je to bela polt in bele roke, rdeča lica in vitkost, pri fantu pa postavnost. Graja pa se, če dekle »švedrasto gre« ali je »grbastih lic«; če je fant premajhen, bledikav ali pegast ter grdo hodi.

Ljudska pesem je bila spremljevalka življenja in hkrati tudi zrcalo, ki je odsevalo njegovo podobo, kar se kaže tudi iz vsebine poskočnic. Morda se to odraža pri poskočnicah še bolj, saj so zaradi solistične improvizacije lahko še toliko bolj služile izražanju občutenj in videnja sveta skozi prizmo posameznika – njenega ustvarjalca.

OBREDNO PRI PLESU

Obred je praviloma javno, slovesno dejanje ob določeni priložnosti v predpisani in ustaljeni obliki, pogosto z religioznimi in mističnimi pomeni (prim. Šega 2004, Novack 1998). Kadar je pri tem vključen tudi ples, je ta lahko obrobnega pomena za obred ali pa ima v obrednih dejanjih integralni pomen. V splošnem se je ples kot del obreda na Slovenskem najdlje, prav do danes, ohranil ob poroki. Prav v tem kontekstu pa je imel v preteklosti pomembno mesto tudi štajeriš.

Poroka je tisti dogodek v življenju posameznika, ki je (bila) vzrok za praznovanje in je praviloma povezana tudi s plesom. Čeprav se z današnjega zornega kota zdi, da je ples na poročni zabavi le način proslavljanja, je kljub temu zadržal v sebi elemente obrednosti, čeprav so danes ti že skoraj povsem zabrisani in jih nosilci večinoma ne prepoznavajo več kot obred. Še v 20. stoletju pa je v nekaterih predelih slovenskega etničnega ozemlja del obrednosti na svatbi predstavljalo izvajanje štajeriša z vmesnim



petjem poskočnic. Kot vsaka živa tradicija, ki živi le, če se spreminja, se je tudi obredni ples na svatbi s preoblikovanji ohranil do današnjih dni. V najradikalnejši obliki lahko odmeve transformacije obrednega štajeriša prepoznamo v plesu – navadno valčku, ki ga ženin in nevesta zaplešeta opolnoči, kar je pogost element poročnih slavij tudi v 21. stoletju.

Izrazita obredna vloga štajeriša v preteklosti je bila izpričana le v nekaterih predelih slovenskega etničnega ozemlja; na to nakazuje preučeno gradivo, ki se večinoma nanaša na prvo polovico 20. stoletja. Vendar pa je morda prav njegova obrednost pripomogla k temu, da je bil to ljudski ples, ki je med zadnjimi zatonil v pozabo. Ponekod je bil namreč štajeriš kot obredni ples na svatbi prisoten še v drugi polovici 20. stoletja.

Ples je imel pomembno vlogo na svatbi na vsem narodnostnem ozemlju. Po mnenju Ramovša (2000: 33) je bila njegova vloga najbolj izrazita na Koroškem, od koder so se nekatere šege, povezane s plesom, širile tudi proti zahodnemu Pohorju, Paškem Kozjaku, v Mislinjsko, Šaleško in Zgornjo Savinjsko dolino. Posebnega pomena sta bila predvsem prvi ples na svatbi in snemanje nevestinega venca, ki je bil najpomembnejši obred, povezan s plesom, in katerih izvedba je bila tesno povezana s štajerišem, predvsem na Koroškem.

Prvi ples

Prvi ples, ki je vključeval tudi štajeriš, se je najdlje ohranil na Koroškem – vse do 60. let 20. stoletja. Spodnji opis tega plesa temelji na zapisu Bena Kotnika (roj. 1894), v katerem je predstavil kmečko ohcet in z njo povezane šege v Mežiški dolini, »ki so bile še v mojih mladih letih v navadi.« (B. Kotnik 1963: 25) in arhivskem gradivu GNI, ki ga v veliki meri povzema že M. Ramovš v uvodu knjige *Polka je ukazana* (Ramovš 2000: 34–39).

Prvi ples na svatbi je praviloma izvajal *camar*. Camar, tudi »camer«, »cavmar«, »caumar« je bil nekakšen ženinov namestnik in vodja svatbe, saj je bil zadolžen, da je družabni del svatbe nemoteno teknel. Na začetku svatbe, ponekod še preden so se svatje posedli za mize, drugod po tem, ko so se že malo odpočili ali celo že pojedli juho oziroma prvi obrok, jih je camar povabil na plesišče – po navadi je bila to posebna soba namenjena plesu – na začetek plesa. Camar je nato s klobukom, ki je bil okrašen s trakovi, ali z okrašeno svatovsko palico najprej prekrizal plesišče in zapel prvo poskočnico, ki je lahko bila:

Zdaj bomo začeli,
v imenu Boga,
Očeta in Sina
in Svetga Duha.
(GNI M 22.480)

ali pa:
 V imenu očeta
 je ovset začeta
 in svet'ga duha
 se ovset konča.
 (B. Kotnik 1963: 32)

ali katera s podobno vsebino. S tem je camar blagoslovil plesišče in odprl ples. Godci so zatem zaigrali melodijo štajeriša, camar pa je izbral prvo plesalko. Ta je bila navadno starešinova žena, ki jo imenovali »mati ta široka«, »rjušanca«, »starka« ali »svatvinja«, ji zapel poskočnico in z njo zaplesal štajeriš. Poskočnic, ki jih je namenil njej, je bilo lahko več; lahko jih je zapel več skupaj ali pa sta plesala po vsaki. V zadnji poskočnici, ki je bila namenjena njej, jo je prosil, naj ji pripelje nevesto, da zapeše tudi z njo. B. Kotnik zapiše (1963: 32): »Če je 'mati ta široka' že zelo priletna, da ni za raj, tedaj odstopi od plesa, drugače pa pleše v troje s camarjem in nevesto.« Sedaj so bile poskočnice namenjene nevesti, s katerimi opisuje njeno mladost, njen venček, slovo od »ledik« stanu in njeno žalost, a hkrati veselje, da je dobila moža. Nato je »mati ta široka« naprošena, da pripelje še »družico«, »družičko«, ki je bila nevestina vrstnica, večkrat kar njena sestra.

Odslej so camarjeve poskočnice namenjene družički, ki mu v poskočnicah tudi odgovarja. Tema njunega dialoga je venček, ki ga ima družička na glavi in ga želi dobiti camar. Petje poskočnic se izmenjuje s štajerišem, ki ga plešeta camar in družička; zraven lahko plešeta tudi ženin in nevesta, a pri petju poskočnic ne sodelujeta. Dialog camarja in družičke se zaključí s povabilom camarja, naj se mu pridružijo še drugi:

Jaz vodim družico,
 ki lep venček ima,
 vi svatje vsak svojo
 naj rajat pelja.
 (GNI M 22.480)

ali pa:
 Oj godci zdaj še
 ena polka naj bo,
 da nas vesievo
 zasukava bo.
 (B. Kotnik 1963: 33).



S tem se je končal uvodni del plesa na svatbi. Podoben opis prvega plesa se hrani tudi v arhivu GNI (GNI Pl 734), ko so sta bila sodelavca GNI Zmaga Kumer in Valens Vodušek navzoča na svatbi v Šentanelu nad Prevaljami. Na podlagi opisa sodelavcev sta bila narejena kinetograma, ki doslej najboljše izpričujeta, na kakšen način je potekal sam ples. Štajeriš v troje, kakršnega je plesal camar z »materjo ta široko« in nevesto, je bil po pripovedovanju Ivana (Anze) Pusovnika zapisan leta 1975 (GNI Pl 972). Drugi viri so bolj skopi in ne podajajo natančnega opisa plesa. Tako je v več virih le navedeno, da se je vmes med poskočnicami, ki jih je pel camar (in družica), tudi plesalo (npr. Zablatnik 1955), oziroma da se je plesalo štajeriš (B. Kotnik 1963), vendar je v teh opisih večji poudarek na besedilu poskočnic in vlogi prvega plesa.

Ob prvem plesu se je domnevno plesno izvajal tak štajeriš, kot se je v določenem kraju plesal tudi drugače. Poleg tega je bil to štajeriš s petjem poskočnic, za katerega je značilno, da je koreografsko preprostejši od tistih različic, ki se izvajajo brez vmesnega petja. Analizirano gradivo razkriva, da zapisani primeri svatbenega štajeriša ne sodijo med izvajalsko zelo zahtevne. Vzrok je morda v tem, da je moral biti ples dovolj preprost za izvajanje tudi za plesno manj nadarjene, saj so bili izvajalci plesa določeni s funkcijo, ki so jo imeli na svatbi – ta pa se ni določevala na podlagi plesnih sposobnosti posameznika, ampak glede na vlogo, ki so jo imeli posamezniki v odnosu do ženina in neveste kot glavnih akterjev dogodka.

Kljub povedanemu je bil glavni izvajalec obreda camar. Ta ni bil določen glede na družbeno-sorodstvene odnose do ženina in neveste, ampak je bil izbran na podlagi drugačnih kriterijev. Najprej je moral biti neoženjen, saj je bil ženinov namestnik, poleg tega pa še dober pevec, z znanjem velikega števila poskočnic in drugih družabnih iger, ker je bil hkrati tudi vodja svatbe. Navadno je prav on naučil peti družico, da sta lahko skupaj uspešno vodila prvi ples in tudi obred snemanja nevestinega venca.

Že omenjeni zelo znani camar je bil Ivan (Anza) Pusovnik, ki je vodil svatbe v širši okolici Kotelj, od koder je bil doma. Ker je ostal samski, je lahko svatbe vodil vse do starosti oziroma dokler je bila še navada in želja izvajati te obrede na svatbi. Camar je bil prvič pri 18. letih in do smrti pri 81. je bil camar več kot 600-krat (Gorenšek 1983), kar je bilo v povprečju 9–10 svatb na leto. Tako naj bi poleg svatb v Kotljah bil velikokrat povabljen še na Ravne, Prevalje, Tolsti vrh, Zelenbreg, Leše, Strojno, Šentanel, Libeliče, Črneče, Maribor, Remšnik, Šmartno ob Paki, Velenje, Šoštanj, Zavodnje, Zarazbor, Podgorje, Mislinjo, Slovenj Gradec, Stari trg, Sele, velikokrat pa tudi v Mežico, Črno, Javorje, Dravograd, v Šentjanž in celo v Pliberk pa tudi drugam (Gorenšek 1975: 74).

Z zmanjševanjem pomena obreda se je istočasno zmanjševala tudi strogost obreda, kar je povzročilo rušenje njegove forme in strukture. Začel se je rušiti vrstni red izvajalcev prvega plesa, tako da so se pojavile različne variante, med izvajalce pa sta bila ponekod vključena tudi ženin in starešina. Rušenje se nadalje kaže še v zmanjševanju

Z razkrojem obreda se je zmanjševalo tudi število poskočnic, ki sta jih camar in družica pela. V kontekstu tega lahko razumemo tudi zapis v terenskem zvezku (GNI TZ MT 3: 61), da mora camar zapeti za vsakega po tri štajeriše, zdaj pa jih ima le še po enega. Prav gotovo so si ponekod pomagali tudi z zapisovanjem poskočnic; Kumrova (1972: 120) navaja primer iz Šentanela leta 1959. Mogoče je prav to vzrok, da imamo več zapisov poskočnic kot pa plesa in natančnejšega poteka obreda. Hkrati z opuščanjem poskočnic je v pozabo tonil tudi ples štajeriš, ki ga je praviloma nadomeščal valček. Ramovš (2000: 35) navaja, da sta camar in družica, ki sta bila nosilca obreda in nista več znala peti poskočnic, plesala le še valček.

Zamenjava štajeriša v obredni vlogi z drugim tipom plesa (valčkom) se morda nakazuje že v nekaterih poskočnicah, kjer sta kot ples najpogosteje omenjena valček ali polka. Primer:

Še godcem en valček
jaz zdaj naročim,
bo rajau moj parček,
vsi drugi za njim.
(Zablatnik 1990: 84)

Posebnost je prvi ples v obliki osmice, katerega je v razpravi preučil Mirko Ramovš (1992a). Zanj je značilna plesna figura, pri kateri je pot para po plesišču taka, da navidezno izriše obliko Andrejevega križa (x); ker pa je gibanje kontinuirano, par krake poveže med seboj in tako nastane velika osmica.

Ples v obliki osmice so v prvi polovici 20. stoletja po doslej znanih podatkih poznali v Spodnjem Rožu, na Obirskem in v Solčavi, domnevno tudi ob Vrbskem jezeru, v Podjuni ter na zahodnem Pohorju. Po navedbah Ramovša se glede vrstnega reda parov, ki plešejo osmico, pojavljajo razlike, kar je že posledica pojemanja šege. Večinioma so pri tem plesali na godčevsko melodijo v mazurkinem koraku. Glede na petje poskočnic in njihovo vsebino, ki je zelo podobna štajerišu kot prvemu plesu, se zdi, da bi lahko imela oba pojava skupen izvir. Domnevo še nadalje potrjujejo podatki, da so ob izvajanju osmice ponekod plesali tudi štajeriš.

Osmico ali »krivo vižo« so plesali do prve svetovne vojne v Solčavi (prim. Kocbek 1926, Videčnik 1991, Ramovš 2000). Za »ta prvi raj« (tj. osmico) so na plesišču z vodo zaznamovali veliko osmico in nato po njej »plesali krivo vižo« – štajeriš. Najprej je camar godcem plačal za ples, potem pa zapel verz *Zdaj bomo začeli* in zraven napravil s klobukom znamenje križa nad plesiščem, nato so zaplesali. Iz virov se kaže, da je bil vrstni red že narušen, vendar je zagotovo, da so osmico plesali le štirje pari ali nekateri izmed njih, pri čemer je lahko camar plesal z različnimi plesalkami (z materjo ta široko,

S križem torej je treba odvrniti od hudega duha, da ne bi škodoval mladoporočencema. Varajo ga še s tem, da se cavmar in družica ('teta') vedeta kakor ženin in nevesta ali pa da cavmar ne odvarja ženitovanjskega plesa z nevesto, ampak z rjušnico oziroma s 'ta široko'. (Zablatnik 1990: 73)

Prekrižanje plesišča je v ljudskem izročilu posledica plesnih prepovedi, ki jih je zapovedala Cerkev že od samega začetka, da bi zatrla poganska obredja, povezana s plesom, saj so še za srednji vek znani primeri plesa v sakralnih prostorih. [...] Kljub temu ljudje plesa niso opuščali, pred kaznijo in hudičem pa so se skušali obvarovati z blagoslovitvijo plesišča, zato so ga pred plesom prekrižali ali zapeli ustrezno pesem. (Ramovš 1992a: 109)

Prekrižanje plesišča ali plesalca oziroma plesalke je motiv nekaterih ljudskih pesmi (npr. balade tipa *hudič odnese plesalko, ker se pred plesom ni prekrižala*) in ljudskih zgodb. Podobno je bilo tudi s prvim plesom na svatbi, kjer se je prekrižanje pomešalo še z verovanji o obrambi pred zlemi silami, ki prežijo na mladoporočenca, predvsem na nevesto. Zato odpre ples ženinov namestnik, ki pri tem ne pleše z nevesto, temveč z materjo ta široko, ki na nek način simbolizira njeno novo stanje (poročenost), pleše pa tudi z družico, ki je bila navadno neporočena in podobne starosti kot nevesta in jo prepoznamo kot simbol njenega prejšnjega stanu (samskosti). V trojici soplesalk camarja (mati ta široka – nevesta – družica) se reverzibilno manifestira obred prehoda iz enega v drug življenjski stan (iz samskosti v poročenost).

Snemanje nevestinega venca

Najpomembnejši obred svatbe, ki je bil vedno povezan s plesom, je bilo snemanje nevestinega venca, ki je bil praviloma opolnoči, le ponekod (Koroška, zahodni Kozjak, Mislinjska in Zgornja Savinjska dolina) ob koncu svatbe. Poimenovali so ga »krenc dow rajat« (Rož, Podjuna, Mežiška dolina), »krenc dol rajat« (Mislinjska dolina), »krenčk dol rajat« (Sločava), »krencl dol plesat« (Paški Kozjak) ali »kranclples« (zahodna Štajerska).

Praviloma je potekal v obliki pevskega dvogovora med camarjem in družico, med katerim se je plesalo štajeriš. Poleg para camar – družica sta štajeriš plesala še ženin in nevesta, vendar slednja nista pela poskočnic, v katerih si je camar prizadeval dobiti od družice venček, ta pa mu ga je branila. Naposled je camar dobil na svoj klobuk venček od družice, hkrati pa tudi ženin nevestinega. (Ramovš 2000: 41) Kot kaže, je Ramovš prezrl zapise Zablatnika, v katerih navaja, da ob snemanju nevestinega venca camar razen z družico pleše tudi z materjo ta široko in nevesto (Zablatnik 1955, 1990). Res je, da predstavlja glavnino obreda izmenjavanje poskočnic med camarjem in družičko, ki

pa je bilo lahko sila dolgotrajno. Obred snemanja nevestinega venca je ljudski godec komentiral takole:

Tega smo se godci kar bali, kajti hotuljski camar je imel po 100 do 120 ovsetnih pesmi [poskočnic, op. R. K.], mi pa smo bili že izmučeni. Pa kaj boš, camar je plačal, mi pa igrali. Začeli smo s štajrišem. (Kokal 1984: 40)

Zablatnik (1955: 72) pa navaja: »Zopet pozove cavmar – kakor ob otvoritvi svatovske slavnosti – najprej “t' široko”, nato nevesto in končno še družico na ples.« Zablatnik nato navede še pet poskočnic, namenjenih materi ta široki, nato trinajst poskočnic, ki jih je pel med plesom z nevesto, in šele nato šestindvajset poskočnic, ki sta si jih izmenjujoče zapela camar in družica. Ta obredni del plesne zabave je bil zanimiv za vse prisotne, saj o snemanju nevestinega venca v Mežiški dolini lahko preberemo:

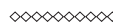
Ta navada je zanimala stare in mlade. Stari so posedli vse klopi okoli sten na plesišču, mladi pa so stali in opazovali ‘mater ta široko’, ženina in nevesto ter družičko in poslušali petje camarja in družičke. (B. Kotnik 1963: 35)

Če je res, kar sta zapisala avtorja zgornjih citatov, potem so tudi pri tem obredu camarjeve soplesalke tri ženske, ki so se med seboj razlikovale glede na svoj stan. Ponovno se tudi v tem primeru kaže »rite de passage«, pri katerem je vrstni red camarjevih soplesalk nasproten dejanskemu vrstnemu redu stanov pri ženski. Prav izkrivljena kronologija pa je ena od značilnost ritualnih dejanj (Novack 1998: 355).

Venec, ki ga družička in nevesta dasta camarju in ženinu na klobuk, simbolizira nevestino devišтво. V tem oziru so zgovorne tudi nekatere poskočnice, ki si jih camar in družica izmenjata ob tem obredu:

Je družička vesiewa,
ko ma krienček rdeč,
je rahvo prvezan,
bo gvišno zgubeč.
(GNI M 22.480)

Je moj krienček naret
od nedowžnih deklet,
mi kinča gwavó
v tem ledik stanú.
(GNI M 22.480)



Tudi v besedilih poskočnic ob obrednem snemanju nevestinega venca, predvsem v tistih, ki so namenjene nevesti, se kaže povezanost človeka s krščanstvom. Na primer:

Marija nevesta,
svet' Jožef ženin
sta bila si zvesta
tud' nam v spomin.

Je rinčca srebrna
in pisana vmi's
jo je žegnav sam Jež's
dov s svetih nebi's.

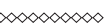
Ta prv' je A,
ko te v zakon peljá,
ker ta zakonski stan
je postavu Bog sam.
(Zablatnik 1955: 72)

Uradni del svatbe se je zaključil s tem, ko sta družička in nevesta dali svoja venčka plesnima partnerjema in je po navedbah Zablatnika camar zapel poskočnico, ki je bila vsebinsko sorodna prvi.

Zadaj bomo ovset končali
v imenu Boga
Očeta in Sina
in svet'ga Duhá.
(Zablatnik 1990: 89)

Enako kot pri uvodnem prvem reju so tudi pri snemanju nevestinega venca podrobni podatki o plesu skopi. Dejansko je edini zapis plesa (gibanja) ob tem obrednem dejanju kinetografski zapis iz Šentanela leta 1956.

Štajeriš je eden izmed tistih slovenskih ljudskih plesov, ki je med zadnjimi zatonil v pozabo in izginil iz ljudsko-plesne tradicije. Vzrok za sorazmerno dolg obstoj štajeriša se kaže na eni strani v vpetosti (skupaj s poskočnicami) v obredno dogajanje na svatbi, na drugi strani pa v njegovih sorazmerno preprostih in nezapletenih izvedbenih oblikah ob tej priložnosti. Vendar pa se zdi, da je prav obredna funkcija plesa odločilno vplivala na njegov obstoj. Seveda ob tem ne smemo zanemariti vloge poskočnic, ki so



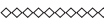


Slika 14: Glavni svatbeni pari plešejo štajeriš (*Arhiv Inštituta za slovensko narodopisje, foto: Niko Kuret, Šentanel pri Prevaljah, 1958*).

nosile globlja sporočila (glede religioznega nazora, norm v družbi, obrednosti), a so hkrati ljudi tudi zabavale. Te so ostale v spominu ljudi še dlje kot ples sam.

BESEDNO IN NEBESEDNO SPORAZUMEVANJE PRI PLESU

161



Štajeriš na svatbi ni imel samo obredne vloge, ampak so ga plesali tudi zaradi veselja in zabave. Čeprav je bil v večini različic navidezno umirjen in uglajen, je vendarle imel v sebi poseben čustven naboj, neko posebno energijo, značilno za snubljenje, kar je značilno za ples s snubitveno vlogo nasploh. Zelo jasno se snubitvena vloga štajeriša kaže takrat, ko se je ples izmenjeval s petjem poskočnic erotične vsebine. Mnogo takih, tudi najbolj »kosmatih«, je objavljenih v zbirkah erotičnega ljudskega pesništva (npr. Terseglav 1981, 2006). Seveda pa je bila večina poskočnic bolj splošnih, čeprav pogosto ljubezensko naravnanih. B. Kotnik (1963) poskočnice, ki niso vezane na obredni del svatbe, imenuje celo zbadljivke. O njih zapiše:

Pri teh so godci igrali vižo štajerskega plesa. Ko je plesalec končal s petjem, je moral godcem dati nekaj za viže. [...] Takšne zbadljivke so včasih trajale po cele ure, dokler so odpeli vsi plesalci to, kar jim je ležalo pri srcu. H koncu pa je še camar zapel:

*Zadojsti je čénčanja,
smo ga vsi siti!
Godci zagodite,
da bojo migale riti.* (B. Kotnik 1963: 34)

Kakor je razvidno iz časopisa *Koroški fužinar*, ki je v letih po drugi svetovni vojni objavljaj zbadljivke, je bila na Koroškem priložnost za njihovo petje razen svatbe še na zabavi s plesom teden dni po poroki, imenovani »jesihovanje«, na plesni zabavi po »stehvanju« – konjeniški igri, pri kateri fantje z železnim kijem razbijejo na kol nasajen sodček, ter na »povečerku« po »steljeraji«, kot so na Koroškem imenovali skupno delo pripravljajja stelje.

S petjem poskočnic je pri štajerišu ob plesu potekala posebna vrsta verbalne komunikacije. Drugi pol sporazumevajja sta predstavljajja gibanje in govoricajja telesa ob plesu. Pri tem neverbalnem komuniciranjju so sporočila (tako štajerišajja kot tudi drugih slovenskih ljudskih plesov) izvirajja iz plesa samegajja – iz gibnosti posameznih figur, iz odnosa med plesalcema ter iz obvladovanjja prostora pri plesu. Ples je tako postal medij, skozi kateregajja sta odsevalajja človek kot osebnost in njegovajja razumevajja sebe, drugegajja in sveta okoli njegajja.

Ker štajeriš danes ni več del ljudsko-plesne prakse pri Slovencih in obstajajja le še v predstavitvajja na odru (kot posnetek preteklosti v sedanjosti), se razpravajja v tem delu naslanjajja predvsem na arhivskojja gradivo in bo odnos ples – človek osvetljajja le z dosegljivimi historičnimi podatki. Na tem mestu je potrebno še enkrat opozoritajja, da je bilo terensko raziskovanjje ljudskogajja plesa v preteklosti usmerjajja predvsem v njegovajja ko-reološkojja podobo, manj pa je bil ples raziskovajja s plesno-antropološkogajja vidikajja. Vendar lahko človekajja spoznajja in gajja razumemojja predvsem na podlagi njegove dejavnosti in dosežkov – tudi plesa, v katerih odsevajja podobajja njegajja samegajja.

Slovenskemujja človekujja pomeni ples ritmičnjojja gibanje ob pravilomajja inštrumentalnijja spremljajvi, ki je uokvirjajja v umetelen obrazec korakov in gest, kateregajja plesalec izvajja v skladu s svojimi možnostmi. Primer ljudskogajja plesa, kjer si je lahko plesalec prilagajjal gibnjojja obrazec, je prav štajeriš, ki vsebuje tako preproste kot zapletene figure. Preproste in lahko izvedljive figure so bile izvedljive za vse, medtem ko so bile težke, zapletene figure rezervirane le za spretne, dobre plesalce. Ne glede na zahtevnost so oboje nudile užitek in zadovoljstvo pri plesu, ki je lahko trajajja tudi uro in več. Zani-

se je tok gibanja prekinil z oblikovanjem vmesnega položaja, v katerem je par tesno objet za trenutek obmiroval in se npr. skozi »okence« sklenjenih rok pogledal ali celo skušal poljubiti. Pri nekaterih figurah štajeriša je potekalo gibanje rok v višini ženskih prsi, s čimer so bili mogoči »naključni – namerni« zelo intimni dotiki med plesalko in plesalcem v paru in izražanje erotične privlačnosti med njima.

Na podlagi opazovanj sodobnih plesnih dogodkov in intuitivnega razumevanja plesa skozi lastno izkušnjo je za parni ples poleg bližine, dosežene s plesno držo (predvsem z držo rok v primeru štajeriša), zelo pomembna, a pogosto prezrta bližina, ki jo soplesalca ustvarjata s pogledi. Ta očesni stik med plesalcema, v katerem se ustvarja intimen prostor med sodelujočima, lahko včasih sporoča več kot besede in drža telesa. Njuni medsebojni pogledi in spogledovanje lahko le še podkrepijo telesno zблиžanje plesnega para. Vrtenje plesalke pod roko plesalca je lahko zelo formalno in neosebno, vendar postane intimno, ko se plesalkin pogled ob vsakem vrtljaju okoli svoje osi za trenutek ustavi v očeh soplesalca. Tako dobi ista figura povsem drugačen čustven naboj kot v primeru, če se pogledi plesalcev v paru ne srečajo. Takrat je ples bistveno bolj brezoseben, vrtenje pa se zdi mlačno in medlo.

Prav štajeriš sodi med ljudske plesne, v katerih je mogoče najbolj izraziti erotičnost, ljubezen in snubljenje; in to ne samo s primernimi besedili poskočnic, ampak tudi s telesnim stikom v nekaterih figurah plesa. Po Ramovševem mnenju (Ramovš 2003b: 110) se ljubezensko snubljenje izraža tudi v razkazovanju moči, plesnih sposobnosti in spretnosti, kar je odlika mnogih različic parnega štajeriša in tudi štajeriša v troje (s premetom) ter skupinskih oblik. To so vedeli tudi nekateri starejši sogovorniki na terenu, ko so povedali: »Kádar je tu kášen s kášna punca se kaj pastávot pa je šow h guodcem: Zaguódete oberštajerer!« (GNI T 124) To ni bilo samo razkazovanje sposobnosti in spretnosti izbranki, temveč tudi postavljanje pred vrstniki in občinstvom, ki je ples opazovalo. Spretnost skupine pri štajerišu z več plesalci se je na primer kazala s tem, da se med izvajanjem niso smeli spustiti, saj je veljalo za sramotno, če se je to zgodilo.

Svojo spretnost je plesalec kazal tako, da je plesalko vodil v umetelnem in kompliciranem vrtenju, njena spretnost pa se je kazala v tem, da se je na to pravilno odzivala in bila vodljiva. V Lučah so na primer za štajeriš rekli, »da ji bo križ zlomil, ker jo je tako sukak« (GNI TZ 5: 91). Prav tako se je lahko plesalec postavil in dokazoval, če je plesal z več plesalkami in jih pri tem »vse zaposlil«. Največ podatkov je o tem, kako je plesalec plesal z dvema plesalkama, nekaj pa tudi o plesu z več plesalkami. Na ta način se je plesalec postavil pred drugimi in s tem dosegel, da so si ga ljudje zapomnili. Izvajanje štajeriša enega plesalca z več plesalkami je moralo biti res nekaj tako posebnega, da so Krakovčani takšen ples leta 1856 celo predstavili pred cesarjem, ko je ta obiskal Ljubljano. Ta dogodek se je zdelo vredno zabeležiti kronistu župnije, kjer je navedeno, da je štajeriš s tremi plesalkami zaplesal domačin Andrej Kušar, ki je bil

po besedah kronista v mladih letih tihotapec (Vrhovnik 1933: 93). Iz Šentvida pri Stični izvira podatek (GNI Pl 1055), da je moški v Velikih Češnjicah plesal štajeriš celo z dvanajstimi dekleti. Žal v viru ni natančnejših podatkov in opisa plesa.

Posebna plesna figura pri štajerišu je bil premet, ki so ga izvajali izključno plesalci, vendar sta lahko pri tem sodelovali tudi dve plesalki, ki sta bili v oporo moškemu (izvajalcu premeta). Plesalke pa so svojo spretnost dokazovale, če so pri štajerišu plesale s kozarcem ali litrom na glavi. O tem imamo podatke iz nekaterih krajev (npr. Luče, Podvolovljek, Koritno pri Bledu). Zgodilo se je celo, da so ponekod celo stavili, ali bo plesalka kozarec obdržala na glavi do konca plesa (GNI TZ 5: 112, GNI TZ 6: 46–47). Vendar se je ples s kozarcem na glavi lahko izvajal tudi na valčkovo melodijo, ker je pač šlo prvenstveno za spretnostno igro in ples v tridobnem ritmu, kar pa sta bila tako štajeriš kot valček.

Temperament in značaj plesalca ali plesalke se je pri štajerišu najbolj izražal v samem slogu izvajanja. Še posebej potrki so dokazovali živahnost izvajalca, včasih tudi vriski ali celo žvižgi, čeprav so ponekod dejali, da je bil pri štajerišu »žvižg obligaten« (GNI TZ 4: 70) – torej ni bil dan izvajalcem na izbiro. V Gozdu Martuljku sta informatorji trdili, da se je pri štajerišu tudi jodlalo (GNI TZ 8: 5). Čeprav jodlanje ni v navadi v naših krajih, imamo podatke o jodlanju pri štajerišu tudi s Krasa (GNI TZ Pl-6: 55).

Iz zapisov in podatkov je razvidno, da so bili udarci oziroma potrki ob tla pomemben del štajeriša. V Podkorenu so na primer razlagali, da se pri štajerišu »mora trúmpənt«, tj. udariti z nogo ob tla, saj »tist nájbəl fejst pléše, kə tokú trúmpne, da préste z miz letéjo« (GNI TZ 4: 52). Prav izvedba potrka, ki je lahko bila medla in neizrzi-ta ali pa odločna, jasna in glasna, je lahko nakazovala značaj izvajalca. Čeprav štajeriš kot snubitveni ples daje možnost predvsem moškemu, da se postavlja pred plesalko, pa hkrati dopušča veliko izraznih možnosti tudi plesalki. V primerjavi z mnogimi drugimi slovenskimi ljudskimi plesi, kjer potrke izvajajo le moški, jih pri štajerišu praviloma izvajata oba (ob koncu figure). Kar je Ramovš zapisal o temperamentu človeka, ki se izraža v ljudskem plesu, bi lahko z nekaterimi zadržki veljalo tudi za štajeriš:

Odprt človek je bil v plesu sproščen, s plesom je obvladal prostor in si ga v gneči na plesišču tudi izboril. Zaprt in vase zagledan je bil v plesu zavrt, lahko okoren, v izvedbi plesa ni dopuščal improvizacije in za ples ni potreboval veliko prostora. (Ramovš 2003b: 111)

Zadržek velja predvsem za izrabo prostora – plesišča, saj je štajeriš v svojem bistvu ples, ki se izvaja glede na plesišče zelo omejeno in za njegovo izvedbo, večina je parnih variant na mestu, ni potrebno veliko prostora; njegovo gibanje se namreč bolj kot v horizontali (glede na plesišče) izraža v vertikalni osi (med njima, v paru).



Ne vemo, kako so se (če so se) pri štajerišu odražale socialne razlike znotraj skupnosti, kajti viri o tem ne govorijo. Ramovš za ljudski ples nasploh ugotavlja, da se je družbeno razlikovanje kazalo mnogo manj kakor bi pričakovali (Ramovš 2003b: 125–126). Javni plesi na podeželju so bili vedno pravica vseh, vendar je bilo potrebno zanje plačevati. Premožnejši niso bili v ničemer privilegirani, le da je premožnejši za ples lahko plačal večkrat, s čimer je imel priložnost, da se postavlja pred drugimi, in če je šlo ob tem za petje poskočnic, je s tem imel možnost »več« povedati. »Socialni položaj navadno ni igral večje vloge pri izbiri soplesalca; predvsem so bili zaželeni večči, dobri plesalci ali plesalke in ni bilo tako pomembno, od kod so izvirali. Bonton je tudi veljal, da plesalka ni smela zavriniti plesalca, četudi je bil njegov socialni položaj nižji od njega (Ramovš 2003b: 126). Poskočnice sicer omenjajo, da fant ne mara bogate za svojo ženo in bogata ne revnega za svojega moža (Kumer 1996: 51), vendar nimamo podatkov, ali je to veljalo za ples. Seveda pa je ob tem potrebno upoštevati, da je govor o družbenem razlikovanju znotraj enega sloja (kmečkega prebivalstva) v eni etnični skupini.

Ples je vedno odraz družbe in njene kulture. V njem odsevajo odnosi med spoloma, pravice enega in drugega, njuna nadrejenost oziroma podrejenost. Za slovenski ljudski parni ples velja, da par praviloma vodi moški; zato velja za dobro plesalko tista, ki pusti plesalcu vodenje. Vendar opravljena strukturna analiza štajeriša kaže, da je pri njem praviloma plesalka tista, ki prva naredi neko figuro, na katero plesalec navadno odgovori z enako ali podobno figuro – kot da ženska vabi in ga zapeljuje z vrtenjem, na katerega se moški na isti način odzove. Morda lahko v tem prepoznamo spoštovanje ženske in dajanje prednosti njej. Deloma se spoštovanje do ženske kaže v tem, da je soplesalka pri plesu v bočni poziciji praviloma na moški desni, kar se pri štajerišu kaže predvsem med petjem poskočnic, ko pari hodijo po krogu naprej. Vendar so pri tem tudi izjeme, da je plesalka na plesalčevi levi strani, kar naj bi bil ostanek starejšega izročila, ko je bila plesalka obvezno na plesalčevi levi (prim. Ramovš 2003b: 127–128).

Individualni kolektivizem, katerega prepozna etnomuzikolog Julijan Strajnar (2001: 103) v ljudski glasbi Slovencev, se odraža tudi pri plesu. Zdi se, da je štajeriš kot parni ples po svojem značaju pisan na kožo slovenskemu človeku. Plesalec je lahko pri štajerišu deloval hkrati individualno in kolektivno. Z izbiro njemu lastnega vrstnega reda figur je lahko deloval kot individuuum, a vendar istočasno ustvarjal kolektivno celoto, ki se je uglasovala na skupnih potrkih ob koncu figur in v sodelovanju pri poskočnicah, izvedenih stoje ali ob istočasni hoji po krogu naprej. Nenazadnje so lahko ob tem plesalci celo skupaj zapeli, čeprav se pri poskočnicah za Slovence značilno večglasno petje pojavlja razmeroma redko.

Izhajajoč iz analize štajeriša smo Slovenci bolj naklonjeni vrtenju v desno. Zdi se, da je vrtenje v levo izpostavljanje ali opozicija desnemu. Morda se globoko in nezaved-

-no v vrtenju v desno skriva simbolika sončeve poti. Kar gre v isti smeri kot sonce, je desno – in pot v smeri sonca je bila vedno »pot življenja, ki je zagotavljala blaginjo in srečo« (Ramovš 2003b: 114). Ozirati se na desno v Bibliji pomeni gledati na stran branilca, zaščitnika; smer pekla je levo in smer raja je desno (Chevalier in Gheerbrant 1994: 104). Kot da bi se v vrtenju v desno skrivala želja po dobrem, po vsem pozitivnem in presežnem, kar ples nudi.

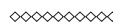


IZ PRETEKLOSTI V SEDANJOST: MED TRADICIJO IN INOVACIJO

LJUDSKI PLES POSTANE FOLKLORNI PLES

V 21. stoletju štajeriš ni več del žive plesne tradicije pri Slovencih. Njegova primarna namenskost v okviru spontanah ali predvidenih družabnih priložnosti se je transformirala v predstavitev »nekdanje tradicije« na odru v mnogih programskih točkah številnih slovenskih (plesno-)folklornih skupin.⁹ Takšen ples na odru se v vsakdanji, nestrokovni rabi praviloma opredeljuje kot ljudski ples, vendar je primernejša uporaba termina *folklorni ples*. Izraz se v zadnjem času vse pogosteje uporablja, predvsem po tem, ko je bil kot geslo opredeljen v *Slovenskem etnološkem leksikonu* (Ramovš 2004a: 133–134). Folklorni ples ni izveden po analogiji s terminom *folklorna pesem*, ki je »v sodobnem folklorističnem izrazju sopomenka ljud. pesmi« (Stanonik in Terseglav 2004: 123). Folklorni ples ni sopomenka za ljudski ples, temveč za »ljudski ples na odru« oziroma za ples, ki ga izvaja folklorna skupina. Ta pa ples zaradi zahtev odra in občinstva preoblikuje ter prireja. Procesu preoblikovanja ljudskega plesa v folklorni ples je od zadnje tretjine 20. stoletja podvržen tudi štajeriš.

⁹ V folklornih skupinah je bil nekdan glavni namen predstavitev ljudskega plesnega izročila, ki sta ga dopolnjevala izvajanje ustrezne glasbe v ustreznih kostumih (nošah). Danes mnoge folklorne skupine veliko pozornosti namenjajo še drugim segmentom ljudske kulture. Poleg plesa je večji poudarek na predstavitvi oblačilne kulture, ljudske glasbe, različnih šeg in navad (ki so ali pa niso povezane s plesom), različnih rokodelskih spretnosti ipd. Tako imajo nekatere folklorne skupine poleg osnovne (plesno-) folklorne skupine še posamezne »specializirane« skupine, ki nastopajo samostojno (npr. skupino ljudskih pevk ali pevcev, godčevsko skupino itn.). Čeprav se v nadaljevanju uporablja izraz folklorne skupine, so s tem mišljene tiste oziroma tisto jedro znotraj njih, katerih glavni cilj je še vedno predstavitev plesa in bi jih lahko opredelili tudi kot plesno-folklorne skupine.



Štajeriš se je kot ljudski ples na odru preoblikoval pri plesalcih iz plesa »zase« v ples »za druge«. Plesna praksa, ki je imela prvenstveno parcipativno funkcijo, se je preoblikovala v prezentativno izvedbo (prim. Turino 2008). Izvedba plesa se je zato morala podrediti zahtevam javnega uprizarjanja in scenskega izvajanja. Vendar pa je spremenjen kontekst štajeriša preoblikoval tudi njegov tekstualni nivo.

Ljudski ples na odru se pogosto pojmuje kot »živi muzej«, v katerem se želi postvariti neka pretekla tradicija (prim. Ramovš 2005a: 101), ki se jo želi predstaviti občinstvu v »nespremenjeni« obliki. Na tak način pa postane ples, v slovenskem prostoru praviloma že pozabljen, eksponat, v katerem sta idejni nasprotji »avtentičnost in konvencionalnost tradicije« in »odrska inovacija« nenehno nasprotujoča si pola v konceptu odrske postavitve.

Dejstvo je, da sodi štajeriš med tiste ljudske plese, ki jih folklorne skupine danes najpogosteje vključujejo v svoje odrske predstavitve. Folklorne skupine, ki v svojem repertoarju nimajo štajeriša, so razmeroma redke. Gre predvsem za skupine, ki v svojem programu predstavljajo le plese domačega okolja. Če ob ustanavljanju teh skupin oziroma če raziskave, ki so preučevale nekdanji plesni repertoar domačinov za potrebe ustanovljene skupine, niso potrdile, da je bil v bližnji okolici štajeriš v navadi, ga take folklorne skupine niso mogle vključiti v svoj program. V primeru, da so koreološke raziskave potrdile obstoj štajeriša, pa je bil ta z drugimi ljudskimi plesi vred vključen v njihov program. Štajeriš, seveda rekonstruiran in prilagojen zahtevam odra, pa imajo praviloma v programih tudi skupine, ki plese za odrske predstavitve povzemajo po objavljenih zapisih ali kakor so se jih naučili na različnih tečajih, namenjenih vodjem folklornih skupin.

Predstavitev ljudskega plesa na odru

Sprememba konteksta plesa zahteva v novih okoliščinah določene adaptacije (Bakka 2002: 61). Ljudski ples na odru zaradi svoje specifičnosti ne more biti več avtentičen, ampak se lahko le približuje svoji predlogi. Sistem trpnega in tvornega stikanja ljudskega z umetnim, ki je bil predstavljen na primeru pesmi (Golež Kaučič 2003a: 37), je izhodišče, ki nam ponuja možnost opredeljevanja načina predstavljanja ljudskega plesa na odru. Prevzemanje prototeksta (predloge – ljudskega plesa) in ustvarjanja metateksta (pologa – folklornega plesa) je lahko trpno ali tvorno. Kadar se želi ljudski ples na odru predstaviti kot čim bolj zvest približek predlogi in se ga zato posnema v vseh značilnih elementih ter v razmerjih teh elementov, tak poskus lahko opredelimo kot *trpni način* prevzemanja. Za *tvorni način* prenosa pa je značilno, da se uporabijo le nekatere sestavine, ostale pa so opazno predrugačene.



Slika 15: Grafični prikaz načinov prehoda prototeksta v metatekst.

Ločnica med obema načinoma je nejasna in težko opredeljiva. Skrajna načina sta lažje opredeljiva, saj ju lahko izrazimo kot opozicijo med trpnim, pasivnim, nevariabilnim, konvencionalnim načinom predstavljanja plesa in tvornim, aktivnim, variabilnim, inovativnim načinom predstavljanja. Model trpnega prenosa želi doseči avtentičnost, nemalokrat celo idealizacijo in fiksiranje podobe ljudskega plesa, medtem ko je pri tvornem načinu predloga v večji meri podvržena ustvarjalnosti avtorja postavitve. V vsakem plesu na odru gre bodisi za posnemanje (trpni način) bodisi za poustvarjanje in nadgrajevanje (tvorni način) oziroma za prepletanje teh dveh načinov in iskanje kompromisa med njima. Opozicija med trpnim in tvornim je osnovna premisa, ki zaznamuje predstavitev ljudskega plesa na odru. Pri folklornih skupinah je način prenosa štajeriša na oder težko opredeliti, še posebej, če plesa ne dojemamo v ozkem koreološkem smislu, ampak celostno in sinkretično, saj se lahko trpnosti določenega segmenta plesa (npr. izvedbi figure, petju poskočnice) zoperstavlja tvorni angažma drugih segmentov (npr. v inštrumentalni glasbi, v izrabi danega prostora, orientiranosti plesalcev proti občinstvu itn.).

Način predstavljanja ljudskega plesa na odru je bolj kot od izvajalcev, torej plesalcev, odvisen od avtorja postavitve. Avtorji plesnih odrskih postavitve uporabljajo za svoje delo različne izraze – koreografija, plesna priredba, postavitve plesov, splet plesov idr. Z njimi izražajo predvsem svoj odnos do razumevanja tega fenomena in manj dejansko stopnjo posega v ples. V nasprotju s povedanim pa se v muzikologiji z izrazom »harmonizacija ljudske pesmi« praviloma nakazuje manjši poseg v predlogo, z izrazom »priredba ljudske pesmi« pa očitnejši avtorski poseg.

Folklorne skupine plesne postavitve navadno izvajajo s šestimi do desetimi plesnimi pari. Ti plesalci in plesalke imajo bistveno manjši vpliv na način poustvarjanja ljudskega plesa, saj se v njihovem izvajanju odraža v prvi vrsti kreativnost enega posameznika – avtorja postavitve, pri čemer lahko ta ohranja značaj plesnega izročila ali pa vanj vnaša tudi tuje elemente. Slednje se pogosto zgodi na podlagi tega, da želi avtor narediti postavitve vsečno gledalcem (tako v domačem okolju kot gledalcem na tujih festivalih). Podobno ugotavlja tudi etnokoreologinja Grazyna W. Dąbrowska (2002: 96) za Poljsko, ko pravi, da na predstavitev ljudskega plesa vplivajo posamezniki ter različ-

na srečanja in festivali doma in na tujem, kar vodi v uporabo elementov in prostorskih rešitev, ki v njihovi lastni tradiciji niso nikoli obstajale.

Na oblikovanje plesnih postavitev torej delujejo različni tuji in domači vplivi. Zdi se, da bolj kot vplivi od zunaj (tuji festivali in srečanja s tujimi – podobnimi ali drugačnimi – plesnimi izročili) oblikujejo odrsko podobo plesne postavitve domači vplivi, od znotraj. V Sloveniji je danes gotovo na prvem mestu *Javni sklad RS za kulturne dejavnosti* s svetovalcem za folklorno dejavnost, ki idejno usmerja to zvrst plesne dejavnosti z organiziranjem srečanj folklornih skupin (od območnih in medobmočnih do državnega) na eni strani, predvsem pa z izobraževalnim programom in njegovo vsebino na drugi strani. Ta institucija izdaja tudi glasilo *Folklornik*, ki je namenjeno poustvarjalcem ljudskega izročila, po vsebini periodike sodeč prednostno plesnega. V drugi številki glasila so objavljene smernice za vrednotenje odrskih postavitev odrskih folklornih skupin (Knific 2006), ki neposredno vplivajo na odrske postavitve ljudskega plesa. Smernice med drugim priporočajo, da se ljudskih plesov oblikovno ne spreminja, razen »če gre za vsebinsko (sporočilno) nadgradnjo odrske postavitve« (Knific 2006: 129), kar pa je ljudski ples na odru že v svojem bistvu. Podpira se ustvarjanje različnih odrskih postavitev in spodbuja k pripravi novih z opozorilom, naj pri tem ne nastajajo novi plesi ali njihove variante, ampak naj se obstoječi plesi prikažejo na različne načine. Nadalje ni zaželeno prenašanje odrskih postavitev iz ene skupine v drugo, temveč spodbujajo ustvarjalnost in nagovarjajo skupine k samostojni pripravi novih odrskih postavitev, saj vidijo v tem edino možnost, da bodo programi zanimivi tako za člane kot za gledalce. Čeprav večini folklornih skupin oziroma avtorjem odrskih postavitev predstavljajo predlogo za njihovo ustvarjalno delo zapisi ljudskih plesov v zbirki sedmih knjig Mirka Ramovša s skupnim naslovom *Polka je ukazana* – torej je prototekst nespremenljiv, smernice ugotavljajo, da »skupine, katerih program temelji izključno na odrskih postavitvah, narejenih pred desetletjem in prej, zgubljajo stik z napredkom« (Knific 2006: 129). Slednje se lahko razume tudi tako, da se ob postavitvi plesov na oder vedno znova ustvarjajo novi folklorni plesi (t. i. metateksti). A bolj verjetno se zdi, da je pisec mislil na razvoj kostumiranja in uveljavljanje gledaliških prvin, ki so v zadnjem obdobju v plesno-folklornih postavitvah močno prisotne. Na koncu smernice poudarjajo še usklajenost vseh elementov odrske postavitve v isto časovno in krajevno območje.

Med t. i. domačimi vplivi imajo pomembno mesto tudi »vodilne« folklorne skupine, ki so s svojim programom uspešne doma (in na tujem). Gre za skupine, ki so v javnosti in med folklorniki cenjene, čeprav ni nujno, da enak ugled uživajo tudi pri strokovni javnosti; mednje sodijo tudi tiste, ki so bile uspešne v tristopenjskem izboru za državno srečanje folklornih skupin. Navadno so to številčno večje skupine, praviloma iz urbanega okolja. G. W. Dąbrowska (2002: 95) podobno ugotavlja za Poljsko,

da so veliki (folklorni) ansambli zgled, ki mu sledijo drugi, in T. Zebec (1998: 123) za Hrvaško, da mestni ansambli v stilu izvedb vplivajo na podeželske.

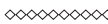
Štajeriš v plesnih postavitvah AFS France Marolt

Med folklornimi skupinami, ki so v Sloveniji posredno vplivale na delovanje in oblikovanje programa drugih, je imela v preteklosti še bolj kot danes vodilno vlogo Akademsko folklorna skupina France Marolt (AFS Marolt) iz Ljubljane, saj je bil njen dolgoletni umetniški vodja hkrati tudi eden glavnih predavateljev na seminarjih, ki jih organizira *Javni sklad RS za kulturne dejavnosti*, istočasno pa se je tudi poklicno ukvarjal z raziskovanjem slovenskega ljudskega plesa. Tako je etnokoreološka spoznanja apliciral v svoje plesne postavitve, namenjene AFS Marolt kot tudi drugim domačim folklornim skupinam v Sloveniji, pred letom 1991 pa tudi nekaterim drugim folklornim skupinam v nekdanjem širšem jugoslovanskem prostoru. S koreografskim delom je začel leta 1969. Preseneča dejstvo, da je štajeriš najprej vključil v postavitve pri skupinah zunaj Slovenije, nato pri drugih domačih in šele nato pri svoji »matični« folklorni skupini. Po njegovem pripovedovanju in seznamu plesnih postavitvev (Ramovš 2007) je štajeriš vključil v plesno postavitev gorenjskih plesov za folklorno skupino v Zadru in folklorno skupino v Pančevu leta 1972. V obeh primerih je uporabil preproste različice štajeriša z motivom vrtenja pod roko, vrtenja okoli skupne osi in previjanja. Za folklorno skupino »Koleda« iz Velenja je v letu 1973 postavil zahodnoštajerske plesne, v katere je med drugim vključil tudi štajeriš iz Tera. AFS Marolt je v svoj repertoar prvič vključila štajeriš šele leta 1974, ko je Ramovš zanje pripravil postavitev z vzhodnoštajerskimi plesi, pri čemer so mu kot osnova služili zapisi štajeriša iz Senika in Bučecovcev. Več Ramovševih poznejših plesnih postavitvev za matično folklorno skupino in različne druge je vključevalo tudi štajeriš. Vsekakor je bilo njegovo koreografsko delo osredotočeno na AFS Marolt in so bile postavitve za druge folklorne skupine večkrat le variacija maroltovske postavitve.

Po številu »stalnih« programskih točk¹⁰ sodi AFS Marolt v sam vrh slovenskih folklornih skupin. Ker se podobne težnje v preoblikovanju štajeriša zaradi odra pojavljajo tudi pri drugih skupinah, ki pa imajo glede geografske razprostranjenosti kot tudi številčnosti postavitvev večinoma skromnejši program, temelji nadaljnja analiza preoblikovanj štajeriša prvenstveno na postavitvah AFS France Marolt.

Za matično folklorno skupino je Ramovš v letih 1969–2007 napravil 22 postavitvev in v šest vključil tudi štajeriš; pri tem je v eno postavitev vključil štajeriš s petjem poskočnic, v tri pa štajeriš, za katerega izvedbo je potreben robec.

¹⁰ Stalne programske točke so tiste, ki se v primerjavi s priložnostnimi, navadno le enkrat ali dvakrat izvedenimi plesnimi točkami ob posebnih priložnostih, pogosto izvajajo in tvorijo repertoar določene folklorne skupine.



Štajeriš je bil vključen v naslednje plesne postavitve:

1. Vzhodnoštajerski plesi (1974),
2. Dolenjski plesi (1978),
3. Plesi Zgornje Soške doline (1988),
4. Gorenjski plesi iz Zg. Savske doline (1988),
5. Plesi iz Porabja (1992),
6. Plesi iz Razkrižja in okolice (1996).

V postavitvi vzhodnoštajerskih plesov, nastali leta 1974, je AFS Marolt prvič v svoj repertoar vključila štajeriš. Predloga zanj sta bila zapisa štajeriša iz Senika in Buččevcev, Ramovš pa je dodal še »splošno znan« motiv: vrtenje ženske na mestu s hkratnim obkroževanjem moškega ali vrtenje moškega na mestu s hkratnim obkroževanjem ženske. Vse tri figure se v koreološkem smislu zaradi postavitve na oder niso opazno preoblikovale. Pač pa je Ramovš v štajeriš vključil tudi svoje avtorske stvaritve. Figura »njegovega« štajeriša se začne v frontalno-dvoročni drži. Plesalka se pod eno dvignjeno roko zavrti na mestu za $\frac{3}{4}$ obrata, da nastane modificirana bočno-križna mešana drža, v kateri se par na mestu zavrti za $\frac{1}{2}$ obrata okoli skupne osi, nakar se dekle odvrta v začetni položaj. Figura se ponovi, vendar v obrnjeni vlogi. Figura sicer močno spominja na nekatere motive v drugih štajeriševih figurah, vendar enake figure v zapisih slovenske ljudskoplesne dediščine ni zaslediti, a ji nikakor ne moremo odreči oblikovanosti v maniri štajeriša. To navsezadnje dokazuje tudi dejstvo, da so jo nekateri avtorji, misleč, da je to izvirna figura, uvrstili v svoje postavitve. Tako je bila prav ta »Ramovševa« figura v izvedbi folklorne skupine iz Hotinje vasi prikazana na državnem srečanju odraslih folklornih skupin v Beltincih leta 2007. Poleg tega je Ramovš v postavitev vzhodnoštajerskih plesov vključil še motiv mostnega prehoda, ki se sicer ne pojavlja pri štajerišu, a je značilen za ples kačo vit, kakor je bil v navadi v Zgornji Savinjski dolini (Ter nad Ljubnem ob Savinji). V tem primeru gre za vnos elementov drugega plesa v štajeriš. V postavitvi vzhodnoštajerskih plesov ne izvajajo vsi pari hkrati iste figure, saj ima vsaka skupina parov svoj vrstni red izvedbe, s čimer je bila dosežena raznolikost, ki je bila sicer značilna za štajeriš kot ljudski ples. Tujka v primerjavi s plesnim izročilom sta orientiranost vseh plesalcev proti občinstvu in prostorska razporeditev parov na odru, kar je očiten dolg javnemu uprizorjanju plesa za »druge« in ne »zase«.

Leta 1978 je Ramovš v postavitev dolenjskih plesov vključil najpreprostejše oblike štajeriša. Najprej pari na štajeriševo melodijo (dvakrat 8 taktov) tečejo po krogu naprej in iz kroga oblikujejo polkrog. Nato sledi osem solističnih izvedb različnih figur štajeriša. Najvidnejšo nadgradnjo ljudskega plesa v tem primeru predstavlja dodatno gibanje po polkrogu naprej, kar napeljuje na to, da je s tem avtor postavitve želel preproste figure narediti občinstvu atraktivnejše. Vendar avtor pravi, da mu je misel za to dal

Valvasorjev opis plesa. Predstavljene figure si po zahtevnosti sledijo od preproste do zahtevnejše, kar je tudi sicer razvidno pri vrstnem redu figur v zapisih plesa. Ob koncu je motiv vrtenja ženske pod roko uporabljen za »prehod« v novo pozicijo skupine za naslednji ples.

Štajeriš s petjem poskočnic je Ramovš prvič in edinkrat doslej v plesnih postavitvah za AFS Marolt uporabil leta 1988. V postavitvi plesov iz Zgornje Soške doline lahko prenos poskočnic na oder označimo za trpni, saj ni odstopanj ne v besedilu ne v melodiji. Največja prilagoditev se zdi petje poskočnic proti občinstvu in ne proti drugim sodelujočim pri plesu. Za ponazoritev navedemo primer, da se plesalec, ki je sicer obrnjen s hrbtom proti občinstvu, pri petju poskočnice obrne proti gledalcem in pokaže hrbet svojim soplesalcem, saj s tem želi doseči dobro slišnost zapetega pri publiki. Uvod v ples predstavlja štajeriševa melodija, na katero plesalci ne plešejo, ampak se le postavijo na svoje pozicije. V tem primeru oblikujejo krog, ki ostaja ves čas edina formacija in v tej prostorski postavitvi se ples tudi zaključi, plesna postavitvev pa se v isti formaciji nadaljuje z drugim plesom.

Štajerišu, ki je vključen v postavitev plesov iz Zgornje Savske doline iz leta 1988, je bila predloga zapis parnega štajeriša iz Bohinjske Bistrice. Ples tokrat kljub odru ostaja oblikovno in strukturno nespremenjen. Občinstvu prilagojena je le razvrstitev in usmerjenosti parov. Več tvornosti je avtor postavitve pokazal v začetnem delu s sku-



Slika 16: Člani AFS France Marolt med izvajanjem štajeriša v postavitvi »Plesi Zg. Savske doline« (Arhiv AFS France Marolt, foto Miha Krivic, 2005).

pinskima oblikama, posebej za plesalke in plesalce, pri čemer plešejo skupinsko obliko le dekleta, čeprav povsem tako oblika plesa v virih ni dokumentirana. Pri nobenem zapisu skupinskega štajeriša namreč ni eksplicitno navedeno, da ga izvajajo le ženske. Plesalci pa na štajeriševo melodijo izvajajo plesni element prehoda pod mostom sklenjenih rok dveh plesalcev, ki v koreološkem smislu sodi prej med prvine plesa vrečo šivat kot pa v štajeriš. Prehode iz skupinskih oblik v parno obliko, ki so namenjeni spremembi pozicij, plesalci izvajajo s štajeriševimi koraki, ki so slogovno podobni valčku.

V postavitvi plesov iz Porabja, nastalih leta 1992, ima vključeni štajeriš za predlogo zapis iz Gornjega Senika, ki v morfološko-strukturnem smislu tudi ni doživel sprememb s postavitvijo na oder. Razlog za to je relativna kompleksnost in zapletenost predloge, kar posledično prinaša manjše možnosti preoblikovanja v uprizarjanju. Pri postavitvi je najbolj opazna umetelna razporeditev parov po odru in njihova usmerjenost proti občinstvu, da bi bilo njihovo izvajanje kar najbolj vidno gledalcem.

Štajeriš iz Razkrižja je bil v odrski postavitvi plesov iz Razkrižja in okolice, nastalih leta 1996, zelo tvorno preoblikovan. Največje odstopanje predstavlja njegova melodija, saj je tista, ki pripada zapisu plesa, v menjajočem $\frac{3}{4} + \frac{3}{4}$ ritmu, medtem ko je v postavitvi izvedena dosledno v $\frac{3}{4}$ ritmu, in sicer na podlagi zapisa iz Gibine. Če odmislimo spremembe v melodiji in prostorsko razporeditev parov, je bila originalna zapisana figura štajeriša na oder trpno prenesena. Tej je bila dodana še figura, ki se oblikovno zelo razlikuje od znanih figur štajeriša. Nastala je kot Ramovševa avtorska rekonstrukcija, temelječa na terenskih podatkih o tem, da se je štajeriš v tem območju plesal na melodijo v $\frac{3}{4}$ taktu tudi hitro in živahno. Ta »Ramovševa« figura je izvedena v hitrem tempu, z nizkimi poskoki, pri čimer je bistvo figure v menjavanju prostora med soplesalcema in v samostojnem vrtenju na mestu.

Na podlagi povedanega lahko zaključimo, da je Ramovš v postavitvah ljudskega plesa na oder uporabljal za predlogo predvsem zapletene in bolj umetelne oblike štajeriša (kar v treh postavitvah štajeriš z robcem), ki jih na odru plesno skoraj ni spreminjal. Bolj kot v sam ples je posegel v njegovo prostorsko umeščenost, saj so v njegovih postavitvah pari enakomerno oziroma simetrično razporejeni po prostoru in sicer tako, da je njihov ples dobro viden gledalcem. Vendar pa prav tovrstne pozicije parov na odru večkrat delujejo dokaj umetelno. Preprostejšim oblikam štajeriša je Ramovš dodal gibanje po krogu in s tem ples naredil bolj dinamičen. Najbolj trpno je prenesel na oder poskočnice, kjer se je tako na besedilni kot melodični ravni želel čim bolj približati izvirnikom. Pri vsem pa je opaziti tudi to, da si je avtor analiziranih plesnih postavitvev več svobode pri interpretaciji ljudskega plesa pustil v zadnjem obdobju svojega umetniškega ustvarjanja, kar se odraža tudi pri postavitvah štajeriša na oder.



Slika 17: Člani AFS France Marolt med izvajanjem štajeriša v postavitvi »Plesi iz Razkrižja in okolice« (Arhiv AFS France Marolt, foto Miha Krivic, 2005).

Ples na odru: med tradicijo in inovacijo

Ljudski ples na odru je zaradi številnih dejavnikov, ki vplivajo na njegovo izvedbo, transformiran v folklorni ples. K temu največ prispeva spremenjen kontekst plesanja, hkrati pa kljub težnjam po ohranjanju plesa oziroma njegove nespremenjene gibne podobe nastajajo spremembe tudi v tem delu prenosa plesa na oder. Štajeriš je pri tem še nekoliko bolj poseben, saj lahko kot ples v širšem smislu, poleg gibanja ob instrumentalni spremljavi, vsebuje še petje poskočnic.

Petje poskočnic je tudi pri drugih folklornih skupinah dokaj trpno preneseno na oder in ni podvrženo tekstološkim in melodičnim spremembam. Izjemo predstavljajo le poskočnice z povsem novim besedilom, ki je bilo ustvarjeno za posebno priložnost, npr. za letni koncert skupine z namenom povezovanja med različnimi programskimi točkami. Toda takšne vsebinsko nove poskočnice, pete na znano (staro) melodijo, niso ne pri izvajalcih ne pri občinstvu razumljene kot nadaljevanje tradicije, temveč kot nova, enkratna stvaritev, ki pa črpa svoj navdih v ljudskem.

V plesnih postavitvah folklornih skupin je opaziti, da je pri štajerišu petje poskočnic sorazmerno pogosto. Pri tem je tendenca, da nastopajoči ob petju poskočnice stojijo na mestu, čeprav raziskave plesnega izročila dokazujejo, da se je med petjem

poskočnic lahko tudi hodilo. Toda petje je ob hkratni hoji po krogu slabo slišno za gledalce, ker hoja povzroča dodatno zvočno kuliso, ki občinstvu onemogoča dobro slišnost poskočnice. Ta problem skupine rešujejo tako, da plesalci in plesalke poskočnico med hojo po krogu pojejo skupinsko in ne solistično. Sicer se praviloma nastopajoči pri petju poskočnic izmenjujejo, opaziti pa je, da »moške« poskočnice pogosteje poje samo en plesalec, kar je verjetno posledica pomanjkanja dobrih pevcev v skupini. Kljub številnim poskočnicam, ki so objavljene v *Slovenskih narodnih pesmih* (Štrekelj 1980), je opaziti, da se na odru pogosto pojavljajo le nekateri primeri (npr. *Le plesat me pelji*, *Oj, godci godite*, *Le tista bo moja*, *Ti rajtaš, ti misliš*).

Pri štajerišu je bolj kot poskočnica podvržen transformacijam sam ples, a vendar manj kot nekateri drugi parni ljudski plesi (npr. *zibenšrit*, *nojkatoliš*). Tako se tudi pri štajerišu potrjuje ugotovitev, ki jo je na primeru mehiškega *Ballet Folklórico de México* podala A. P. Royce (2002: 73–75). Ta pravi, da se na odru tisti tradicionalni plesi, ki imajo manj strogo določen vrstni red enot in hkrati vsebujejo več plesnih gibanj, ki jih lahko zamenjujemo med seboj, ne da bi se pri tem pomenska raven plesa spremenila, boljše prilagodijo kot tisti z manj gibanja in večjo togostjo.

Štajeriš je v prostorskem smislu dokaj statičen in z njim ni možno doseči nekega razgibanega gibanja na odru. Zlasti kompleksnejše in zapletenejše figure štajeriša ne dopuščajo gibanja po krogu; to je omogočeno le nekaterim preprostejšim, večinoma enomotivnim figuram.

Terenskih podatkov o razporeditvi parov med plesom je malo, na njihovi podlagi pa vendarle ugotavljamo, da se kot najpogostejša razporeditev pri ljudskem plesu prvotno pojavlja krog, včasih celo dva koncentrična kroga, pozneje, vsekakor že ob prelomu iz 19. v 20. stoletje, pa krog razpade in so pari razporejeni poljubno po plesišču (enakomerno, vendar neurejeno po vsem razpoložljivem prostoru). Zato se zdijo simetrične razporeditve parov v linijah, polkrogih in podobno nekakšen tujek v odrskih postavitvah plesnega izročila. Produkt odrskih pravil in javnega uprizarjanja nasploh je tudi usmerjenost parov proti občinstvu oziroma tako, da je slednjemu ples dobro viden, kar dokazuje njegovo preobrazbo iz plesa za lastno veselje izvajalcev (plesalcev) v ples, ki ga naj občudujejo in v njem uživajo gledalci. Preobrazba je očitna tudi v tem, da plesalka in plesalec med plesom nenehno drug drugemu dvorita, se gledata in včasih morda še bolj nazorno kot v realnem plesu z obrazno mimiko in pogledi želita poudariti erotično vlogo štajeriša. Trditev podkrepi tudi večkrat slišana razlaga vodij folklornih skupin, naj se plesalci med plesom »zaljubljeno gledajo« in ustvarjajo vzdušje oziroma podobo ljubezenskega snubljenja.

Pri štajerišu kot ljudskem plesu so bile zapletene figure štajeriša rezervirane za spretne in dobre plesalce. V izvajanjih na odru pa vidimo, da te figure izvaja posame-

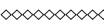
zni par, pogosto pa kar vsi pari na odru, kar je paradoks. Toda zelo redko se dogaja, da bi hkrati nekateri pari izvajali preproste, drugi pa zapletene figure.

Vsakokratna ponovitev ljudskega plesa je bila unikatna in podvržena trenutnim okoliščinam, vendar je tempo izvedbe potekal v okvirih, ki niso odstopali od ustaljenih. Drugače pa je s plesom na odru, kjer ples doživlja transformacije tudi v tempu, saj so izvedbe navadno hitrejše. Seveda je ob prenosu plesa na oder potrebno upoštevati, da je večina zapisov štajeriša nastala z eksplorativno metodo in kot informatorjeva rekonstrukcija »kako se je včasih plesalo«, kar pa poustvarjalcem pušča relativno svobodo. Na vsakokratno odrsko izvedbo plesa vedno vpliva tudi trenutno razpoloženje izvajalcev, predvsem glasbenikov, ki imajo odločilno vlogo pri določevanju hitrosti izvedbe. Ta pa je odvisna tudi od starosti plesalcev. Tako so izvedbe štajeriša v t. i. veteranskih ali upokojenskih skupinah počasnejše od izvedb, v katerih sodelujejo le mladi ljudje, polni življenjske energije in fizično sposobnejši kot šestdeset- ali sedemdesetletniki. Generacijske razlike se nenazadnje kažejo tudi pri avtorjih plesnih postavitev. Danes so avtorji mlajše generacije v predstavitvah in odrskem preoblikovanju ljudskega plesa pogosto bolj liberalni in ustvarjalni kot starejši kolegi. Pri dodajanju lastnih elementov v plesne postavitve nimajo večjih zadržkov, saj se pri njih pogosteje pojavlja zavedanje o tem, da gre pri prenosu plesa na oder za njihovo interpretacijo ljudskega plesa. Zato je v njihovih postavitvah precej več tvornega načina prenašanja kot pri starejši generaciji avtorjev, kjer je več trpnega.

Ne glede na to, ali avtorji postavitev tvorno ali trpno prenašajo štajeriš na oder, je gotovo, da želijo poudariti predvsem njegovo gibno različnost. Veliko manj pozornosti posvečajo poskočnicam in njihovi vsebinski različnosti, čeprav so poskočnice v razvoju štajeriša sooblikovale njegov značaj snubitvenega plesa.

Danes je v Sloveniji le še peščica avtorjev plesnih postavitev, ki delajo postavitve na podlagi lastne izkušnje sodelovanja v plesnem dogodku, ki ga želijo predstaviti na odru. V primeru štajeriša to sploh ni več mogoče, saj je štajeriš kot ljudski ples skoraj povsem izumrl, preden se je pojavil kot folklorni ples. Večino predstavljajo tisti avtorji, ki oblikujejo postavitve na podlagi dokumentiranega gradiva, predvsem pa objavljenе literature. Nekaterim, čeprav redkim, pa osnovo predstavlja tudi kar že videno na odru. Tem za predlogo služijo avtorske postavitve ljudskega plesa za folklorne skupine, torej jim je osnova že folklorni ples. V tem primeru metatekst (pologa) pridobiva značaj prototeksta (predloge). Podobno za ukrajinsko plesno izročilo ugotavlja A. Nahačewsky (2001b: 233), da nekateri avtorji ne delajo postavitev na podlagi lastne participacije v plesnih dogodkih ali dokumentiranega gradiva, temveč jim osnovo predstavlja že ples na odru.

Štajeriš na odru kaže veliko bolj enotno podobo kot jo je imel v svoji funkciji ljudskega plesa. Postal je bolj ustaljen. Redke so postavitve, v katerih pari na odru izvajajo



hkrati različne figure štajeriša, če pa jih, potem je izvajanje normirano in podrejeno celostni predstavitvi plesa na odru, čeprav mogoče na prvi pogled dajejo občutek spontanosti in svobodne izbire figur. Avtorici ni znana niti ena postavitev, v kateri bi nastopajoči plesni pari svobodno, po trenutnem navdihu, izbirali iz določenega števila štajeriševih figur. Razlog za to je želja avtorjev postavitev vnaprej določiti dogajanje na odru in se izogniti improvizaciji. Če pogledamo na fenomen ljudskega plesa na odru še z druge plati, pa poleg »osiromašenja« ljudskega plesa v smislu predstavitve le nekaterih plesnih različic vidimo tudi njegovo oplajanje. Kreativnost avtorjev postavitev se kaže v ustvarjanju vedno novih izvajalskih različic istega plesa oziroma iste variante. S tem podoba le ene zapisane variante ljudskega plesa, v tem primeru štajeriša, na odru dobi številne nove različice, gledalci pa imajo občutek, da gledajo in občudujejo številne folklorne plesne. Pri tem pa nekateri med njimi izgubljajo značaj pologa in dobivajo funkcijo predloge. In tako plesno gibanje, ki ga prepoznamo kot štajeriš, ne glede na terminološke opredelitve z ljudskim oziroma folklornim plesom najde pot do ljudi, ki želijo to gibanje vedno znova utelesiti.

SLOVENSKA PLESNA HIŠA – NOVO ŽIVLJENJE ŠTAJERIŠA

V 21. stoletju se je štajeriš na Slovenskem pojavil tudi kot ples v *Slovenski plesni hiši*. Tako se imenuje večletni projekt *Kulturnega in etnomuzikološkega društva Folk Slovenija*, s katerim želi društvo promovirati in popularizirati slovensko ljudsko plesno glasbo in ples po zgledu madžarskih plesnih hiš (*tánc ház*). Na svoji spletni strani društvo vabi k te delavnicam z naslednjimi besedami:

180

K plesanju ste vabljeni prav vsi, ne glede na predznanje, starost in telesno postavo. Pri tem ni stiliziranih ljudskih noš in končni cilj ni nastop na odru. Gre za spoznavanje funkcionalnih plesnih korakov in uživanje v plesu ob živi glasbi in ob pomoči izkušenih poznavalcev plesnega izročila. (Slovenska ... 2012)

V organizaciji društva večkrat letno potekajo v Ljubljani ali v drugih slovenskih krajih plesne delavnice, na katerih »plesna učitelja« najprej pokažeta in naučita udeležence nekaj slovenskih ljudskih plesov, ki jih potem plešejo. Zraven navadno sodeluje ena izmed etno skupin ali priložnostna zasedba glasbenikov, ki izvaja inštrumentalno ljudsko glasbo v živo. Repertoar plesov je odvisen na eni strani od glasbenikov, kaj že

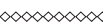
znajo predhodno igrati, na drugi strani pa od plesnih učiteljev in njihovega poznavanja slovenskih ljudskih plesov. Poleg tega odločujoče vpliva tudi plesna osveščenost udeležencev, ki je praviloma slaba, in želja organizatorjev, da bi prikazali pestrost slovenskega plesnega izročila.

V program plesne hiše je relativno pogosto vključen tudi štajeriš. Ta se zdi dovolj enostaven za učenje plesno manj veščih. Zanimariti ne gre niti dejstva, da nekatere figure omogočajo zelo formalne stike med sodelujočima v paru, kar je dobrodošlo posebej še takrat, kadar se plesalka in plesalec ne poznata ali pa plešeta v paru dve ženski, kar je v plesni hiši pogost pojav. Nenazadnje je odločilni faktor tudi možnost izbiranja figur glede na par, s čimer je omogočeno prilagajanje težavnosti plesa vsakemu posameznemu paru.

Štajeriš omogoča, da se na poljubno štajeriševo melodijo, katero navadno godci že predhodno znajo, plešejo različne figure, ki jih znata plesna učitelja. Tako največkrat nastane »konglomerat« melodije in giba, pri čemer se pripravljavci programa ne ozirajo na geografsko poreklo določenega segmenta in tako izumljajo tradicijo (prim. Hobsbawm 1993). Na tak način pa štajerišu (tako kot nekaterim drugim plesom, ki so vključeni v plesno hišo) odvzemajo lokalno identiteto in mu ustvarjajo novo nacionalno. S tem postaja štajeriš v *Slovenski plesni hiši* »vsleslovenski« ljudski ples.

V plesni hiši se ob štajerišu navadno predstavi tudi petje poskočnic. Posamezne primere poskočnic zapojejo glasbeniki ali pa plesni učitelji in le redko ostali sodelujoči. Tako ni znan primer, da bi petje poskočnic v plesni hiši presegló okvir predstavitve in postalo spontano (tekmovanje oziroma komuniciranje med posamezniki na plesišču). Lastna opazovanja z udeležbo (bodisi kot plesni učitelj bodisi kot udeležene) napeljujejo k sklepu, da je udeležencem, ki se niso z obravnavanim plesom srečali že v folklornih skupinah, ples tuj. Navadno so zmedeni zaradi možnosti izbire figur po lastni presoji, na drugi strani pa omejeni s tem, kaj in v kakšnem vrstnem redu to pokažeta plesna učitelja. Takšno plesanje je videti precej naučeno in pogosto jasno kaže, da udeleženci delavnice štajeriša niso mogli sprejeti za svojega.

Zdi se, da projekt *Slovenska plesna hiša*, ki poteka že od leta 2000, ni obrodil pričakovanih sadov in revitaliziral slovenske ljudske plesno-glasbene dediščine v takšni meri, kot je bilo sprva pričakovano. Cilj delavnic, ki je bil »seznanitev s funkcionalnimi koraki in drugimi plesnimi znanji, katerih namen je aplikacija v raznovrstnih ne-odrskih situacijah, kot so poroke in druge veselice« (Pettan 2004: 95), ni bil dosežen. Ljudje so plesno hišo sprejeli bolj kot enkratni projekt, ne pa kot novo tradicijo. Ne moremo zaobiti dejstva, da plesna hiša mnoge seznanja s slovensko ljudsko plesno in inštrumentalno dediščino – kakor jo pač razumejo tisti, ki v tem sodelujejo – vendar se zdi, da le redki sodelujoči ples ponotranjijo in ga sprejemajo za svojega. Čeprav predstavlja plesna hiša pomembno obliko revitalizacije slovenskega izročila, ni dosegla



vidnejšega vpliva nanj in ne takega, kot so ga pričakovali njeni snovalci. Zato lahko sklenemo, da plesna hiša za enkrat (še) ni opazneje vplivala na štajeriš, ga revitalizirala ali bistveno preoblikovala – razen spremembe njegove funkcije, saj je štajeriš dobil v *Slovenski plesni hiši* neko novo spoznavno-kulturno-nacionalno vlogo.

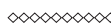


Slika 18: Na plesni delavnici Slovenske plesne hiše v Ljubljani (foto: Svanibor Pettan, 2005).

ZAKLJUČNI POTRK: SKLEPNE MISLI

Štajeriš je pri Slovencih v 21. stoletju stvar sedanjosti le, kadar se govori o preteklosti. Vendar je ta ples višek svoje popularnosti med Slovenci dosegel v preteklih stoletjih. Čeprav fenomen štajeriša ni bil prisoten le med Slovenci, je dejstvo, da se je razvijal tudi na območju, ki so ga poseljevali Slovenci in so ga tako tvorno sooblikovali.

Pri vsem bega poimenovanje plesa (*štajeriš*, *štajriš*), ki jasno nakazuje na središče pojava fenomena. Pravzaprav povsem slovensko ime zanj ni znano. Ali je obstajal slovenski izraz za štajeriš na podlagi dosegljivega gradiva ni mogoče ugotoviti; lahko je izraz obstajal, a se je izgubil, ples pa je ostal in pozneje dobil izpeljanko iz tujega imena. Dodatno težavo glede slovenskega poimenovanja plesa predstavlja še dejstvo, da so bili prvi pojavi tega plesa med Slovenci zabeleženi v nemškem jeziku, kjer je večkrat zaslediti, da se je plesalo »po štajersko« (nem. *in die steirische Manire/Art*). Slednji odgovor ponuja paralele z današnjimi odgovori Rezijanov na vprašanje o tem, kaj plešejo. Rezijani ne bodo rekli, da plešejo rezijanski ples, ampak »po rezijansko«, s čimer se označuje le način izvedbe kakršnega koli plesa oziroma edinega plesa, ki ga plešejo. To nas navaja k tezi, da pravi »ljudski« ples ne potrebuje nujno imena, ker se pleše »po naše« in pomeni prevladujočo, »popularno« obliko plesa v danem prostoru. Po tem je mogoče sklepati, da tudi štajeriš kot zelo razširjen ples prvotno ni imel posebnega imena in je (tuje) ime dobil pozneje. Da je bil štajeriš doma tudi pri Slovencih, kaže veliko število poskočnic v slovenščini, ki so bile sestavni del štajeriša. Za poskočnice so uporabljali različne slovenske izraze, ki praviloma ne nakazujejo povezave z nemškim poimenovanjem plesa. Celo več, prav v povezavi z razvojem poskočnic obstajajo teze, da domovina poskočnic ni nemško etnično ozemlje oziroma da je bil izhodišče ples z značilnim ritmom, ki je prišel z juga od italijanskih ali slovenskih sosedov in posegel po obstoječih nemških pesmih (Rotter 1912: 17 po Kumer 1972: 126). Namera



dokazati ali ovreči takšne trditve kliče k mednarodnem sodelovanju različnih profilov folkloristov, ki bi preučevali fenomen štajeriša izven nacionalnih okvirjev.

Gradivo, ki kaže na plesno podobo štajeriša na Slovenskem, je v največji meri vezano na 20. stoletje. Večina tega gradiva se hrani v arhivu GNI. Na Slovenskem je bil najbolj razširjen parni štajeriš, pri katerem je v ospredju njegova snubitvena vloga. Ta vloga se z naraščanjem števila sodelujočih manjša, hkrati pa se daje večji poudarek spretnostim pri plesu. V koreološko-morfološkem smislu je slovenski štajeriš podoben štajerišu drugod, za specifično bi lahko prepoznali le uporabo robca pri izvedbi nekaterih figur. Domneva Marije Šuštar (1960: 87), da bi motivi vrtenja para okoli skupne osi (kot enomotivne figure) lahko bili specifična oblika štajeriša za slovensko področje, je bila s to študijo štajeriša ovržena. Ta oblika se pojavlja tudi v tujem gradivu, in sicer v večmotivnih figurah štajeriša, še bolj pa je figura prisotna pri plesu tipa »Landler«, za katerega je značilno, da so roke pri plesu praviloma v vodoravnem položaju in se ne dvigujejo nad glavo. Slovenci smo od množice poimenovanj različnih ländlerski plesnih oblik splošno sprejeli le poimenovanje štajeriš, v omejenem obsegu tudi lendler,¹¹ ostalih poimenovanj izhajajočih iz ländlerskih oblik plesa pa ne. Zato je verjetneje, da oblike štajeriša, ki jih je Šuštarjeva pred petdesetimi leti prepoznala za specifične slovenske, sodijo v drug tip snubitvenih plesov vzhodnoalpskega prostora, katerim je vsem skupni $\frac{3}{4}$ ländlerski takt. Na to trditev nas napeljuje dejstvo, da je veliko podobnosti med avstrijskim plesom tipa »Landler« in slovenskimi štajeriši, ki so zgrajeni iz *b* skupine motivov parnih oblik plesa, katerih značilnost je vrtenje para okoli skupne osi.

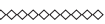
V slovenskem plesnem izročilu predstavlja štajeriš, ki vključuje petje poskočnic, izjemo, saj gre tudi za institut verbalne komunikacije med sodelujočimi na plesišču. Glede na veliko število zapisanih poskočnic in njihovo vsebino je sklepati, da je bila ta (besedna) oblika sporočanja priljubljena in razširjena na območju, kjer je bil ples v izmenjujoči péto-inštrumentalnem obliki.

Štajeriševa primarna namenskost v okviru spontanah ali predvidenih družabnih priložnosti se je v drugi polovici 20. stoletja transformirala v predstavitev »nekdanje tradicije« na odru v mnogih programskih točkah številnih slovenskih plesno-folklornih skupin. S tem je štajeriš pridobil novo terminološko opredelitev – folklorni ples. Štajeriš kot »ljudski ples na odru« se je preoblikoval iz plesa »zase« v ples »za druge«, pri čemer se je moral podrediti zahtevam javnega uprizarjanja in scenskega izvajanja. Njegova prejšnja funkcija parcipativnosti v izvedbeni praksi je nadomestila prezentativna funkcija na odru.

¹¹ Ples lendler je bil med Slovenci po doslej znanih podatkih razširjen le po Istri in v okolici Trsta, od koder se je najverjetneje tudi razširil. Navadno se je plesala le zaključna figura avstrijskega »Landlerja«, ki je oblikovno skoraj enaka valčku. (Ramovš 1998: 202–213)

lovici 20. stoletja v imitiranem, drugotnem življenju, ki je sledilo prvotnemu, vzniknil v novem kontekstu prikazovanja »nekdanjega« slovenskega ljudskega plesa drugim.

Čeprav je bil štajeriš v 18. in 19. stoletju med slovenskim prebivalstvom znan ples, ki so ga Slovenci radi plesali, ni nikdar postal del nacionalne identitete. Štajeriš ni nikdar postal »tipičen slovenski ples«, kot se je v preteklosti zgodilo npr. s potrkanim plesom oziroma kot se še danes pogosto opredeljuje polka. Morda je to posledica tega, da je bil preveč evropski in zato ni bil specifičen le za Slovence. Ali pa je bil preveč naš, preveč splošen, razširjen in znan, da bi lahko zadovoljil kriterije, ki bi ga povzdignili na pediestal nacionalnega, čeprav s(m)o Slovenci tudi prek njega in v njem izražali sebe in svoja razmerja do sveta, do družbe in kulture.



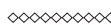
THE ŠTAJERIŠ: THE FORM AND CONTEXT OF A SLOVENIAN FOLK DANCE

*Štajeriš. Podoba in kontekst
slovenskega ljudskega plesa*

SUMMARY

The topic of this book is the *štajeriš* (Steirisch), a Slovenian folk dance. Slovenian ethnochoreology defines the term “folk dances” as dances that helped form the dance tradition typical of Slovenian ethnic territory up until the Second World War. Ethnochoreologic attention focused more on the inhabitants of the rural countryside and less on the remainder of the Slovenian population with the argument that, up until the Second World War, the majority of the Slovenian population was rural (Ramovš 1992a: 7). Today, folk dance (as defined by Slovenian ethnochoreology during the twentieth century) no longer exists in its “primary life,” but only in its “secondary or imitated life” (Nahachewsky 2001: 18). In the twenty-first century, the *štajeriš* is also usually merely realized as a staged production performed by numerous folkdance groups and no longer retains its primary or former function. This earlier function is revealed in fragments or as a whole in various materials that, as a rule, were not collected with the goal of presenting the dance as accurately as possible.

This volume makes use of material kept at the ZRC SAZU Institute of Ethnomusicology Archive (the GNI Archive), which was created mainly on the basis of field research conducted by the institute’s associates after the Second World War. The results of their field research present the *štajeriš* as performed at the end of the nineteenth and beginning of the twentieth century. The basic material used was Kinetography Laban



(i.e., dance notation using special, internationally established symbols) based on field research, and other individual records (or information) on the *štajeriš* found in the field records and audio media (primarily tape recordings). The available audiovisual material is mostly of recent origin, from when the *štajeriš* was no longer part of living dance tradition among Slovenians. Test studies have shown that, because of the character of the phenomenon discussed (i.e., historicity), field research does not yield new findings on the image of the *štajeriš* as a folk dance, and therefore some individual field observation is now directed toward studying the current state of the *štajeriš* in its “secondary” life.

As a rule, the *štajeriš* is a couple dance. Its most characteristic figures in Slovenia are the woman turning under the man’s raised arm, and both the woman and the man turning while holding raised hands (Sln. *previjanje*). The dance can be performed continuously, or the dancers can also interrupt it by singing Alpine dance quatrains (Sln. *poskočnice*). In addition to the most frequent couple dance form, the *štajeriš* with three or more dancers is also known, with the most frequent characteristics being the man’s assisted flip (Sln. *premet*) and the entire group passing under a couple’s raised clasped hands without letting go of one another’s hands. Older versions are generally simpler in terms of choreography and are connected with singing Alpine dance quatrains. Later the dance became independent and was performed without the singing in between; in addition, the dance continued to develop choreographically.

This book’s main goal is to present an individual Slovenian folk dance. In this, it seeks to present the *štajeriš* not only from the choreological perspective; the study therefore also included (as far as was possible with the material available) dance and anthropological perspectives in order to create as comprehensive an image of the dance as possible—naturally, only to the extent possible, because studying dance means verbalizing the nonverbal.

The *štajeriš* (Germ. *Steirischer*) is a folk dance that is (or was) present in the Eastern Alps. The main part of this area is located within Austria, but this phenomenon is much broader. The *štajeriš* is one of the courtship dances of this area that are usually called *Ländler*. The dance and the name *štajeriš* is used not only in Austria and Slovenia, but also in Germany (in Bavaria), Switzerland, Italy (in Friuli), and some parts of Croatia. Other European ethnic groups do not have it, although they have dances with choreological connections to the *štajeriš* because their courtship dances contain similar elements.

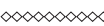
Transformation from one form into another, mutual influence, and borrowing individual features are also typical of the *štajeriš* as one of the *Ländler* forms. Undoubtedly, the *štajeriš* originates from ancient courtship dances. Even the descriptions of the Slovenian *visoki rej* ‘high dance’ (or some of its segments) suggest that the *visoki*

rej is the potential predecessor of the *štajeriš* or a dance similar to it. Because of the historicity and nature of this phenomenon, it cannot be dated precisely. In Slovenia, the *štajeriš* is limited to the period between the seventeenth and twenty-first centuries, in which early dating refers to pictorial sources and scant written sources, on the basis of which the existence of the *štajeriš* cannot be confirmed with certainty. According to the sources, the *štajeriš* was well known among Slovenians in the nineteenth and twentieth centuries, when the dance began to die out as part of living tradition.

Presumably the oldest source testifying to the existence of the *štajeriš* in Slovenia was published as early as 1689 in Johann Weikhard von Valvasor's *Die Ehre deß Hertzogthums Crain* (The Glory of the Duchy of Carniola): the copperplate depicting Carniolans dancing (see *Figure 3*, p. 27). However, most likely this is simply a depiction of a courtship dance like the *štajeriš*. The same applies to the Carniolan dance as described by Anton Tomaž Linhart in 1791. In his travelogue of 1798, Julius Heinrich Gottlieb Schlegel described, among other things, the dance of the people of the Gail Valley during a blessing, which he compared with the Styrian dance. In addition, at the end of the eighteenth century, Balthasar Hacquet described the dance of the people of the Gail Valley as a kind of *štajeriš*. It can be concluded that, at the end of the eighteenth century, some kind of courtship dance was used in Slovenia, but it cannot be claimed with certainty that this was the *štajeriš* because of its great similarity with its predecessor, the *visoki rej* 'high dance'.

The material from the first half of the nineteenth century already demonstrates that the *štajeriš* was completely formed and separated from other forms of courtship dances. This is partly proven by a manuscript by Franc Werner (1807), but is clearly confirmed in Urban Jarnik's records (Jarnik 1813), in which he describes a dance underneath a linden tree. Convincing evidence that the *štajeriš* was developed and practiced in Slovenia as early as the first half of the nineteenth century also lies in the replies to surveys on folk tradition. The first survey of this kind was conducted in 1811 by Archduke Johann and was then continued by Georg Göth from 1838 to 1845 (Kuret 1985). Using questionnaires, he sought to collect information for a survey of the Styrian crown land for the first half of the nineteenth century. In 1838, questionnaires again circulated in some Slovenian territory because, prior to the emperor's planned visit to Ljubljana, the upper administrative presidium issued a circular on folk costumes, parties, and dance to the five districts.

There are few sources on the *štajeriš* from the second half of the nineteenth century. A few dance depictions, probably of the *štajeriš*, can be found on beehive front panels that were created in the middle and later nineteenth century. They usually contain the motif of the woman turning under the man's raised arm, probably one of the most typical dance moves of that time (see *Figure 6–8*, p. 34). The existence of the



štajeriš in the second half of the nineteenth century is also confirmed by the Trnovo parish chronicle (Vrhovnik 1933: 93) and Dragotin's 1875 article in the newspaper *Slovenski narod*.

At the beginning of the twentieth century, the campaign of the Committee for the Collection of Slovenian Folk Songs (*Odbor za nabiranje slovenskih narodnih pesmi*, OSNP) was initiated; this was part of the folksong collection project that covered all of Austria. To this end, a Questionnaire on Folk Songs, Music, and Dances was sent out in 1907 and 1908. A reply from Goritschach (Sln. *Goriče pri Škofičih*) provides information that the *štajeriš* is an especially interesting but also increasingly rare dance. Similarly, in the 1909 book *Vojvodina Koroška* (The Duchy of Carinthia), the historian Matko Potočnik established in the chapter on folk culture that the *štajeriš* "was correctly danced even thirty years ago, but today young people no longer know it because they usually dance too many polkas and waltzes" (Potočnik 1909: 164).

It was not until GNI associates started carrying out field research that reliable testimonies about the *štajeriš* were obtained from various parts of Slovenian ethnic territory. Especially people that were born in the nineteenth century or the first years of the twentieth century remembered the *štajeriš*, and knew how to dance it or at least describe it. According to the information, the *štajeriš* as a dance was popular and alive among the Slovenian rural population up until the First World War.

Most of the dance notations—that is, sufficiently detailed descriptions and Notations in Kinetography Laban, on the basis of which movement can be reconstructed and analyzed—were created as late as the second half of the twentieth century using Kinetography Laban. They were created using the exploratory method, in which the transcribers made records of the *štajeriš* based on the memories of those that had danced it or only observed it in their youth. The reasons for the lack of film (and video) material on the *štajeriš* lie not only in the great financial costs connected with purchasing and using early film (and later video) equipment, but also in the fact that the tradition had almost completely died out by then. The last records (in Kinetography Laban) were made in the 1990s. These were not made directly from bearers of the tradition, but on the basis of performances by folkdance groups. The film or video material is limited to the past two decades, when the *štajeriš* was performed only within folkdance groups following their own rules. In addition, a few examples of the *štajeriš* were recorded on film for a documentary series titled *Slovenski ljudski plesi* (Slovenian Folk Dances), for which Mirko Ramovš wrote the screenplay.

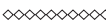
Map (see *Map 2*, p. 40) shows the dance notations and information on the dance. The key includes the following symbols: ○ = couple *štajeriš*, △ = threesome *štajeriš*, and □ = group *štajeriš*. If just information is given, a dot is added to the symbol, and if it lacks a dot this means that this is a dance notation.

Initially, Slovenian ethnochoreology (represented by France and Tončka Marolt) rejected the *štajeriš* as a folk dance because they perceived it as foreign and thus unworthy of study. Later researchers' opinions were different. In 1960, Marija Šuštar wrote the article "Oblike plesa štajeriš na Slovenskem" (Forms of the Štajeriš in Slovenia), in which six notations of the dance in Kinetography Laban were published for the first time; it is somewhat out of date because it did not take into account much information and many dance notations that were obtained in the following years through field research conducted by various experts studying folk tradition. The ethnochoreologist Mirko Ramovš was the first to treat the *štajeriš* the same way as other Slovenian folk dances. In his anthology of Slovenian folk dances *Plesat me pelji* (Take Me Dancing, 1980), six versions of the *štajeriš* were published. In addition, this dance received a place in the author's extensive introduction. After 1980, increasingly more *štajeriš* notations were published in various publications on the folk culture of individual Slovenian areas (Korat 1980, Ravnikar 1980, Košuta 1985, and Ropoša 1996). The *štajeriš* was presented more thoroughly in a seven-volume series titled *Polka je ukazana* (A Polka Is Ordered, Ramovš 1992–2000), in which it was given attention in the introductory theoretical chapters in addition to forty versions of the dance being published.

The *štajeriš* is no longer part of living tradition in Slovenia as a folk dance today, although it can be seen in staged folkdance presentations performed by folkdance groups; it also occurs as one of the dances included in the *Slovenska plesna hiša* (Slovenian Dance House) project. At the beginning of the twenty-first century, the *štajeriš* is a thing of the present among Slovenians only when they seek to represent the past.

Today, the established Slovenian name for this dance is *štajeriš* and other terms are only rarely used. However, an overview of the material from the field research conducted by the institute's associates, on which the included map is also based (see *Map 1*, p. 39), shows that in the twentieth century (especially in the first half of the century) several expressions were used to denote this dance; it is nonetheless true that the most frequent expression was *štajeriš* or *štajriš*.

With regard to the fact that the Steirisch also developed in an area inhabited by Slovenians and that they were thus able to help shape it, the Slovenian naming of the dance (i.e., *štajeriš*, *štajriš*) is somewhat confusing; the name clearly points to its German origin. An entirely Slovenian name for this dance is not known; the closest is the name *štajerc* 'Styrian' (m.) or sometimes also *štajerka* 'Styrian' (f.)—which, however, is probably only the product of a dance notator. An additional hurdle in seeking a Slovenian name for this dance is presented by the fact that the first examples of this dance appearing among Slovenians were recorded in German. The name *štajerski ples* (Germ. *Steirische Tanz*) 'Styrian dance' also appears in nineteenth-century material (the surveys) and some records from the twentieth century. In several cases, one can observe



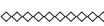
that the dance was performed *po štajersko* ‘the Styrian way’ (Germ. *in der steirischen Manier / auf die steirischen Art*). These descriptions offer a parallel to the answers the people of Resia (Italy) give today when asked what they are dancing. The Resians would never say they are dancing a “Resian dance,” but they say they are dancing *po rezijanjsko* ‘the Resian way’, which denotes only the method of performing any or the only dance they perform. This leads to the conclusion that a real folk dance does not necessarily need a name because it is danced “our way” and represents the predominant form of dance in a given area. Accordingly, it can be assumed that even the *štajeriš* as a widespread dance originally did not have a special name, and that it only later acquired a foreign name. That this dance was well known among the Slovenians is also demonstrated by the large number of Alpine dance quatrains in Slovenian that were a constituent part of the *štajeriš*. Various Slovenian terms were used for these Alpine dance quatrains, which usually do not suggest a connection with the German name. Only rarely is a Slovenian word used to refer to the *štajeriš*; these include the names *droblan* and *droblanček*, which are, however, also used for the polka or the method of taking small steps, or the name *hwače sukajo* ‘rolling pants’, which is more of a name denoting an individual figure. Slovenians probably borrowed the name *sklava* or *šklava* from the Friulians, who used this name for dances borrowed from the Slovenians. The predominating use of the name *štajeriš* clearly demonstrates the assimilation of a foreign name, which may also be the result of using German as an official language. On the basis of the material available, it is impossible to establish whether a Slovenian name existed for the *štajeriš*; the name could have existed, but been lost, while the dance was still in use, later acquiring a foreign name.

The majority of the material on the *štajeriš* in Slovenia refers to the twentieth century, and most of this is kept at the ZRC SAZU Institute of Ethnomusicology in Ljubljana. In addition to various information, the archive also contains ninety-five dance notations (see the list in the appendix, p. 224–233), on the basis of which a morphological and structural analysis of the *štajeriš* was conducted. In terms of its choreological features, it can be divided into three groups: the couple, threesome, and group *štajeriš*. The predominant form in Slovenia was the couple *štajeriš*, in which its courtship role is at the forefront. With the increasing number of participating dancers, this role is decreased and, at the same time, greater emphasis is placed on the dance skills.

In the couple *štajeriš*, the starting positions are facing the front, sideways, or one after the other. In combination with holding hands, whereby a couple can hold one hand, both hands, or not hold hands, or uses a handkerchief instead, these moves can form combinations of starting dance positions. The number of possible dance positions is the largest in the couple *štajeriš*—that is, eighteen. By analyzing the notations, eighty-nine motifs of the couple *štajeriš* were determined; these were divided into three

groups. The largest share is represented by the motifs of turning an individual dancer in a couple or both dancers while holding raised hands (57 motifs, or 64%). The second group is smaller and consists of the motifs of a couple turning around a common axis (15 motifs, or 17%). The last group is approximately the same size (17 motifs, or 19%) and contains all the other motifs that do not belong in the first two groups.

The structural analysis of the *štajeriš* revealed that, as a rule, the *štajeriš* is multi-figural. In Slovenia, the number of figures used in the *štajeriš* is smaller than in its Austrian versions, which can have even twenty or more figures (even up to thirty-seven). According to Wolfram (1975: 33), these were created by folkdance groups and are a product of folklorism. Slovenian notations demonstrate that most often the *štajeriš* is composed of four figures; the largest number of figures known is twelve (GNI Pl 261, see p. 210–214). Austrian literature usually defines the Steirisch at the morphological level, where it distinguishes between continuous figures (as the older form) and interrupted figures, in which movement is no longer continuous (as a younger form that was created mainly under the influence of performing before an audience). International literature provides no detailed analysis of the existing motifs used in the *štajeriš*, although the motif as a unit is used when describing the *štajeriš*. The analysis of the Slovenian material demonstrated that the couple *štajeriš* is composed of one or several figures. An individual figure can be composed of repetitions of one motif (a single-motif figure), or the performance can also contain a sequence of various motifs (a multi-motif figure). Single-motif figures are usually easier to perform and their movement appears continuous in contrast to multi-motif figures, which are more difficult to perform and whose movement is often less fluid. In terms of the *štajeriš* structure, this division indicates certain similarities with the Austrian division made at the morphological level. Except for Croatian sources, international sources do not mention the performance of the *štajeriš* using a handkerchief, and therefore it can be claimed that its use in the *štajeriš* is specific to Slovenia. The handkerchief was used when performing certain figures in order to make their performance possible or to avoid too much physical contact during the dance. In terms of choreology and morphology, the Slovenian *štajeriš* is similar to the Steirisch danced elsewhere. Following a comparison with international material, it can be established that a large number of single-motif figures is typical of the Slovenian *štajeriš*. In Austria, the Steirisch was no longer alive merely as a folk dance in the interwar period, but also became part of the program of various dance societies, which influenced its development. In Slovenia, the primary and secondary lives of the *štajeriš* were usually not simultaneous, but successive, which resulted in the fact that in some places the *štajeriš* died out in archaic forms. In this way, the stage life of the dance did not influence its existence and form within traditional folkdance frameworks because when its transfer to the stage began it had mostly al-



ready been forgotten in the folkdance tradition. The same or similar motifs in complex multi-motif figures of the Slovenian *štajeriš* can also usually be found in the Austrian examples; this is why it seems that these are more a result of borrowing than innovation by Slovenians themselves.

Marija Šuštar's theory (1960: 87) that the motif of a couple turning around a mutual axis (as single-motif figure) may have been a specific form of the *štajeriš* in the Slovenian area was disproved by this study of the *štajeriš*. This figure also occurs in foreign material, in the multiple-motif *štajeriš* figures, and the figure is found even more frequently in the *Ländler*, which is characterized by having the arms in a horizontal position and not lifting them above the head. Of the numerous names for various *Ländler* Slovenians in general accepted only the term *štajeriš*, and in a limited sense also the term *ländler*,¹² but not the remaining names for *Ländler* types of dances. Thus it is likely that the form of the *štajeriš* that Šuštar classified as uniquely Slovenian fifty years ago actually belongs to another type of courtship dances of the eastern Alpine region, which are all in the *Ländler* $\frac{3}{4}$ meter. This conclusion is reached due to the fact that there are many similarities between the Austrian *Ländler*-type dances and the Slovenian *štajeriš*, which are based on the B group of couple dance motifs.

Two starting positions are typical of the threesome *štajeriš*—that is, the low closed circle position (the dancers form a circle holding hands held low) and the threesome side-cross position, a W-M-W position in which the man holds the women's outside hands, and the women hold inside hands behind the man's back or in front of him. Fourteen different motifs were defined with an emphasis on a comprehensive overview of the motif's performance and not from the viewpoint of an individual participant. The threesome *štajeriš* is mostly single-figure, and the figure can be single- or multiple-motif. Compared to Austrian threesome forms, the Slovenian ones are simpler; in addition to the assisted flip, the passing of a dancer under the raised held hands of the other two dancers and turning at the end (*previjanje*) is most typical. The "capturing" of couples is unknown in the Slovenian form of the threesome *štajeriš* and, similarly, the opening of a closed circle of three dancers (motif t.14) only appears in one example. On the whole, the Slovenian forms are simpler and less sophisticated than the Austrian forms.

With regard to the notations of the *štajeriš* in which more than three dancers participate, it seems appropriate to form a special category of the group *štajeriš*. This involves dance elements that are performed to the *štajeriš* melody and do not belong to other types of the dance. International literature usually does not discuss these elements as a special group of the *štajeriš*, but, for example, classifies them under the

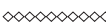
¹² So far it is thought that the *ländler* dance spread among Slovenians only in Istria and near Trieste, from which it probably also spread. Ordinarily it only included the final figure of the Austrian *Ländler*, which is nearly identical to the Viennese waltz (Ramovš 1998: 202–213).

group called *Treffner Tanz* (Fillafer 1997: 201). That this is some sort of transfer between two dance types is also demonstrated by its role because group forms primarily aim at displaying the skills of an individual and the group, whereas the courtship character of the *štajeriš* that is typical of the couple forms can no longer be observed. The transfer to another dance type is also demonstrated by the name because these forms are often no longer called *štajeriš*, but have different names, such as *vrečo šivat* 'sewing the bag' and so on.

The performance style does not influence the structure of the dance, but has an important effect on the dance performance. The biggest differences in the *štajeriš* are in the steps. In a specific motif, steps can include regular steps, light running, steps using the front part of the foot, running using the front part of the foot, rocking steps, jumps using bended knees, steps in which the first beat in the measure is accented and already changing to the waltz three-step, all the way up to the waltz step. Usually the style does not change during the dance, even in the multi-figure *štajeriš*; deviations are connected only with extremely different movements of a couple in a given figure, which alters the style. Foot stomping is typical of the *štajeriš*; in the material analyzed, it occurs in three out of five notations. It occurs almost without exception in all the figures of a *štajeriš* notation, or not at all. Stylistic differences between some couples' versions also lie in the hand movements. Stylistic variety decreases with an increasing number of performers. In some notations of the threesome *štajeriš*, the tendency to approach the typical waltz step is still visible; however, this is no longer typical of the group forms because their style is reduced to light running or walking. In the threesome or group *štajeriš*, there is no foot stomping at the end of a melody or figure because the duration of a figure depends on the number of participants; however, its typical feature is the foot stomping of the lead dancer or couple at the beginning of a figure, when the direction of the movement (or path) changes for some of the participants. In the threesome or group *štajeriš*, weaker stylistic variety is also evident in the hand movements.

According to the classification by Ewa Dahlig (1990), the *štajeriš* as a couple folk dance belongs to the group of partial syncretism because dancers and musicians participate in its performance. However, with regard to including Alpine dance quatrains in the performance practice, one could speak of pure syncretism because, at the same time, the dancer is also the singer of these Alpine dance quatrains and, in some cases, he or she must even move around the circle in addition to singing.

The *štajeriš* without singing Alpine dance quatrains is classified (like most other folk dances) under dances with instrumental musical accompaniment. If the performance also includes the singing of Alpine dance quatrains, the dance is classified under alternating sung and instrumental dances. In the future, an in-depth study of the



syncretism of the lyrics, melody, and movements in the *štajeriš* would demand the multidisciplinary cooperation of folklore specialists of various profiles because only in this way can a clearer picture of the syncretism of this phenomenon be provided.

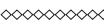
So far, Slovenian ethnomusicologists have not dedicated much attention to the *štajeriš* in their studies, although the *štajeriš* has been relatively well known among folk musicians and the GNI Archive has several audio recordings of its melodies. It is known that in a specific area only one, or in some cases two, *štajeriš* melodies were established. A typical feature of the *štajeriš* melody is the pickup measure, during which the dancers prepare to dance or shift their weight from the foot with which they start the dance. The melodies usually consist of eight measures that can form a sixteen-measure whole through repetition or modulation.

In some places, singing Alpine dance quatrains was a constituent part of the *štajeriš*. The map included in the book (see *Map 3*, p. 41) takes into account the archival information and shows where the *štajeriš* with intermediate singing of Alpine dance quatrains (in blue) or without singing (in red) was performed; the map confirms Valens Vodušek's thesis (1960: 59) about the area in which Alpine dance quatrains once performed the function of proper dance songs. As an alternating sung and instrumental dance, the *štajeriš* was preserved the longest as a wedding tradition—that is, until the late 1960s. One Alpine dance quatrain represents a complete whole, which is used to provide a single complete idea. This is basically an improvised creation by an individual intended only for a single performance that could have passed into more frequent use and thus become everyone's property; that is, the improvisation became fixed and shared among a wider group. More than pure improvisation of a text to a specific melodic base, this involved selecting appropriate words within already existing Alpine dance quatrains and adapting them to the given situation. Folk songs were part of people's lives and at the same time mirrors that reflected the image of these lives, which is also evident from these songs' content. Perhaps this is expressed even more strongly by the Alpine dance quatrains because, through a solo performance, they were able to express even more strongly the feelings and views of the world through the perspective of an individual—that is, their performer.

In Slovenia, dance as part of a ritual has been preserved the longest at weddings. Even in the twentieth century, performing the *štajeriš* with Alpine dance quatrains was part of the wedding ritual in some parts of Slovenian ethnic territory. Its role was most distinctive in Carinthia, but in part it was also used in western Pohorje and in Paški Kozjak, as well as the Mislinja, Šalek, and Upper Savinja valleys. The opening dance (the "first dance") and removing the bride's garland played a special role.

During the opening dance, when the *camar* (the unmarried male wedding organizer, or best man) danced with three different female dancers—that is, the *mati*

ta šroka (the matron of honor), the bride, and the maid of honor (unmarried)—the *štajeriš* was performed with Alpine dance quatrains in which the content of these songs was fixed, but the lyrics were not. From the choreological viewpoint, the *štajeriš* performing a ritual function was relatively simple not only because the *štajeriš* with the intermediate singing of Alpine dance quatrains was simpler in terms of choreography, but also because the dance performers were determined by their function in the wedding, which was defined according to one's relationship with the newlyweds as the most important protagonists of the event. The only performer that was not selected according to this principle was the *camar* (the bridegroom's representative), who had to be single as well as a skilled singer and dancer because he was some sort of a wedding organizer in charge of socializing. In addition, his task was to teach the maid of honor to sing so that they could successfully lead the ritual dance together. When the importance of this ritual began to decrease, its form and structure also started to collapse (i.e., the participants, the number of Alpine dance quatrains), which led to a phase in which the dance was opened by the bride and groom themselves, and the *štajeriš* could be replaced by the waltz. According to the sources, the opening dance in a figure eight was mainly performed with the mazurka step, but the intermediate singing suggests that the mazurka could also have been replaced by the *štajeriš*. This is confirmed by the sources for Solčava and Eisenkappel (Sln. *Železna Kapla*), which, however, does not discuss the dance itself. Nonetheless, it can be concluded that this kind of *štajeriš* was simple because during the performance the couple had to move around the circle in order to trace out a figure eight on the dance floor. In the choreographic sense, there is not much information on the *štajeriš* as a ritual dance. The notators were more interested in the sung (or conceptual) part and the ritual role of the dance than in the dance (or movement) alone. The inclusion of Slovenians in the Christian cultural environment is also reflected in the *štajeriš* as the opening wedding dance. Crossing the dance floor before the dance is thus perceived as a distinctly Christian feature, emphasized by the opening Alpine dance quatrain that informs the people that everything begins and ends with God. However, it seems that this act reflects even older, pre-Christian elements; that is, some sort of apotropaic acts used to avert bad luck and protect the newlyweds, who are at their most vulnerable. This is why the bridegroom's best man opens the dance. However, he does not dance with the bride, but with the matron of honor (Sln. *mati ta šroka*), who in some way symbolizes the bride's new status (i.e., married). He also dances with the maid of honor, who was usually single and of the same age as the bride and could be recognized as a symbol of the bride's previous status (i.e., single). Through the *camar*'s three dance partners (i.e., the matron of honor, bride, and maid of honor), the ritual of passing from one life stage to another (from single life to marriage) is manifested in reverse.



The most important wedding ritual that has always been connected with dance, in some places also with the *štajeriš*, was removing the garland, which usually took place at midnight or at the end of the wedding. It was called *krenc dow rajat* (in the Rosen Valley, Jaun Valley, and Mežica Valley), *krenc dol rajat* (in the Mislinja Valley), *krenčk dol rajat* (in Solčava), and *krencl dol plesat* (in Paški Kozjak)—all ‘to dance the garland off’—and *kranclples* ‘the garland dance’ (in western Styria). It was usually carried out in the form of a sung dialogue between the *camar* and his dance partner (i.e., the matron of honor, bride, and maid of honor), during which they danced the *štajeriš*. The major part of it was taken up by the singing and dancing of the *camar* and maid of honor as a couple, but at the same time the bride and the groom also danced the *štajeriš*. However, they did not participate in singing the Alpine dance quatrains, whose main content was the *camar*’s best man’s efforts to gain the maid of honor’s garland. This ritual also demonstrates the twisted chronology that ritual events can have because three women dance with the *camar* and they all have different status, through which the symbol of the rite of passage can be seen. On the one hand, the reason for the relatively long use of the *štajeriš* lies in its inclusion (together with the Alpine dance quatrains) in weddings and, on the other hand, in its relatively simple and uncomplicated performance forms used on this occasion. However, it seems that it was precisely its ritual function that kept it alive for so long. Of course, one cannot overlook the importance of Alpine dance quatrains that bore hidden messages (concerning norms and religious character), but also entertained people and remained in their memories longer than the dance itself.

In the Slovenian dance tradition, the *štajeriš* that includes the singing of Alpine dance quatrains represents an exception to the rule because it enabled institutionalized verbal communication between the participants on the dance floor. With regard to the large number of recorded Alpine dance quatrains and their content, it can be concluded that this (verbal) form of communication was popular and widespread in the area where the dance was performed in the alternating sung and instrumental form. However, like any other dance, it also conveys messages at the nonverbal level. These messages originate from its individual figures, the relationship between the participants, and movement through space. The *štajeriš* can become a medium through which a person’s personality and understanding of themselves, others, and the world around them is reflected. One of the clearest nonverbal messages is the dance position. The *štajeriš* offers a diverse range of positions, from very formal ones that do not allow any special physical contact between the dancers (or there may even be absolutely no contact) to those in which close contact is already made possible by the starting dance position. These positions are only a starting point for further development of dance

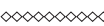
moves and figures. In addition to rare Slovenian folk dances¹³ the use of the handkerchief also occurs in the *štajeriš*; the handkerchief is used to make certain figures possible, or to avoid overly close body contact in certain figures. However, affection between a couple, the desire for physical closeness, and sex appeal can also be suggested by the closeness created by a look. With its movement, the *štajeriš* also enabled a display of power, dance capabilities, and skills. The man displayed his skills by leading the woman through skillful and complicated turns, whereas her skills were displayed by reacting correctly to this and by allowing the man to lead her. An exclusively male figure that demonstrated the man's skills was the assisted flip, whereas dancing with a liter or glass of wine on her head was an exclusively female figure. In the *štajeriš*, the dancer's temperament and character was expressed best in the performance style; the foot stomping in particular expressed the performer's vivacity, and sometimes also whooping or whistling. Nothing is known about how (if at all) social differences within a community were reflected in the *štajeriš* because there is no information on this subject in the sources. With regard to folk dance in general, Ramovš (2003b: 125–126) establishes that social differentiation was expressed much less than expected. Of course, it must be taken into account that this involves social differentiation within one ethnic group that generally belonged to the same social class (i.e., the rural population).

In Slovenian couple folk dances, the man normally leads the couple; this is why a good female dance partner is one that allows the man to lead her. However, the structural analysis performed on the *štajeriš* shows that, as a rule, the woman is the one that first makes a certain figure to which the man responds with the same or a similar figure—as if the woman is inviting and seducing him by turning, to which the man responds in the same way. Proceeding from the analysis of the *štajeriš*, Slovenians prefer right turns, whereas left turns represent emphasis or opposition to the right.

Couple forms of the *štajeriš* seem especially extremely well-suited to the Slovenians. In the *štajeriš*, a dancer was able to perform individually and collectively at the same time. By selecting his own order of figures, he was able to function as an individual, but at the same time create a collective whole tuned by joint foot stomping at the end of figures and by participating in the Alpine dance quatrains performed standing up or by simultaneously moving around the circle. In addition, the dancers could even sing together, although characteristic Slovenian part-singing only rarely appears in the Alpine dance quatrains.

The primary purpose of the *štajeriš* as part of spontaneous or planned social occasions transformed into a presentation of the “former tradition” on stage in many of

¹³ That is, *kovtre šivat* ‘sewing quilts’, *tkalečka* ‘the weaver’, and *Aj zelena je vsa gora* ‘Oh, the Mountain is All Green’.



the programs by numerous Slovenian folkdance groups and therefore, for this kind of dance, the use of the term *folklore dance* is more appropriate. The *štajeriš* as a staged folk dance has been transformed from a dance “serving its own purpose” into a dance “for others,” in which it had to yield to the demands of public performance on stage. Its prior function of participation in carrying out a practice was replaced by a representative function on stage.

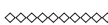
The *štajeriš* is one of the folk dances that folkdance groups most frequently include in their programs today. Folkdance groups that do not include the *štajeriš* in their repertoire are relatively rare and mainly involve groups with a program that presents the dances of their local environment. The change in the dance context demanded certain adaptations; therefore, because of its specific features, staged folk dance can no longer be authentic, but can only be an approximation of its original. Borrowing the prototext (i.e., the original or folk dance) and creating a metatext (the folklore dance) can be active or passive. When a folk dance is planned to be presented as the closest possible approximation to its original and is imitated in all of its original elements and the relationships between them, this kind of attempt can be defined as a passive manner of borrowing. On the other hand, the active manner is characterized by using only certain components, while the others are noticeably altered. However, the method of presenting a folk dance on stage depends more on the producer of the performance than the performers (i.e., dancers). Generational differences are evident primarily in the method of transferring the folk dance onto the stage because younger producers do not have any reservations regarding the presentation and staged reshaping of the dance, and tend to be more liberal and free-minded. Their performances contain a considerably greater degree of the active manner of transfer, whereas the passive manner is used much more by older producers. In folkdance groups, singing of Alpine dance quatrains is almost without any textological or melodic changes; the dance is subjected to transformations a great deal more, but to a lesser extent than some other Slovenian couple folk dances (e.g., the *zibenšrit* or the *nojkatoliš*). The result of stage rules and public performance in general is that the couples face the audience or are turned such that the audience can see the dance, which demonstrates its transformation from a dance for the performers’ own pleasure into a dance to be admired and enjoyed by the audience. In addition, on stage, the dance undergoes tempo transformations because the performances are usually faster. The speed of performance also depends on the dancers’ ages. Regardless of the active or passive method of transferring the *štajeriš* onto the stage, the producers of the performances within the framework of folkdance groups wish to highlight its motional variety, whereas to date the great variety of Alpine dance quatrains has been mostly overlooked. The *štajeriš* performed on stage reflects a much more uniform image than what it had as a folk dance; in addition, it has

become more fixed. At the same time, however, just one variant of a folk dance on the stage can engender numerous new variations, which are based on the creative potential of the people planning the presentation, thus creating numerous types of the *štajeriš* as a folklore dance.

Today, the *štajeriš* also appears as one of the folk dances taught and danced at the *Slovenska plesna hiša* (Slovenian Dance House), a project established several years ago by the Folk Slovenija Cultural and Ethnomusicological Society, which seeks to promote Slovenian folk dance and instrumental music. It appears that this project is not having a considerable effect on the dance revitalization of the *štajeriš*, although a new role has been assigned to it this way (i.e., the cognitive, cultural, and national role).

It can be concluded that in Slovenian ethnic territory the *štajeriš* was a dance that allowed improvisation: through the free choice of figures (except in certain cases, when it played a ritual role) at the nonverbal level, and through Alpine dance quatrains (a feature specific to it) at the verbal level. The possibility of free choice that adapts to the movement of an individual is a factor that had a decisive impact on its popularity. Through social and cultural changes over time, the context of the dance was transformed because in the second half of the twentieth century in its imitated secondary life, which followed its primary life, this dance that used to play an entertainment or ritual role appeared in the new context of presenting the “former” Slovenian folk dance “for others,” and no longer “for itself.”

Although the *štajeriš* was a well-known dance among the Slovenian population in the eighteenth and nineteenth centuries, it never became part of national identity. The *štajeriš* has never become a “typical Slovenian dance,” which in the past happened with the *potrkanj ples* ‘stomping dance’ or which still applies to the polka today. Perhaps this is the result of the fact that it was too European and thus would not be a specific Slovenian feature. Or perhaps it was too Slovenian, too general, widespread, and well known to be able to meet the criteria to place it on the national pedestal, although through it and in it Slovenians expressed themselves and their relationship towards the world (i.e., society and culture).



ŠTAJERIŠ GNI PL 366

Štajeriš je sestavljen iz petih figur, ki so precej preproste.

Kraj zapisa: Vrh v Loški dolini, Notr.

Plesala: Frančiška Antončič (r. 1909)

Igral: Tone Jager (r. 1899)

Ples zapisala: Marija Šuštar, 28. 10. 1975

Posnetek melodije: GNI T 20 (Valens Vodusek, 28. 10. 1957)

Transkripcija melodije: GNI M 21.135 (Julijan Strajnar)

Začetna plesna drža je enoročna frontalna drža: plesalec in plesalka stojita drug nasproti drugemu. Plesalčeva dvignjena desna roka je sklenjena s plesalkino dvignjeno desno roko. Praviloma sta roki sklenjeni nad žensko glavo, kadar se vrti ona, in nad moško, če se vrti on; ko se oba vrtita istočasno, sta njuni roki sklenjeni na sredini, v osi med njima. Prosti roki (plesalčeva in plesalkina leva roka) sta spuščeni ob telesu.

202

KRATEK BESEDNI OPIS PLESNIH FIGUR:

1. figura: pod plesalčevo roko se obrača plesalka, ki naredi 4 obrate na mestu v desno, pri čemer so prvi trije obrati izvedeni v šestih korakih, četrti obrat pa v štirih korakih, ki so tudi poudarjeni (potrki). Plesalec se med obračanjem plesalke prestopa na mestu, na koncu pa tudi izvede potrke.
2. figura: je enaka prvi, le da sta vlogi zamenjani in se tokrat pod plesalkino roko vrti plesalec, plesalka pa se vseskozi na mestu prestopa.
3. figura: obrate istočasno izvajata oba.

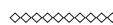
4. figura: drža rok se spremeni v dvoročno bočno-križno sprednjo držo: Plesalca stojita vstrib (bočno drug ob drugem) in oba obrnjena v isto smer. Plesalka je na plesalčevi desni strani. Plesalec in plesalka se primeta križem za spuščene roke: sklenjena je plesalčeva leva skrčena roka in plesalkina v levo naprej iztegnjena leva roka ter plesalčeva desna v desno naprej iztegnjena roka in plesalkina skrčena desna roka. Sklenjeni desnici sta nad sklenjenima levicama. V 6 taktih in 18 korakih par naredi 3 obrate na mestu v levo. Na koncu (7. in 8. takt) se plesalca obrneta drug proti drugemu.

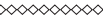
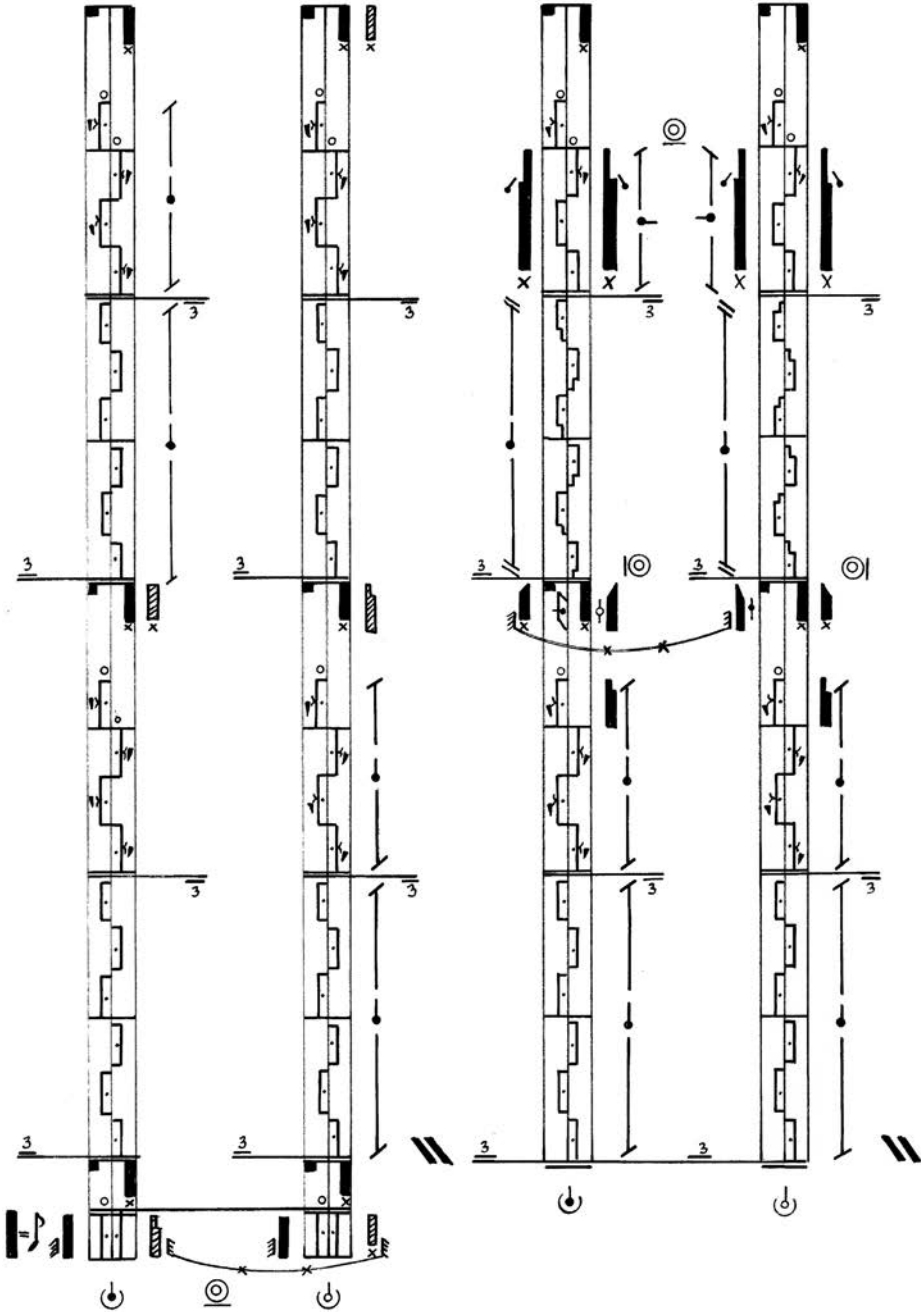
5. figura: v dvoročni frontalno-križni drži naredita plesalec in plesalka na mestu vsak v svojo smer 4 obrate, vendar ga plesalka izvede v 2 taktih in 6 korakih, medtem ko se plesalec na mestu prestopa in se z zamikom obrne v 3 korakih šele v vsakem drugem taktu. Četrty obrat izvede plesalka v 4 korakih, plesalec pa v dveh korakih. Roke se na začetku vsakega obrata dvignejo, tako da so med obratom sklenjene v osi med njima in se ob koncu vrnejo v začetni položaj.

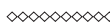
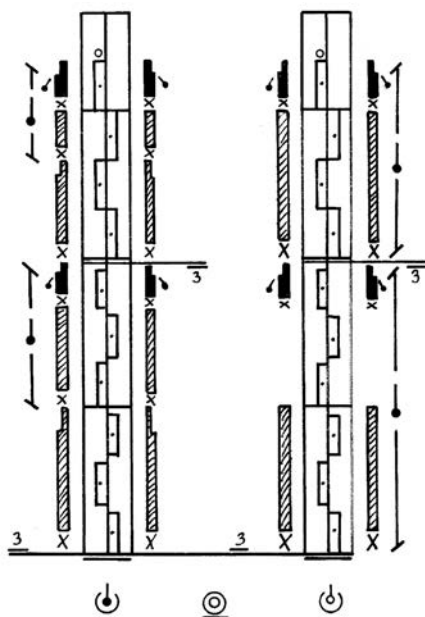
♩ = 176 - 184

The musical notation consists of three staves, labeled A, B, and C. Staff A is in G major (one sharp) and 3/8 time. It begins with a repeat sign, followed by a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. This is followed by a first ending (1.) with notes G4, A4, B4, C5, and a second ending (2.) with notes G4, A4, B4. Staff B is in D major (two sharps) and 3/8 time. It begins with a repeat sign, followed by a sequence of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, F#4, E4, D4. This is followed by a first ending (1.) with notes D4, E4, F#4, G4, and two second endings: 2.a with notes D4, E4, F#4, G4, and 2.b with notes D4, E4, F#4, G4. Staff C is in B-flat major (two flats) and 3/8 time. It begins with a repeat sign, followed by a sequence of eighth notes: B3, C4, D4, E4, D4, C4, B3. This is followed by a first ending (1.) with notes B3, C4, D4, E4, and a second ending (2.) with notes B3, C4, D4, E4.

* Vrstni red: A B A B C







ŠTAJERIŠ GNI PL 1107

Štajeriš se izvaja s pomočjo robca in je sestavljen iz štirih figur, pri čemer gre dejansko za izvedbo dveh figur s ponovitvijo in so nastale spremembe v plesu zgolj posledica ponovitve oziroma končanja plesa.

Kraj zapisa: Slamnjak, Štaj.

Plesali: člani folklorne skupine društva upokojencev Ljutomer

Igrali: isti

Zapis plesa: Mirko Ramovš, 19. 10. 1999

Video posnetek: GNI VK 65 (Marjeta Tekavec, 19. 10. 1999)

Transkripcija melodije: GNI M 35.859 (Marjeta Tekavec)

206

Začetna plesna drža je dvoročna frontalna drža z robcem: plesalec in plesalka stojita drug nasproti drugemu. Držita se za nizko spuščene roke, in sicer drži plesalec z desno roko plesalkino levo, plesalčeva levica in plesalkina desnica pa držita vsaka za nasprotni vogal robca.

KRATEK BESEDNI OPIS PLESNIH FIGUR:

1. figura: v dvoročni frontalni drži z robcem se plesalka pod dvignjenimi sklenjenimi rokami obeh zavrti za $1\frac{1}{4}$ obrata v desno, plesalec pa ob koncu za $\frac{1}{4}$ obrata v desno, nakar se roke nizko spustijo. V nadaljevanju se par v modificirani drži na mestu skupaj zavrti za 2 obrata v levo.

2. figura: v dvoročni modificirani frontalni drži z robcem se pod sklenjenimi rokami obeh plesalec sklonjen zavrti za $\frac{3}{4}$ obrata v desno in se takoj zravna, hkrati pa

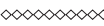
se plesalka obrne proti njemu ($\frac{1}{4}$ obrata v levo). Nato se plesalka na mestu zavrti za 2 obrata v levo, pri čemer se robec ovija okoli njene desne podlakti, medtem ko se plesalec na mestu prestopa. Po njenih obratih plesalec in plesalka nizko spustita roke in se zopet vštric v paru zavrtita za 1 obrat v levo.

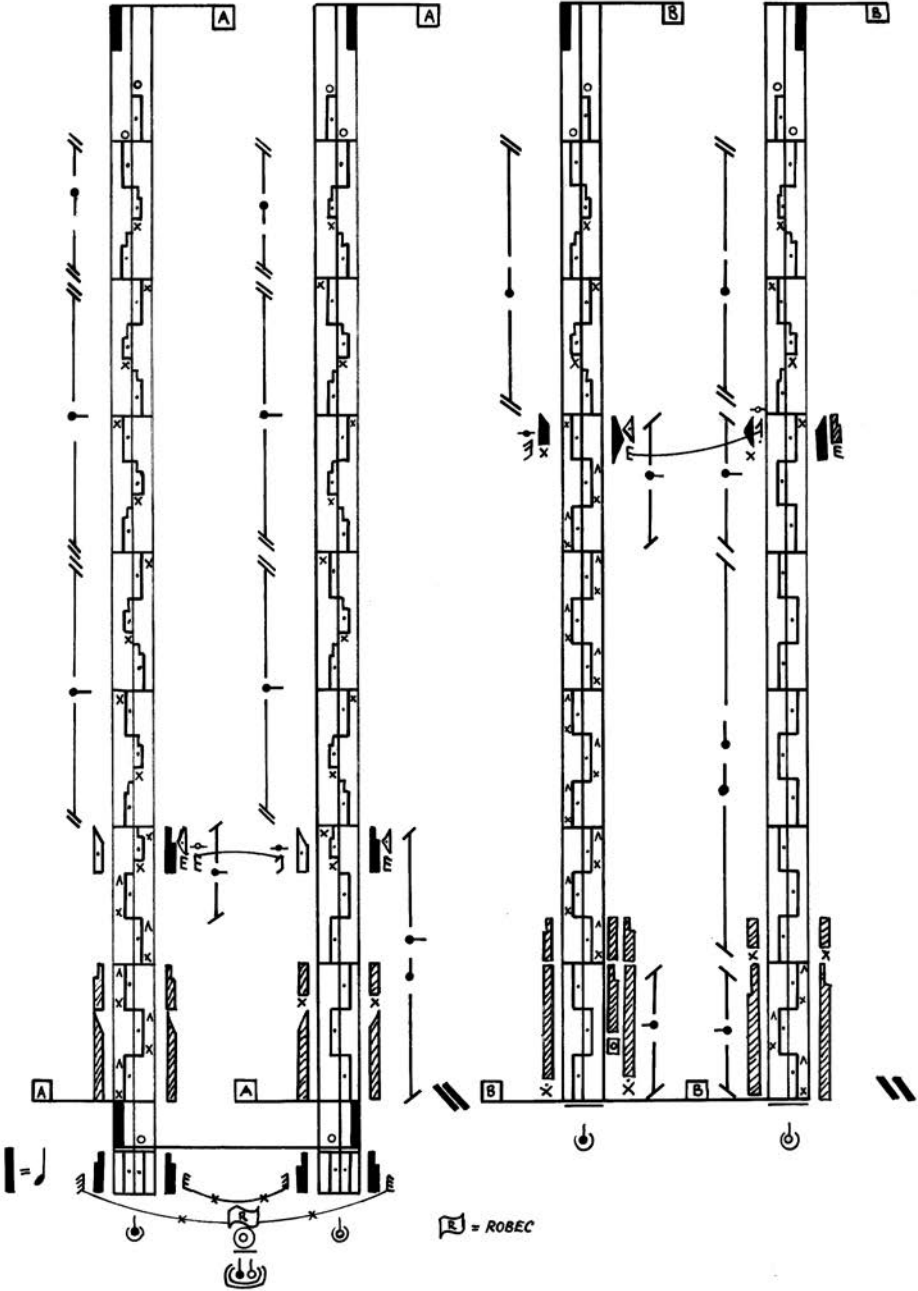
3. figura: je izvedena enako kot prva, le da se plesalka na začetku naredi 2 obrata v desno.

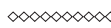
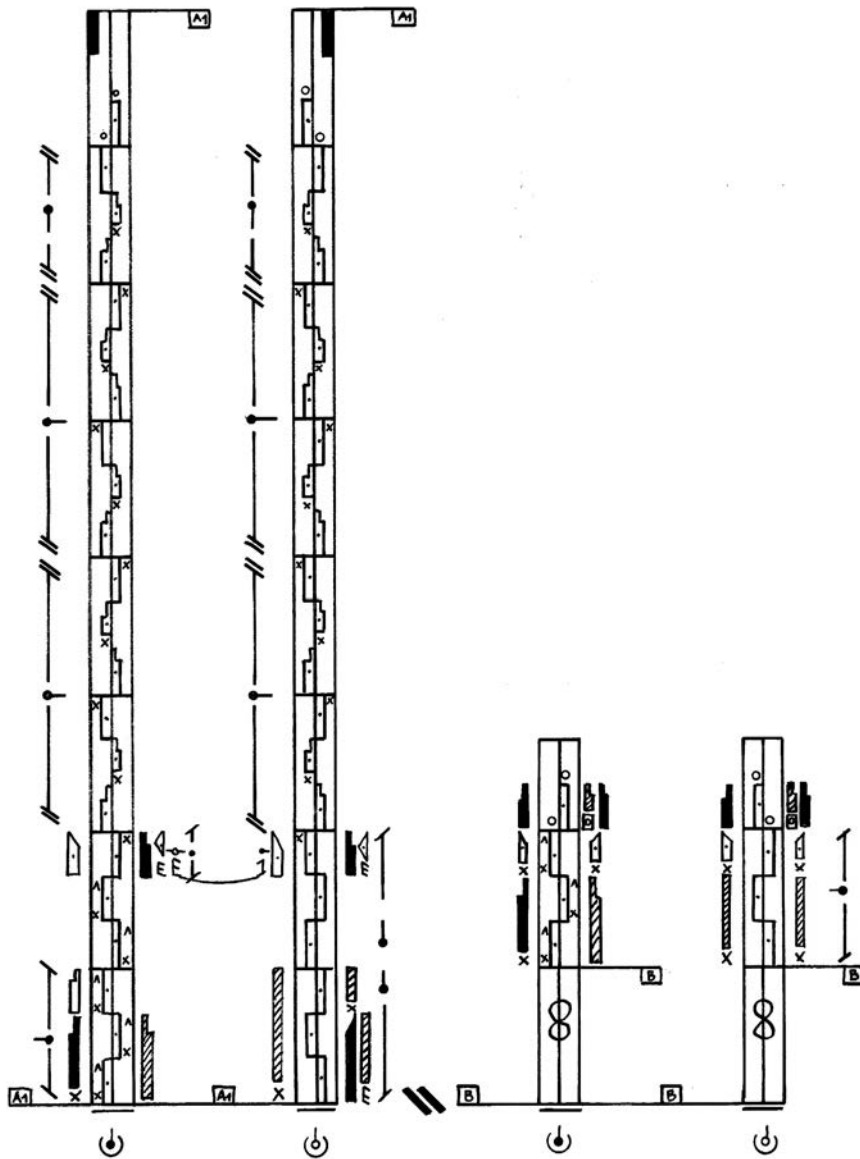
4. figura: je enaka drugi figuri, vendar se plesalka na koncu obrne še za $\frac{3}{4}$ obrata v desno, tako da končata v začetni pesni drži in se nazadnje drug drugemu še priklonita.

Uvod Ples ♩ = 84

The musical score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of five staves. The first staff is labeled 'Uvod' and the second 'Ples'. The tempo is marked as ♩ = 84. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.







ŠTAJERIŠ GNI PL 261

Štajeriš iz okolice Moravč sestavlja kar 12 figur, kar ga med vsemi zapisi štajerišev na Slovenskem uvršča na prvo mesto po številu figur, ki sestavljajo celoten ples.

Kraj zapisa: Zgornji Tuštanj, Moravče, Gor.

Plesala: Ivanka Ustar (r. 1913) in Andrej Koderman (r. 1906), oba iz Vrhpolja

Igral: Jože Rožič (r. 1906) iz Zgornjega Tuštanja

Ples zapisala: Marija Šuštar, 13. 12. 1957, TZ PL-4, str. 48–49

Posnetek melodije: GNI OT 22/A (Zmaga Kumer, 13. 12. 1957)

Transkripcija melodije: GNI M 21.407 (Julijan Strajnar)

210

Začetni plesna drža je enoročna frontalna drža: plesalec in plesalka stojita drug nasproti drugemu. Plesalčeva dvignjena desna roka je sklenjena s plesalkino dvignjeno desno roko. Prosti roki (plesalčeva in plesalkina leva roka) sta spuščeni ob telesu.

KRATEK BESEDNI OPIS PLESNIH FIGUR:

1. figura: plesalka se štirikrat zavrti na mestu v desno, medtem jo plesalec štirikrat obkroži v levo okoli nje.
2. figura: plesalka se štirikrat zavrti na mestu v levo, medtem jo plesalec štirikrat obkroži v desno okoli nje.
3. figura: plesalec naredi 4 obrate na mestu v levo, medtem se plesalka na mestu prestopa.
4. figura: plesalec naredi 4 obrate na mestu v desno, medtem se plesalka na mestu prestopa.

5. figura: v dvoročni frontalno-križni drži naredita plesalec in plesalka na mestu vsak v svojo smer 4 obrate, vendar ga plesalka izvede v 2 taktih in 6 korakih, medtem ko se plesalec na mestu prestopa in se z zamikom obrne v 3 korakih šele v vsakem drugem taktu. Četrty obrat izvede plesalka v 5 korakih, plesalec pa v 2 korakih. Pri tem se plesalec obrača v desno, plesalka pa v levo. Roke se na začetku vsakega obrata dvignejo, tako da so med obratom sklenjene v osi med njima, in se ob koncu vrnejo v začetni položaj.

6. figura: v dvoročni frontalno-križni drži naredita plesalec in plesalka na mestu pod dvignjenimi rokami, sklenjenimi v osi med njima, 4 istočasne obrate vsak v svojo smer (plesalec se obrača v desno, plesalka v levo).

7. figura: v dvoročni bočno-križni sprednji drži se par zavrti za $3\frac{1}{2}$ obrate okoli skupine osi v desno.

8. figura: v dvoročni bočno-križni sprednji drži se par zavrti za $3\frac{1}{2}$ obrate okoli skupine osi v levo.

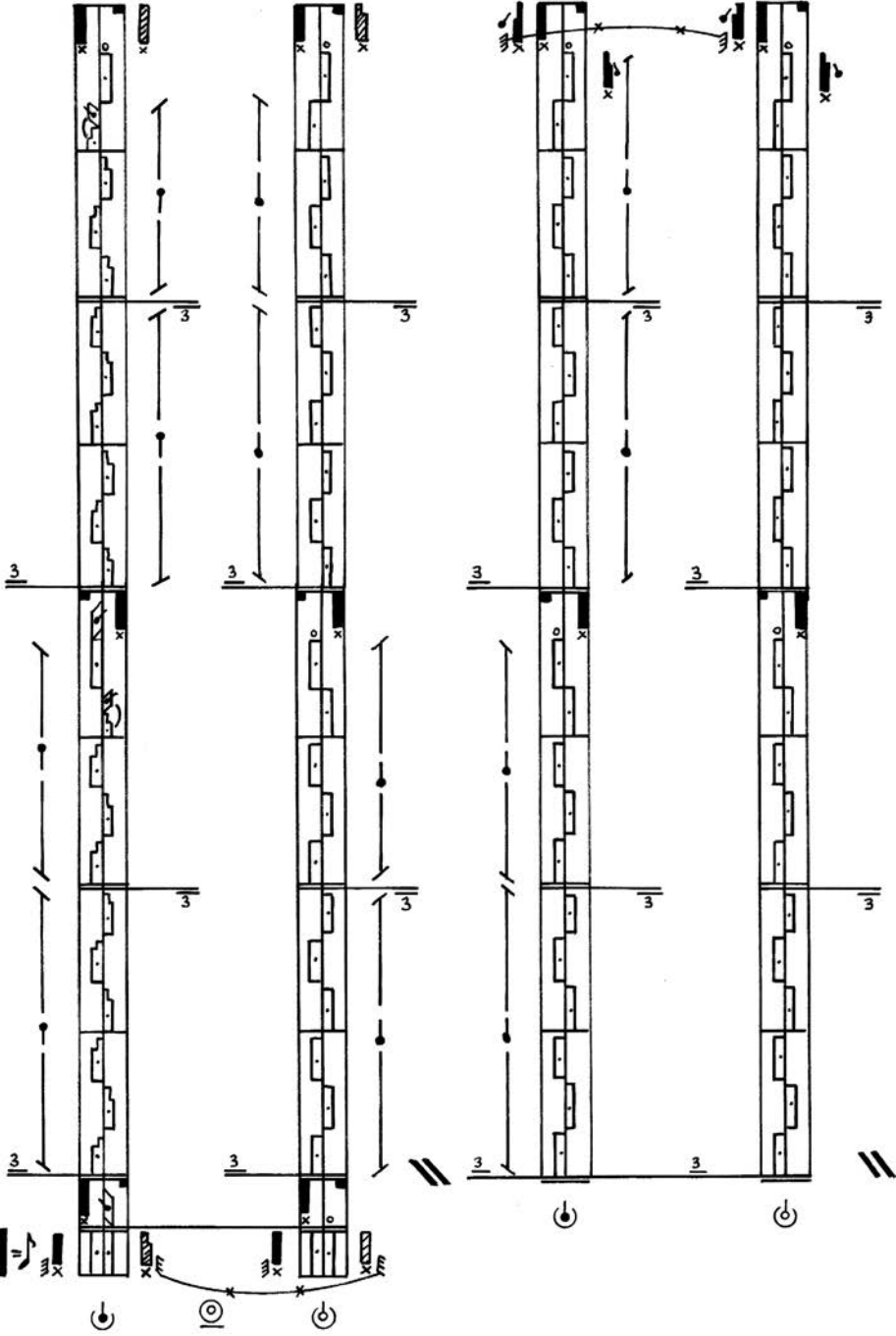
9. figura: v dvoročni standardni drži se par na mestu zavrti za $3\frac{1}{2}$ obrate v desno.

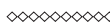
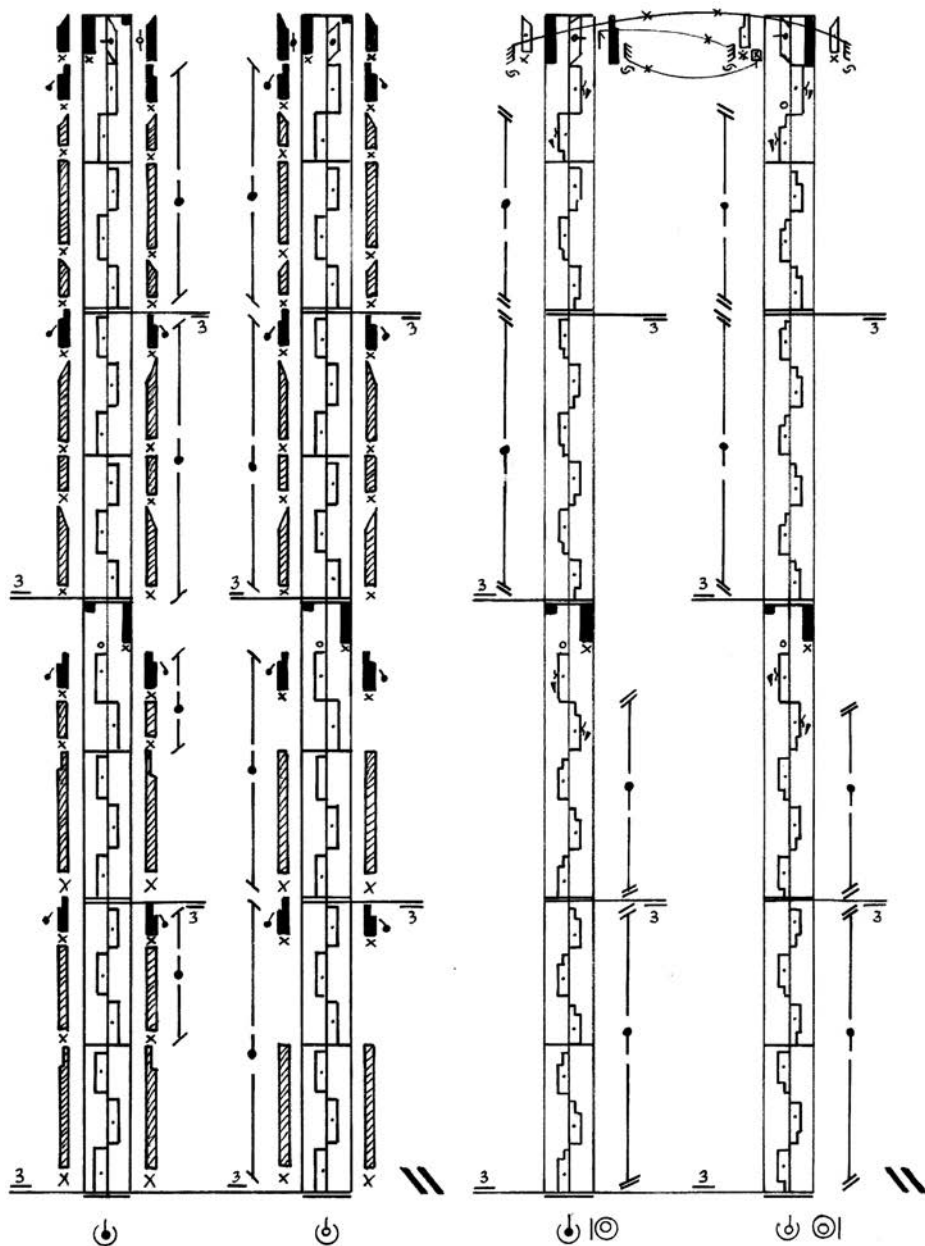
10. figura: v dvoročni standardni drži se par na mestu zavrti za $3\frac{1}{2}$ obrate v levo.

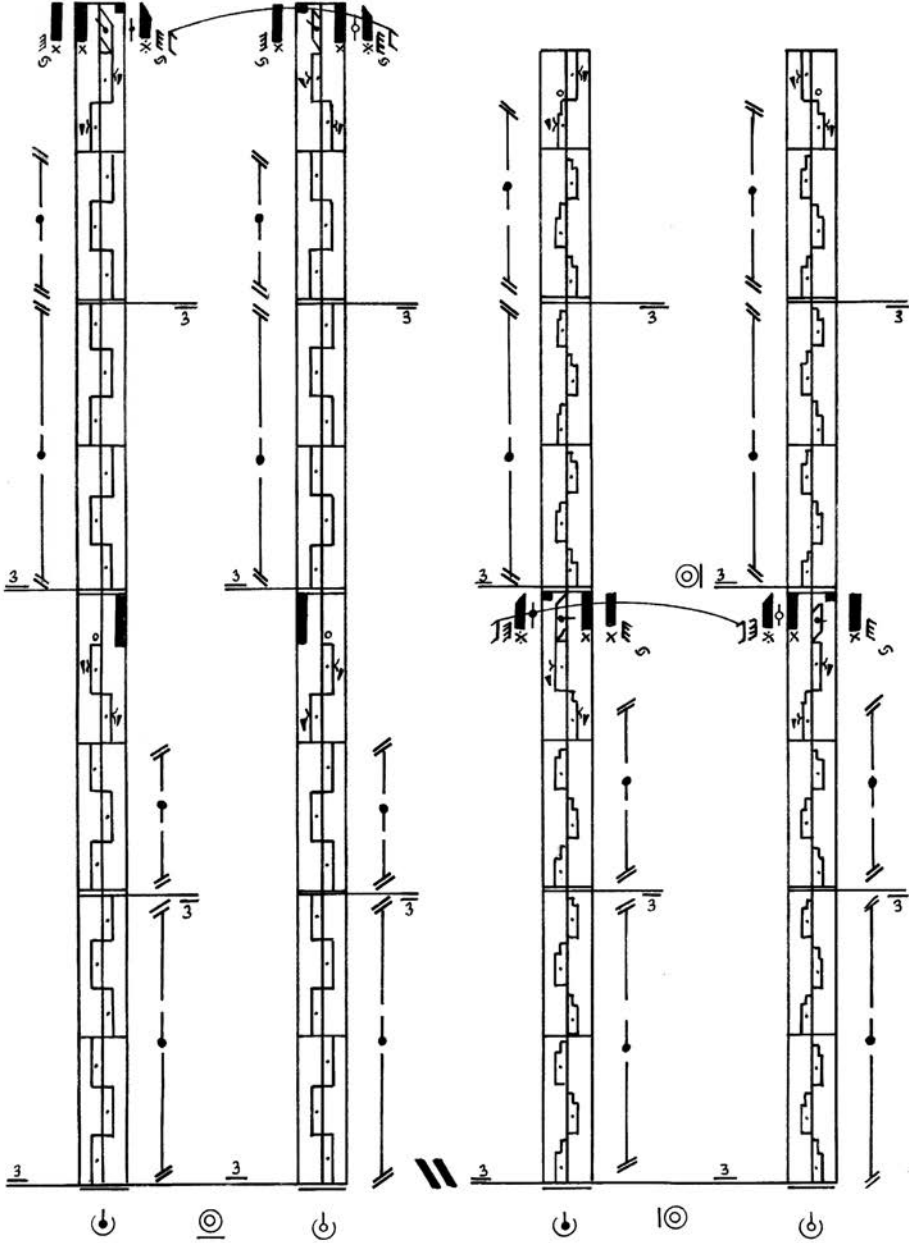
11. figura: v enoročni bočni drži v komolčnem pregibu se par na mestu zavrti za $3\frac{1}{2}$ obrate v desno.

12. figura: v enoročni bočni drži v komolčnem pregibu se par na mestu zavrti za $3\frac{1}{2}$ obrate v levo.









VIRI IN LITERATURA

Bakka, Egil

- 2002 Whose Dances, Whose Authenticity? V: László Felföldi in Theresa J. Buckland (ur.), *Authenticity: Whose Tradition?* Budapest: European Folklore Institute, 60–69.

Chevalier, Jean in Gheerbrant, Alain

- 1994 *Slovar simbolov: miti, sanje, liki, običaji, barve, števila*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

D'Aronco, Gianfranco

- 1962 *Storia della Danza Popolare e d'Arte con Particolare Riferimento all' Italia*. Firenze: Casa Editrice Leo S. Olschki.

Dąbrowska, Grażyna W.

- 2002 The Place of Tradition in Culture: Authenticity and the Stage. V: László Felföldi in Theresa J. Buckland (ur.), *Authenticity: Whose Tradition?* Budapest: European Folklore Institute, 93–99.

Dahlig, Ewa

- 1990 Music and Dance Activities in Polish Folk Tradition – The problem of Syncretism. *Dance Studies* 14, 37–46.

Deutsch, Walter in Gschwantler, Annemarie

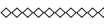
- 1994 *Volksmusik in der Steiermark. Steyerische Tänze*. (Corpus Musicae Popularis Austriacae 2). Wien, Köln, Weimar: Böhlau.

Dragotin, Lj.

- 1875a Zilska dolina. *Slovenski narod* 8 (145), 1–2.
1875b Zilska dolina. *Slovenski narod* 8 (146), 1–3.
1875c Zilska dolina. *Slovenski narod* 8 (147), 1–3.
1875č Zilska dolina. *Slovenski narod* 8 (148), 1–3.
1875d Zilska dolina. *Slovenski narod* 8 (149), 1–3.

Fillafer, Klaus idr.

- 1997 *Tänze aus Kärnten*. Klagenfurt, Villach: Landesarbeitsgemeinschaft Österreichischer Volkstanz Kärnten.



Giurchescu, Anca in Boland, Sunni

1995 *Romanian Traditional Dance: A Contextual and Structural Approach*. Mill Valley: Wild Flower Press.

Giurchescu, Anca

2007 A historical perspectives on the analysis of dance structure in the International Folk Music Council (IFMC) / International Council for Traditional Music (ICTM). V: Adrienne L. Kaepler in Elsie Ivancich Dunin (ur.), *Dance structures. Perspectives on the analysis of human movement*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 3–18.

GNI M

Zapis melodije (transkripcija ali posnetek) v arhivu GNI ZRC SAZU:

GNI M 22.480 – Šentanel, 1956.

GNI T

Magnetofonski trak v arhivu GNI ZRC SAZU.

GNI T 1007 – Poden pri Slovenjem Plajberku, 3. 12. 1979.

GNI T 124/B – Barka, 19. 11. 1961.

GNI Mapa

Rokopisno gradivo v arhivu GNI ZRC SAZU.

GNI Mapa Ms, Ma, 91 Korzps. I/prp, 50.

GNI PI

Zapis plesa v arhivu GNI ZRC SAZU: v knjigi obravnavani zapisi plesa so v posebnem seznamu, glej str. 225

GNI OSNP

Zbirka Odbora za nabiranje slovenskih narodnih pesmi v arhivu GNI.

GNI OSNP, mapa Vprašalne pole.

GNI TZ

Terenski zvezek v arhivu GNI ZRC SAZU:

TZ 3 – Sp. Javorščica, 14. 12. 1957, 72–76.

TZ 3 – Sv. Križ (Križevska vas), 15. 12. 1957, 79–87.

TZ 4 – Kranjska Gora, 5. 2. 1958, 69–72.

TZ 4 – Podkoren, 2. 2. 1958, 51–55.

TZ 4 – Podkoren, 4. 2. 1958, 65–69.

TZ 5 – Luče, 22. 9. 1958, 103–113.

TZ 5 – Luče, 19. 9. 1958, 91–92.

TZ 5 – Luče, 21. 9. 1958, 99–102.

TZ 6 – Bodešče, 25. 1. 1959, 48–51.

TZ 6 – Koritno pri Bledu, 25. 1. 1959, 46–48.

TZ 7 – Skopo, 24. 10. 1959, 73–74.

TZ 8 – Rute (Gozd Martuljek), 15. 1. 1960, 5–14.

TZ 9 – Zgornji Tuhinj, 12. 5. 1960, 36–40.

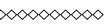
TZ JS 4 – Paka pri Vitanju, 6. 12. 1978, 89–104.

TZ MR 2 – Selo pri Žirovnici, 31. 3. 1969, 93.

TZ MR 4 – Skomarje, 7. 12. 1977, 76–81.

TZ MR 4 – Skomarje, 7. 12. 1977, 81–86.

TZ MR 4 – Skomarje, 7. 12. 1977, 87–101.



- TZ MR 5 – Kozjak, 22. 1. 1978, 1–21.
 TZ MT 2 – Železna Kapla, 5. 12. 1979, 128–141.
 TZ MT 3 – Globasnica, 11. 12. 1980, 37–44.
 TZ MT 3 – Komel nad Pliberkom, 26. 1. 1983, 85–96.
 TZ MT 3 – Priblja vas, 12. 12. 1980, 52–61.
 TZ Pl-6 – Kreplje, 29. 10. 1959, 53–66.
 TZ Pl-7 – Mota, 1958, 28–41.
 TZ Pl-9 – Brsnik, 16. 5. 1961, 61–66.
 TZ ZK 4 – Ljubljana, 2. 9. 1976, 38–40.
 TZ ZK 6 – Paška vas, 7. 9. 1982, 22–33.

Goldschmidt, Aenne

- 1970 *Handbuch des deutschen Volkstanzes. Systematische Darstellung der gebräuchlichsten deutschen Volkstänze. Mappe mit Text-, Bild- und Notenband.* Berlin-Ost: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.

Golež Kaučič, Marjetka

- 2003a *Ljudsko in umetno – dva obraza ustvarjalnosti.* Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
 2003b Teorija intertekstualnosti in njena uporaba v folklorističnih raziskavah. *Slavistična revija* 51 (posebna številka), 311–328.
 2006 La tradition de la chanson folklorique, de la musique et de la danse dans les Alpes slovenes. V: Reto Furter idr. (ur.), *Cultures alpines = Alpine Kulturen.* (Histoire des Alpes = Storia delle Alpi = Geschichte der Alpen, 11) Zürich: Chronos, 13–25.

Gorenšek, Rok

- 1975 Pusovnikov Anzi. *Koroški fužinar* 25 (4), 73–74.
 1983 Pusovnikov Anzi – hotuljski ljudski camar. *Koroški fužinar* 33 (1), 73–74.

Hacquet, Balthasar

- 1801 *Abbildung und Beschreibung der südwest- und östlichen Wenden – Illyrer und Slaven Österreiches.* Erster Theil, erstest Heft. Leipzig: b. z. [Prepis Karle Vuk iz 17. 1. 1952 v arhivu GNI ZRC SAZU]

Hobsbawm; Eric

- 1993 Introduction: Inventing Traditions. V: Eric Hobsbawm in Terence Renger (ur.), *The Inventing of Tradition.* Cambridge: Cambridge University Press, 1–14.

Hriberšek, Marija

- 1953 »Pa dr', vušno je na steleraji.« *Koroški fužinar* 2 (1–3), 20–21.

IFMC Study Group for Folk Dance Terminology

- 1974 Foundations for the Analysis of the Structure and Form of Folk Dance: A Syllabus. *Yearbook of International Folk Music Council* 6, 115–135.

Ivančan, Ivan

- 1963 *Istarski narodni plesovi.* Zagreb: Institut za narodnu umjetnost.

Jahrbuch ...

- 1957 *Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes* 6.

Jarnik, Urban

- 1813 Beytrag zur slavischen Völkerkunde. Züge aus den Sitten der Gailthaler. *Vaterländischer Blätter für den österreichischen Kaiserstaat* 12, 66–71.

Kaeppler, Adrienne L.

- 1972 Method and theory in analyzing dance structure with an analysis of Tongan dance. *Ethnomusicology* 16 (2), 173–217.
- 1998a Dance and the Concept of Style. V: Theresa Buckland in Georgiana Gore (ur.), *Dance, Style, Youth, Identities. Proceedings of the 19th Symposium of the International Council for Traditional Music Study Group on Ethnochoreology, 5–11 August, 1996, Třeš, Czech Republic*. Strážnice: Institute of Folk Culture, 45–56.
- 1998b Methodologies in the Study of Dance. Linguistics. V: Selma Jeanne Choen (ur.), *International Encyclopedia of Dance. Vol. 4 (Keil – Nove)*. New York in Oxford: Oxford University Press, 366–368.
- 2001 Dance and the Concept of Style. *Yearbook for traditional music* 23, 49–63.
- 2007 Method and theory in analyzing dance structure with an analysis of Tongan dance. Prologue 2007. Movement systems and structural analysis: acts, system, and communicative competence. V: Adrienne L. Kaeppler in Elsie Ivancich Dunin (ur.), *Dance structures. Perspectives on the analysis of human movement*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 53–102.

Knific, Bojan

- 2006 Načrt državnih akcij JSKD za sezono 2006/07. *Folklornik* 2 (1), 128–132.

Kocbek, Fran

- 1926 *Savinjske Alpe: spomenica: ob svoji tridesetletnici izdala »Savinjska podružnica SPD«*. Celje: Goričar in Leskovšek.

Kokal, Avgust

- 1984 Moje ovseti. *Koroški fužinar* 34 (4), 39–40.

Korat, Irena

- 1980 Plesi izpod Lisce. *Folklorist* 3 (4), 51–54.

Kostelac, Branko

- 1987 *Narodni plesovi i pjesme Jaskanskog Prigorja i Polja*. Zagreb: Kulturno-prosvjetni Sabor Hrvatske.

Košuta, Miran idr.

- 1985 *Deklica podaj roko. Ljudski plesi, pesmi in noša Slovencev v Italiji*. Trst: Založništvo tržaškega tiska.

Kotnik, Beno

- 1963 Kmečka ovset v Mežiški dolini. *Koroški fužinar* 12 (1–3), 24–36.

Kotnik, France

- 1951 Potovanje po Koroškem 1795. *Slovenski etnograf* 3–4, 361–366.

Kotnik, Janko

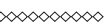
- 1929 Slovenski rokopis z Leš pri Prevaljah iz sredine 18. stoletja. *Časopis za zgodovino in narodopisje* 24, 174–189.

Kroflič, Breda idr.

- 1989 *Ples*. (Leksikoni Cankarjeve založbe) Ljubljana: Cankarjeva založba.

Kumer, Zmaga

- 1972 »So pesmi okrogle ...« Nekaj o slovenskih poskočnicah in njih razmerju do nemških. *Traditiones* 1, 117–128.
- 1983 *Ljudska glasbila in godci na Slovenskem*. Ljubljana: Slovenska matica.



Navodila ...

- 1906 *Navodila in vprašanja za zbiranje in zapisovanje narodnih pesmi, narodne godbe, narodnih plesov in šeg, ki se nanašajo na to.* Ljubljana: Izdal po c.k. ministrstvu za bogočastje in nauk postavljeni slovenski delovni odbor za publikacijo »Avstrijske Narodne Pesmi«.

Novack, Cynthia J.

- 1998 *Ritual and dance.* V: Selma Jeanne Choen (ur.), *International Encyclopedia of Dance. Vol. 5 (Nozz – Ston).* New York in Oxford: Oxford University Press, 354–357.

Novak, Vilko

- 1974 Balthasar Hacquet in slovenska ljudska kultura. *Traditiones* 3, 17–67.

Pettan, Svanibor

- 2004 Slovenska plesna hiša: izkušnje Kulturnega društva Folk Slovenija. V: Naila Cerebašič (ur.), *Zaštita trdicijskog gazbovanja = Safeguarding traditional music-making.* (Istarski etnomuzikološki susreti 2003) Roč: KUD »Istarski željezničar«, 91–99.

Potočnik, Matko

- 1909 *Vojvodina Koroška. 1. zvezek. Prirodosloven, političen in kulturen opis.* Ljubljana: Matica Slovenska.

Ramovš, Mirko

- 1972 Potrkan ples. *Traditiones* 1, 129–148.
- 1977 Romarski vrtec. *Traditiones* 4, 47–78.
- 1979 Ples na Anževo v Predgradu. *Traditiones* 5/6, 305–312.
- 1980 *Plesat me pelji. Plesno izročilo na Slovenskem.* Ljubljana: Cankarjeva založba.
- 1986 »Sedem korakov«. *Traditiones* 15, 201–224.
- 1988 Visoki ali prvi rej. *Traditiones* 17, 187–208.
- 1990 Mazurka kot ljudski ples. *Traditiones* 19, 107–124.
- 1991 Otroške igre s odvezmanjem in privzemanjem na Slovenskem« *Traditiones* 20, 127–142.
- 1992a »Osemca«. *Traditiones* 21, 105–112.
- 1992b *Polka je ukazana: plesno izročilo na Slovenskem. Gorenjska, Dolenjska, Notranjska.* Ljubljana: Kres.
- 220 1995a *Polka je ukazana: plesno izročilo na Slovenskem. Bela krajina in Kostel.* Ljubljana: Kres.
- 1995b Štrekljev prispevek k raziskovanju slovenskega ljudskega plesa. *Traditiones* 24, 293–300.
- 1996 *Polka je ukazana: plesno izročilo na Slovenskem. Prekmurje in Porabje.* Ljubljana: Kres.
- 1997 *Polka je ukazana: plesno izročilo na Slovenskem. Vzhodna Štajerska.* Ljubljana: Kres.
- 1998 *Polka je ukazana: plesno izročilo na Slovenskem. Od Slovenske Istre do Trente. 1. del.* Ljubljana: Kres.
- 1999 *Polka je ukazana: plesno izročilo na Slovenskem. Od Slovenske Istre do Trente. 2. del.* Ljubljana: Kres.
- 2000 *Polka je ukazana: plesno izročilo na Slovenskem. Koroška in zahodna Štajerska.* Ljubljana: Kres.
- 2001 »Ko so s plesom gor jenjali ...« Oris porabskega plesnega izročila. *Traditiones* 30 (1), 221–234.
- 2003a Valček kot slovenski ljudski ples. *Traditiones* 32 (2), 33–49.

- 2003b Sporočilnost slovenskega ljudskega plesa. *Poligrafi* 8 (27–28), 105–135. (Ples življenja, ples smrti)
- 2004a Folklorni ples. V: Angelos Baš (ur.), *Slovenski etnološki leksikon*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 133–134.
- 2004b Koreološka in antropološka podoba plesnih iger z izbiranjem soplesalca na Slovenskem. *Traditiones* 33 (2), 161–180.
- 2005a Ljudska plesna dediščina danes. V: Damjana Prešeren in Nataša Gorenc (ur.), *Nesnovna kulturna dediščina*. Ljubljana: Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije, 101–102.
- 2005 Slog slovenskega ljudskega plesa. *Folkloristik* 1 (1), 7–9.
- 2007 *Plesne postavitve*. [Seznam.] Tipkopis v osebnem arhivu M. Ramovša.

Ravnikar, Bruno

- 1980 *Kinetografija*. Ljubljana: Zveza kulturnih organizacij Slovenije.
- 2004 *Kinetografija, ples, gib*. Kranj: Zveza ljudskih tradicijskih skupin Slovenije.

Ropoša, Teja

- 1996 Plesi Mute in okolice. V: *Noše, plesi in šege od Mute do Kaple*. Marija Makarovič (ur.). Muta: IS SO Radlje – Odbor za kulturo in turizem, 45–61.

Royce, Anya Peterson

- 2002 *The Anthropology of Dance*. (Ponatis iz leta 1977.) Hampshire: Dance Books.

S. n.

- 1966 Tudi ta konec je naš: obisk v Koprivni. *Koroški fužinar* 16 (1), 36–37.

Schneider, Otto

- 1985 *Tanzlexikon*. Mainz, London, New York in Tokyo: Schott.

Slovenska ...

- 2012 *Slovenska plesna hiša*. Kulturno in etnomuzikološko društvo folk Slovenija, <http://folkslovenija.org/projekti/slovenska-plesna-hisa>, 11. 10. 2012.

Slovenski etnograf

- 1951 *Slovenski etnograf* 3–4.

SSKJ

- 1994 *Slovar slovenskega knjižnega jezika*. Ljubljana: DZS.

Stanonik, Marija in Terseglav, Marko

- 2004 Folklorna pesem. V: Angelos Baš (ur.), *Slovenski etnološki leksikon*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 132.

Strajnar, Julijan

- 2001 Samopodoba Slovencev v ljudski glasbi. V: Andrej Blatnik, Venio Taufer in Peter Vodopivec (ur.), *Samopodoba Slovencev: zbornik prispevkov ob 75. letnici Slovenskega PEN*. Ljubljana: Slovenski PEN, 98–106.

Štrekelj, Karel

- 1980a *Slovenske narodne pesmi. 1. zvezek*. [Faksimilirana izdaja Slovenskih narodnih pesmi, ki je izhajala v letih 1895–1898] Ljubljana: Mladinska knjiga.
- 1980b *Slovenske narodne pesmi. 2. zvezek*. [Faksimilirana izdaja Slovenskih narodnih pesmi, ki je izhajala v letih 1900–1903] Ljubljana: Mladinska knjiga.
- 1980c *Slovenske narodne pesmi. 3. zvezek*. [Faksimilirana izdaja Slovenskih narodnih pesmi, ki je izhajala v letih 1904–1907] Ljubljana: Mladinska knjiga.

1980č *Slovenske narodne pesmi. 4. zvezek.* [Faksimilirana izdaja Slovenskih narodnih pesmi, ki je izhajala v letih 1908–1923] Ljubljana: Mladinska knjiga.

Suhodolčan, Marija

1957 Štehovske zbadljivke. *Koroški fužinar* 7 (7–9), 12.

Šega, Polona

2004 Obred. V: Angelos Baš (ur.), *Slovenski etnološki leksikon.* Ljubljana: Mladinska knjiga, 375.

Šuštar, Marija

1960. Oblike plesa štajeriš na Slovenskem. V: Zmaga Kumer (ur.), *Rad kongresa folklorista Jugoslavije VI. – Bled 1959.* Ljubljana: Saveza udruženja folklorista Jugoslavije, 83–99.

1958 *Slovenski ljudski plesi Primorske.* (Slovenski ljudski plesi 1) Ljubljana: Glasbeno narodopisni institut.

1968 *Slovenski ljudski plesi Prekmurja.* (Slovenski ljudski plesi 3) Maribor: Založba obzorja.

Tekavec, Marjeta

1999 *Vplivi godčevstva na oblikovanje slovenskega plesnega izročila. Magistrska naloga.* Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta.

2000 Godci in ples. *Traditiones* 29 (1), 27–43.

Terseglav, Marko

1981 *Klinček lesnikov.* Ljubljana: Cankarjeva založba.

2004 Folkloristika ali literarna veda ali esej o ločitvi. *Traditiones* 33 (2), 17–45.

2006 *Tri prste pod popkom: slovenske ljudske erotične, nagajive in kvantarske pesmi.* Ljubljana: DZS.

Turino, Thomas

2008 *Music as Social Life. The Politics of Participation.* Chichago and London: The University of Chicago Press.

Valvasor, Janez Vajkard

1689 *Die Ehre dess Hertzogthums Crain: das ist, Wahre, gründliche, und recht eigentliche Belegen- und Beschaffenheit dieses ... Römisch-Keyserlichen herrlichen Erblandes. Zweyter Theil.*, <<http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-NQQSKQM6>>, 9. 11. 2012.

Videčnik, Aleksander

1991 *Iz roda v rod. Domači godci v Gornji Savinjski dolini.* Nazarje: Mercator – Zgornjesavinjska kmetijska zadruga.

Vodušek, Valens

1960 Alpske poskočne pesmi v Sloveniji.« V: Zmaga Kumer (ur.), *Rad kongresa folklorista Jugoslavije VI. – Bled 1959.* Ljubljana: Saveza udruženja folklorista Jugoslavije, 55–78.

Vrhovnik, Ivan

1933 *Trnovska župnija v Ljubljani.* Ljubljana: Učiteljska tiskarna.

Werner, Franz

1807 *Geographisch und statistische Bemerkungen von Oberkärnten.* (Rokopis, hranjen v Štajerskem deželnem arhivu v Gradcu.)

Wikipedia

2012 *Ländler.* Wikipedia, <http://de.wikipedia.org/wiki/L%C3%A4ndler>, 18. 8. 2012.

Wolfram, Richard

- 1951 *Die Volkstänze in Österreich und verwandte tänze in Europa*. Salzburg: Otto Müller Verlag.
- 1975 Volkstanz. (Kommentar). V: Richard Wolfram (ur.), *Österreichischer Volkkundeatlas. 5. Lieferung – 1. Teil*. Wien, Köln, Graz: Hermann Bühlaus Nachf. Ges. M. b. H.
- 1980 *Brauchtum und Volksglaube in der Gottschee*. Wien: Österreichisches Museum für Volkskunde.

Youngerman, Suzanne

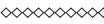
- 1975 Method and Theory in Dance Research: An Anthropological Approach. *Yearbook of the International Folk Music Council* 7, 116–133.

Zablatnik, Pavle

- 1955 Svatovska glasba in pesem pri Koroških Slovencih. *Koledar družbe sv. Mohorja za navadno leto 1955*, 66–74.
- 1990 *Od zibelke do groba. Ljudska verovanja, šege in navade na Koroškem*. Celovec: Mohorjeva založba.

Zebec, Tvrtko

- 1993 *Kulturno-antropološki pristup plesu; pregled teorijskih pristupa istraživanja plesa i primjer istraživanja plesnih događaja u pokladnim običajima Punta na otoku Krku. / Kulturno-antropološki pristop k plesu; pregled teoretskih pristopov k raziskovanju plesa in primer raziskovanja plesnih dogodkov v pustnih šegah v Puntu na otoku Krku. Magistrska naloga*. Ljubljana, Zagreb: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta.
- 1998 Differences and Changes in Style: the Example of Croatian Dance Research. V: Theresa Buckland in Georgiana Gore (ur.), *Dance, Style, Youth, Identities. Proceedings of the 19th Symposium of the International Council for Traditional Music Study Group on Ethnochoreology, 5–11 August, 1996, Třešř, Czech Republic*. Strážnice: Institute of Folk Culture, 119–126.
- 2005 *Krčki tanci: plesno-etnološka študija = Tanac dances on the Island of Krk: Dance Ethnology Study*. (Biblioteka Nova etnografija) Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, Rijeka: Adamić.



SEZNAM OBRAVNAVANIH ZAPISOV ŠTAJERIŠA

OZNAKA PLESA (GNI Pl)	OZNAKA PRIP. MELODIJE (GNI M)	VRSTA ¹	POIMENOVANJE	KRAJ IN POKRAJINA IZVORA
10	16.610	4	štrene vijejo	Laze v Tuhinjski dolini, Gor.
46	16.644	3	štajeriš v troje	Tržič, Gor.
47	16.645	2	štajerka (štajeriš)	Tržič, Gor.
55	16.653	2	štajerka kokriška	Kokrica pri Kranju, Gor.
63	16.662	2	bučečovska štajerka 1.	Bučecovci, Štaj.
64	16.662	2	bučečovska štajerka 2.	Bučecovci, Štaj.
65	16.662	2	bučečovska štajerka 3.	Bučecovci, Štaj.
89	16.693	3	štajeriš	Nomenj, Gor.
154	16.610	4	štrene vijejo (žakle šivajo)	Laze v Tuhinjski dolini, Gor.
219	20.414	2	oberštajeriš	Mali Log, Dol.
233	21.135	2	štajeriš	Vrh v Loški dolini, Not.
237	21.135	2	štajeriš	Kozarišče, Not.
249	21.335	2	štajeriš	Viševak pri Moravčah (Žeje), Gor.
256	21.399	2	štajeriš	Zg. Tuštanj, Gor.
261	21.407	2	štajeriš	Zg. Tuštanj, Gor.
263	21.423	2	štajeriš	Sp. Javorščica, Gor.
267	21.427	2	štajeriš	Sp. Javorščica, Gor.

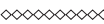
¹ Legenda: 2 – parni, 3 – v troje, 4 – skupinski.

² Legenda: ZTM – zapis T. Marolt, KIN – kinetogram, BO – besedni opis.

PLESAL (ali PLES OPISAL)	DATUM ZAPISA IN ZAPISOVALEC	NAČIN ZAPISA PLESA ²	OBJAVLJENO
Matija Novak (1888)	7. 4. 1948, T. Marolt	ZTM	Ramovš 1992a: 88–89
Franc Uršič (1884)	27. 7. 1951, T. Marolt	ZTM	o
France Uršič (1884)	27. 7. 1951, T. Marolt	ZTM	o
Viktor Pernuša (1903)	30. 7. 1951, T. Marolt	ZTM	o
Alojz Domajenko (1878) Marija Lukič (1909)	13. 10. 1951, T. Marolt	ZTM, KIN	Ramovš 1997: 69–78
Alojz Domajenko (1878) Marija Lukič (1909)	13. 10. 1951, T. Marolt	ZTM	Ramovš 1997: 69–78
Alojz Domajenko (1878) Marija Lukič (1909)	13. 10. 1951, T. Marolt	ZTM, KIN	Ramovš 1997: 69–78
Reza Štrukelj (1886) Franca Pintar (1896) Francka Pretnar (1917)	6. 5. 1946, T. Marolt	ZTM	o
Martin Zore Ančka Cencelj (in Marija Šuštar)	4. 4. 1948, M. Šuštar	BO	o
Franc Knaus Ivana Turk	27. 9. 1956, M. Šuštar	KIN	Ramovš 1992b: 123–127
Frančiška Antončič (1909)	28. 10. 1957, M. Šuštar	KIN	o
Marija Špeh	28. 10. 1957, M. Šuštar	KIN	Ramovš 1992b: 126–138
Franc Cerar	12. 12. 1957, M. Šuštar	KIN	Ramovš 1992b: 114–116
Ivanka Ustar Jože Rožič	13. 12. 1957, M. Šuštar	KIN	o
Ivanka Ustar Andrej Koderman	13. 12. 1957, M. Šuštar	KIN	glej str. 210–213
Rozalija Štefan Franc Štefan	14. 12. 1957, M. Šuštar	KIN	o
Rozalija Štefan Franc Štefan	14. 12. 1957, M. Šuštar	KIN	o

OZNAKA PLESA (GNI PL)	OZNAKA PRIP. MELODIJE (GNI M)	VRSTA ¹	POIMENOVANJE	KRAJ IN POKRAJINA IZVORA
314	21.708	2	štajriš	Podkoren, Gor.
315	21.708	3	štajriš	Podkoren, Gor.
316	21.760	2	štajriš	Podkoren, Gor.
320	21.759	2	štajriš	Rateče, Gor.
331	21.795	2	štajriš	Kranjska Gora, Gor.
339	22.593	2	štajeriš	Paričjak, Štaj.
351	22.688	2	štajeriš	Mota, Štaj.
364	22.757	2	štajeriš	Križe, Gor.
366	21.135	2	štajeriš	Vrh v Loški dolini, Not.
373	22.805	2	štajeriš	Koritno pri Bledu, Gor.
379	22.811	3	štajeriš u troje	Bodešče, Gor.
386	22.811	2	štajriš	Bodešče, Gor.
397	22.970	2	štajriš	Paloviče, Gor.
398	22.970	3	štajriš u troje	Palovče, Gor.
412	22.994	2	štajeriš	Moste pri Žirovnici, Gor.
412	22.994	3	štajeriš	Moste pri Žirovnici, Gor.
419	23.006	2	štajeriš	Rodine, Gor.
420	23.008	2	štajeriš	Rodine, Gor.
437	23.212	2	štajeriš	Lajše, Gor.
444	23.334	2	štajerc	Kreplje, Prim.
449	23.483	2	štajeriš	Mali Hrib v Tuhinjski dolini, Gor.

PLESAL (ali PLES OPISAL)	DATUM ZAPISA IN ZAPISOVALEC	NAČIN ZAPISA PLESA ²	OBJAVLJENO
Jože Pleš Adela Razinger	2. 2. 1958, M. Šuštar	KIN	o
bratje Razinger	2.2.1958, M. Šuštar	KIN	o
Pavla Oman Mihaela Šantelj	4. 2. 1958, M. Šuštar	KIN	Ramovš 1992b: 119–120
Andrej Kopavnik Tončka Oman	2. 2. 1958, M. Šuštar	KIN	o
Franc Jakelj Francka Vilfan	5. 2. 1958, M. Šuštar	KIN	o
Marija Grosman Alojzija Drvarič	20. 11. 1958, M. Šuštar	KIN	o
Micika Šoštarich (1902) (in M. Šuštar)	23. 11. 1958, M. Šuštar	KIN	o
Kajzer z ženo	5. 12. 1958, M. Šuštar	KIN	o
Frančiška Antončič (1909)	28. 10. 1957, M. Šuštar	KIN	glej str. 202–205
Francka Pesjak	25. 1. 1959, M. Šuštar	KIN	Ramovš 1992b: 111–113
Franc Potočnik (in sodelavci GNI)	24. 1. 1959, M. Šuštar	KIN	o
Valentin Arh	24. 1. 1959, M. Šuštar	KIN	o
Bohinec Franc Marija Pernuš	22. 3. 1959, M. Šuštar	KIN	o
Marija Pernuš Marjan Dolžan Marija Bohinc	22. 3. 1959, M. Šuštar	KIN	o
Malka Tavčar	23. 3. 1959, M. Šuštar	KIN	o
Malka Tavčar	23. 3. 1959, M. Šuštar	BO	o
Jaka Mežek (1900) Marija Mežek (1910)	24. 3. 1959, M. Šuštar	KIN	o
Jaka Mežek (1900) Marija Mežek (1910)	1959, M. Šuštar	KIN	o
Stane Pfajfar Marija Bertoncelj	4. 7. 1959, M. Šuštar	KIN	o
Milan Tavčar (1922)	29. 10. 1959, M. Šuštar	KIN	Ramovš 1998: 165–171
Neža Drolc	9. 5. 1960, M. Šuštar	KIN	o



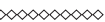
OZNAKA PLESA (GNI PL)	OZNAKA PRIP. MELODIJE (GNI M)	VRSTA ¹	POIMENOVANJE	KRAJ IN POKRAJINA IZVORA
450	23.488	2	štajeriš	Zg. Tuhinj, Gor.
460	24.010	2	oberštajeriš	Vas, Kostel
461	24.018	2	oberštajeriš	Vas, Kostel
478	0	2	štajeriš	Tropeti nad Čabrom, HRv.
498	24.655	2	obrštajer	Škoflje, Prim.
504	25.096	2	štajeriš	Gozd nad Kamnikom, Gor.
555	0	2	štajeriš	Okrog, Gor.
576	26.566	2	štajeriš	Zagorica, Dol.
577	27.175	3	štajeriš	Zagorica, Dol.
578	27.175	2	štajeriš	Zagorica, Dol.
584	21.511	2	ta star štajeriš	Sv. Križ (Križevska vas), Gor.
589	20.877	2	štajeriš	Sr. Kanomlja, Prim.
592	0	2	štajeriš	Zgoša pri Begunjah, Gor.
618	28.457	2	štajeriš	Kal nad Kanalom, Prim.
628	28.627	2	štajers	Ter, Štaj.
638	29.006	2	štajriš	Buč (Brezovica), Gor.
639	0	4	štajeriš	Buč (Brezovica), Gor.
653	29.739	2	štajeriš	Senik, Štaj.
672	29.853	2	štajeriš	Potok v Tuhinjski dolini, Gor.
694	31.244	2	štajeriš	Gornji Senik, Porabje
734	22.480	2	ovsetni štajeriš	Šentanel, Kor.

PLESAL (ali PLES OPISAL)	DATUM ZAPISA IN ZAPISOVALEC	NAČIN ZAPISA PLESA ²	OBJAVLJENO
Mežnarjeva mama Jernej Kanduc	10. 5. 1960, M. Šuštar	KIN	o
Martin Papež	16. 10. 1960, M. Šuštar	KIN	Ramovš 1995a: 167–175
Tine Papež Ana Papič	16. 10. 1960, M. Šuštar	KIN	o
Marija Košorok	13. 5. 1961, M. Šuštar	KIN	o
Franc Cerkvenik	18. 11. 1961, M. Šuštar	KIN	Ramovš 1998: 160–164
Jernej Pančur z ženo	18. 3. 1962, M. Šuštar	KIN	Ramovš 1992b: 144–143
Ančka Cencelj (in M. Šuštar)	2. 4. 1948, M. Šuštar	KIN	o
Janez Erčulj (in M. Šuštar)	6. 5. 1965, M. Šuštar	KIN	o
Janez Erčulj (in V. Vodušek, M. Šuštar, Z. Kumer)	6. 5. 1965, M. Šuštar	KIN	o
Janez Erčulj (in M. Šuštar)	6. 5. 1965, M. Šuštar	KIN	Ramovš 1992b: 139–143
Jože Povirek	15. 12. 1957, M. Šuštar	KIN	o
o	30. 5. 1957, M. Šuštar	KIN	o
Francka Avsenik	25. 3. 1959, V. Vodušek	KIN	o
Emilija Hojak (1899)	10.11.1967, M. Ramovš	KIN	Ramovš. 1998: 178–183
Angela Podkrižnik (1904), Frančiška Podkrižnik (1906)	3. 12. 1967, M. Ramovš	KIN	Ramovš 2000: 166–179
Franc Pavlič (1910) Tončka Pavlič (1945)	27. 5. 1968, M. Ramovš	KIN	o
Pavličevi	27. 5. 1968, M. Ramovš	BO	Ramovš 1992b: 90–91
Ivan Hebar Matilda Hebar (1911)	29. 1. 1969, M. Ramovš	KIN	Ramovš 1997: 63–68
Jože Frontini (1906) (in M. Ramovš)	6. 2. 1969, M. Ramovš	KIN	o
Lorinc (1903) Ana Šulič (1912)	4. 3. 1970, M. Ramovš	KIN	Ramovš 1996: 47–62
camar na svatbi pri Kajžarju	1956, M. Ramovš	KIN	Ramovš 2000: 210–215

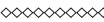
OZNAKA PLESA (GNI PL)	OZNAKA PRIP. MELODIJE (GNI M)	VRSTA ¹	POIMENOVANJE	KRAJ IN POKRAJINA IZVORA
753	21.760	2	štajeriš z okencem	Podkoren, Gor.
754	22.480	2	štajeriš	Mengeš, Gor.
755	40.225	2	štajeriš	Bohinjska Bistrica, Gor.
764	0	4	štajeriš s premetom	Kamnik (okolica) var. A, Buč (Brezovica) var. B, Gor.
806	0	3	štajeriš v troje	Markovci pri Ptuj, Štaj.
807	0	3	štajeriš v troje s premetom	Markovci pri Ptuj, Štaj.
808	42.889	2	štajeriš	Zgornja Korena, Štaj.
809	16.663	2	štajeriš	Križevci pri Ljutomeru, Štaj.
810	29.739	2	štajeriš	Polenšak, Štaj.
811	0	2	štajeriš	Markovci pri Ptuj, Štaj.
812	0	2	štajeriš (oberštajeriš)	Razkrižje, Štaj.
877	0	3	v treh	Gozd nad Kamnikom, Gor.
879	0	3	v treh	Gozd nad Kamnikom, Gor.
887	0	4	kolo	Svino, Prim.
898	0	2	oberštajer	Burji (Marezige), Prim.
899	0	2	oberštajer	Boljunec, Prim.
900	0	2	štajriš	Števerjan, Prim.
901	0	2	sklava (gor an dol)	Matajur, Podsrednje, Benečija
902	0	2	štajriš	Trenta (Na Logu), Prim.
903	0	2	štajriš	Soča, Prim.
956	36.552	4	vrečo šivat (kačo zvijat)	Spodnji Dolič, Štaj.
957	35.570	4	štajriš	Završe nad Mislinjo (Št. Vid nad Valdekom), Štaj.
972	35.574	3	ovsetni štajeriš v troje	Kotlje, Kor.

PLESAL (ali PLES OPISAL)	DATUM ZAPISA IN ZAPISOVALEC	NAČIN ZAPISA PLESA ²	OBJAVLJENO
člani folklorne skupine iz Podkorena	17. 8. 1979, M. Ramovš	KIN	Ramovš 1992b: 121–123
Miha Urmaž	1956, I. Otrin	KIN	Jagodič 1958: 220–221, 228–229; Ramovš 1992b: 151–161
člani folklorne skupine iz Bohinjske Bistrice	14. 10. 1987, M. Ramovš	KIN	Ramovš 1992b: 161–171
Pavličevi (var. A) člani folklorne skupine "Kamniška Bistrica" iz Kamnika (var. B)	27. 5. 1968, M. Ramovš (A); 14. 10. 1987, M. Ramovš (B)	BO	Ramovš 1992a: 94–95
člani folklorne skupine iz Markovec na seminarju v Ormožu	18. 11. 1989, M. Ramovš	BO	Ramovš 1997: 58–59
člani folklorne skupine iz Markovec na seminarju v Ormožu	18. 11. 1989, M. Ramovš	BO	Ramovš 1997: 59–60
domačini iz Zg. Korene	20. 9. 1985, M. Ramovš	KIN	Ramovš 1997: 80–87
domačini iz Križevce	13. 12. 1976, M. Ramovš	KIN	Ramovš 1997: 87–95
člani folklorne skupine iz Podgorec na seminarju v Ormožu	17. 11. 1989, M. Ramovš	KIN	Ramovš 1997: 95–101
člani folklorne skupine iz Markovec	17. 2. 1977, M. Ramovš	KIN	Ramovš 1997: 101–109
folklorna skupina iz Razkrižja	9. 3. 1991, M. Ramovš	KIN	Ramovš 1997: 110–119
Janez Pančur z ženo (in M. Šuštar)	18. 3. 1962, M. Šuštar	KIN	o
Janez Pančur z ženo (in M. Šuštar)	18. 3. 1962, M. Šuštar	KIN	o
Franc Gorenšček (1868)	19. 7. 1951, R. Hrovatin	BO	Ramovš 1998: 137–138
o	22. 7. 1950, R. Hrovatin	BO	Ramovš 1998: 171
domačini iz Boljunca	1979, N. Kriščak	KIN	Košuta 1985: 65; Ramovš 1998: 172–175
Felicita Gabrovec (1900)	1979, B. Ravnikar	KIN	Košuta 1985: 122; Ramovš 1998: 175–177
Bažilija Lavretič (1908)	7. 3. 1980, B. Pahor	KIN	Košuta 1985: 144; Ramovš 1998: 184–189
Alojz Strgulc (1905)	18. 7. 1952, R. Hrovatin	KIN	Ramovš 1998: 190–193
Rozalija Kravanja (1903)	17. 7. 1952, R. Hrovatin	KIN	Ramovš 1998: 192–200
domačini pri Lošpergarju	23. 5. 1976, M. Ramovš	BO	Ramovš 2000: 74–75
svatje na gostiji pri Legnarju	1952, A. Meh	BO	Ramovš 2000: 77–79
Ivan (Anza) Pusovnik (1902)	24. 11. 1975, M. Ramovš	KIN	Ramovš 2000: 142–147

OZNAKA PLESA (GNI PL)	OZNAKA PRIP. MELODIJE (GNI M)	VRSTA ¹	POIMENOVANJE	KRAJ IN POKRAJINA IZVORA
975	35.577	2	štajeriš	Primož nad Muto, Štaj.
976	38.958	2	štajeriš	Sele pri Borovljah, Kor.
977	35.579	2	štajeriš	Žitara vas in okolica, Kor.
978	35.574	2	ovsetni štajeriš	Jamnica, Kor.
979	35.580	2	štajeriš	Lahov Graben pri Jurkloštru, Štaj.
1.030	0	2	štajriš	Šmarje–Sap, Dol.
1.030		3	štajriš	Šmarje–Sap, Dol.
1.055	0	2	štajriš	Grumlof (Raduhova vas), Dol.
1.082	35.840	2	štajers	Velika Račna, Dol.
1.083	35.840	2	štajers	Velika Račna, Dol.
1.107	35.859	2	štajeriš	Slamnjak, Štaj.
1.112	35.864	2	štajeriš	Spodnje Libuče, Kor.
1.129	22.811	2	štajeriš u dvoje	Bodešče, Gor.



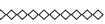
PLESAL (ali PLES OPISAL)	DATUM ZAPISA IN ZAPISOVALEC	NAČIN ZAPISA PLESA ²	OBJAVLJENO
Jože Uršnik (1940) – po pričevanju očeta Jurija roj. 1913 Simon Štruc (1919)	18. 7. 1989, T. Ropoša	KIN	Ropoša 1996: 45–61; Ramovš 2000: 181–189
domačini iz Sel pri Borovljah	16. 6. 1980, M. Ramovš	KIN	Ramovš 2000: 189–199
člani folklorne skupine iz Žitare vasi	17. 9. 1995, M. Ramovš	KIN	Ramovš 2000: 201–207
Marjeta Kert (1897)	26. 4. 1975, M. Ramovš	KIN	Ramovš 2000: 216–221
Miha Borin (1903)	1980, I. Korat	KIN	Korat 1980: 51–53; Ramovš 2000: 222–228
France Marn (1899)	31. 8. 1949, R. Hrovatin	BO	o
Franc Marn (1899)	31. 8. 1949, R. Hrovatin	BO	o
Jože Puš (1892)	7. 9. 1950, R. Hrovatin	BO	o
Jože Vidic (1911)	7. 8. 1991, O. Gruden	KIN	o
Jože Vidic (1911)	7. 8. 1991, O. Gruden	KIN	o
člani folklorne skupine Društva upokojencev Ljutomer	19. 10. 1999, M. Ramovš	KIN	glej str. 206–209
Jonah Bromen	9. 8. 1953, I. Otrin	KIN	o
Franc Potočnik z ženo	24. 1. 1959, M. Šuštar	KIN	o



STVARNO KAZALO IN KAZALO AVTORJEV

- Akadska folklorna skupina France Marolt (AFS France Marolt) 36, 173–177
- ankete o slovenskem ljudskem izročilu 30–36
- antropologija plesa 49, 51
- apotropejsko dejanje 157–158
- arhiv GNI 12, 13, 32, 34, 42, 44, 45, 107, 108, 111, 122, 129, 131, 138, 139, 141, 142, 152, 154, 157, 184, 185
- avdiovizualno gradivo 12
- avtor plesne postavitve 171, 172, 174–176, 179, 180
- Deutsch, Deutscher 16, 23, 31
- droblan, droblanček 37
- erotičnost 161, 164, 178
- etnokoreologija 11, 25, 43, 49–52, 54, 56, 60, 136
- fantovski ples 18, 19
- filmsko gradivo 38, 42, 50
- folkloristika 46, 49, 51, 137
- folklorna skupina 11, 19, 20, 24, 36, 42, 169–174, 177–179, 181, 184
- folklorni ples 42, 169–172, 177, 179, 180, 184
- glasba, štajeriševa 20, 112, 137–139, 142–144
- glasbena spremljava 46, 130, 135–138
- godec 26, 136, 138, 139, 141, 150, 151, 153, 156, 159, 162, 178, 180, 181, 185
- improvizacija 13, 16–18, 20, 23, 51, 143, 145, 147, 151, 156
- inštrumentalna glasba 35, 140, 151, 171
- inštrumentalna spremljava 35, 44, 130, 136–138, 141, 142, 162, 177
- izmenjujoči peto–inštrumentalni ples 37, 137, 140–143, 184
- Javni sklad za ljubiteljske kulturne dejavnosti 172, 173
- jodlanje 165
- kačo vit 36, 38, 174
- kinetografija 42, 50, 131
- kinetogram 12, 42, 45, 58, 62, 109, 154
- kontekst plesa 12, 13, 15, 25, 26, 130, 136, 151, 170, 177, 185, 186
- kovtre šivat 36
- križna polka 16, 25
- krščanstvo 157, 158, 160, 167
- Landler 15, 18–21, 32, 43, 184
- Ländlerske plesne oblike (Ländler) 15–20, 23, 25, 30, 32, 145, 184
- malender 55
- mašarjanka 55
- mazurka 16, 25, 35, 54, 55, 156
- melodija štajeriša 20, 23, 26, 32, 37, 42, 44, 45, 56, 57, 111–113, 123, 124, 131–133, 137, 139, 141–143, 153, 174–177, 181
- morfološko–strukturna analiza 49, 51, 54–55, štajeriša 56–133
- motiv 16, 17, 24, 25, 27, 33, 38, 52–57, 113, 129–132, 143, 150, 158, 173–175, 184, parnega štajeriša 62–107, štajeriša v troje 115–122, skupinskega štajeriša 123–128
- mrzulin 55
- načini predstavljanja ljudskega plesa na odru 170–171
- nemo kolo 135
- neverbalna komunikacija 13, 162–163
- obredna vloga plesa 26, 44, 46, 115, 130, 147, 148, 151–161, 163, 185
- obredni ples 28, 142
- Odbor za nabiranje slovenskih narodnih pesmi (OSNP) 33–35
- oder 11, 12, 20, 26, 36, 42, 51, 136, 162, 169–181, 184
- osemca 54
- osmica 156, 157
- pesem 16, 22, 23, 32, 33, 35–37, 44, 135, 136, 140,

- 142, 144, 145, 147, 149, 151, 158, 159,
169–171, 178, 183
- peti ples 44, 135, 136, 142
- peto–inštrumentalni ples 136, 137
- ples pod lipo 29, 30, 33, 36, 43, 44, 137, 157
- plesišče 23, 25, 27, 100, 142, 146, 151–153, 156–
159, 165, 178, 181, 184
- plesna drža 33, 54, 57, 163, parni štajeriš
58–62, štajeriš v troje 115, skupinski
štajeriš 124
- plesna kultura 50, 52, 53, 55, 157
- plesne igre 113, 136
- plesne igre z izbiranjem plesalca 26, 54, 113
- plesne pesmi 141, 142, 144, 145
- plesne postavitve 171, 173–177
- plesni elementi 16, 17, 25, 26, 28, 33, 38, 50–52,
55–57, 176
- Po zelenoj trati 25
- poimenovanje štajeriša 36–39, 44, 57, 114, 139,
183–184
- polka 16, 25, 26, 31, 35, 36, 43, 46, 138, 141, 144,
152, 153, 156, 172, 186
- pologa 170, 171, 179, 180
- poskočnice 11, 12, 23, 29, 36–38, 41, 42, 57, 112,
129, 135–137, 139, 140–154, 156–164,
166, 171, 173, 175–179, 181, 183–185
- poskočnice 177–178
- potrkan ples 186
- potrkana 54
- potrki 16, 19, 21, 99, 101, 131–133, 165, 166, 183
- poustvarjanje ljudskega plesa 46, 172
- predloga 170–172, 174–176, 179, 180
- prvi ples na svatbi 26, 28, 35, 152–158
- prvi rej 35, 54, 137, 160
- raziskovanje plesa 12, 24, 35, 36, 43, 44, 46,
49–51, 129–131, 162, 170, 175, 177
- Rheinlander 16, 57
- Schuhplattler 17–19, 21, 33
- sinkretičnost, sinkretizem 8, 135–137, 171
- Sirota 25
- slog plesa 17, 19, 20, 55, 129–133, 165, 176
- Slovenska plesna hiša 180–182
- slovenski ljudski ples 11–13, 15, 25, 26, 36,
42–47, 54, 55, 57, 113, 130–132, 135,
137, 139, 160, 162, 166, 173, 174, 180,
181, 186
- snemanje nevestinega venca 146, 152, 154,
158–161
- snubitveni ples 11, 15–20, 26–29, 31–33, 44, 161,
165, 179, 184
- Steirisch 19, 21–23
- Steirische 18, 21, 22
- Steirischer 19–23, 43, 145
- svatba 23, 28, 29, 37, 43, 44, 46, 139, 142, 145,
146, 151, 154, 157, 158, 160–162
- štrene vit 38
- táncház 180
- trojka 114
- valček 16, 23, 25, 26, 30, 31, 35, 57, 131, 133, 138,
152, 156, 165, 176, 184
- verbalna komunikacija 13, 162, 163, 184
- visoki rej 25, 28, 29, 30, 33, 36, 54, 157
- viža 25, 26, 137–140, 149, 156, 162
- vrečo šivat 38, 176
- vriski 16, 19, 28, 165
- vrtenica 26, 57
- Wickler 16–18, 21
- zdravičke 145
- zibensrit 16, 25, 54, 178
- žakle šivat 38



Videčnik, Aleksander 156, 157

Vodušek, Valens 13, 42, 140–145, 154, 185

Vrhovnik, Ivan 33, 165

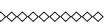
Werner, Franz 29, 30

Wolfram, Richard 16–25

Youngerman, Suzanne 129

Zablatnik, Pavle 141, 154, 156–160

Zebec, Tvrtko 52, 130, 173



Monografija je prva celovita študija, ki sistematično obravnava štajeriš v slovenskem plesnem izročilu. V njej je avtorica združevala tako etnokoreološke kot plesno antropološke vidike, preseгла pozitivistično raziskovanje, saj je celostno, v t. i. globinski strukturi, predstavila podobo štajeriša, sledila vprašanjem kdaj in od kod se je ples razširil na Slovensko, opredelila njegov družbeni in kulturni kontekst, njegovo sporočilnost in današnje stanje, ko je le še predmet odrskega poustvarjanja, kjer pa doživlja temeljite transformacije in se seli iz spontanosti v organiziranost in shematičnost.

izr. prof. dr. Marjetka Golež Kaučič

Monografija uravnoteženo združuje tako tehnično plast analize plesnega gradiva kakor tudi socialno razsežnost teme ter poudari, da je s prehodom iz ljudskega plesa na oder štajeriš sicer izgubil nekatere plesne prvine, pri tem pa kljub temu ohranil raznolikost. /.../ Edinstvena tematika, ki je v celoti posvečena enemu plesnemu fenomenu – štajerišu na Slovenskem, je v komparaciji z evropskimi viri zelo aktualna in posebna. Morfološka in strukturna analiza je kombinirana z antropološko perspektivo raziskovanja v družbenih kontekstih.

dr. Tvrtko Zebec

26 €

ISSN 2232-3791

<http://zalozba.zrc-sazu.si>

