

in Nizozemske ter na celotni srednjenemški prostor. Na podlagi raziskav M. Bartmanna in A. Döringa avtorica povzame značilnosti nemškega pritrkavanja. Študija primerov iz štirih krajev na območju Porenja, kjer tradicija še živi, prinaša transkripcijo pritrkovalskih viž in primerjavo nemške prakse s slovensko (dva načina izvajanja, *die Grosse Bemm* in *die Kleine Bemm*, na primer ustrezata slovenskim letečim in stoječim vižam).

Na Hrvaškem pritrkavanju stroka doslej ni posvetila posebne pozornosti; avtorica se zato pri raziskavi opira predvsem na redke posredne pisne vire in na lastno terensko izkušnjo. Pritrkavanje oz. *trnačenje* v Tuhlju naj bi izhajalo iz slovenske prakse, izraz *kampananje* v Istri pa je enak izrazu, ki ga uporabljajo pritrkovalci v slovenski Istri in v zaledju Trsta. Drugod se pojavljajo tudi drugi izrazi (npr. *igranje sa zvonima*, *slavljenje*, *luncijanje*). Študija primerov tudi tu prinese nekaj transkripcij viž, sledi pa primerjava tehnike, konteksta, glasbenih struktur in razmerja med pritrkovalci in številom zvonov v slovenskem, nemškem in hrvaškem prostoru.

Avtorica ugotavlja, da so pritrkovalske viže na slovenskem področju glasbenostrukturno dokaj enotne, razvrstimo pa jih lahko na podlagi vloge posameznih tonov v viži, števila zvonov, tehničnih načinov izvedbe in števila izvajalcev v razmerju do števila zvonov. V primeru večjega števila zvonov je mogoče zaslediti težnjo po melodičnem glasbenem izražanju, sicer pa je pritrkavanje običajno predvsem ritmična igra na zvonove. Spremembe konteksta izvajanja (prehajanje iz obredne v posvetno sfero, spolna in starostna struktura pritrkovalcev, glasbena izobrazba, organizacija delovanja itn.) vplivajo tudi na kompleksnost strukturnih in oblikovnih parametrov pritrkovalskih viž: spremembe naj bi bile v zadnjih desetletjih vidnejše in izrazitejše kot prej. Avtorica zaključí z ugotovitvijo, da je pritrkavanje pri nas z glasbenostrukturnega vidika doseglo visoko raven, njegova prepoznavnost v slovenskem in širšem okolju pa ga ozavešča kot pomemben del cerkvenega, glasbenega, kulturnega in tradicijskega prostora.

Teja Klobčar

**Rebeka Kunej, Štajeriš. Podoba in kontekst slovenskega ljudskega plesa.** – Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2012 (Zbirka Folkloristika; 6). – 238 str., ilustr. + priloge.

Štajeriš je bil eden najbolj razširjenih slovenskih ljudskih plesov, ki je danes v spominu starejše podeželske populacije na območjih, kjer je živel, še vedno ohranjen, seveda predvsem kot ime in le redko kot ples, ki bi bil še del njenega plesnega repertoarja. Pri tem pa je nenavadno, da v etnokoreoloških raziskavah – izjema je kratki referat Marije Šuštar za kongres jugoslovanskih folkloristov na Bledu 1959 – ni bil deležen podrobnejše obravnave, je pa njegova podoba razvidna iz objav v knjigah zbirke ljudskih plesov *Polka je ukazana*. Tako je delo Rebeke Kunej prva celostna obravnava tega plesa, ki jo napoveduje že podnaslov *Podoba in kontekst slovenskega ljudskega plesa*, kar pomeni, da po njenem podoba nekega plesa ne more biti popolna, če poleg oblike niso upošteevane tudi okoliščine, v katerih je živel in se oblikoval. Za to ima tudi razlo-

ge, saj naj bi slovenska etnokoreologija v preteklosti ples preučevala predvsem s koreološkega vidika, medtem ko je antropološkega zanemarjala. To je sicer res, vendar je ples navsezadnje človeška stvaritev, zato je iz analize plesnih oblik mogoče odkrivati tudi človeka kot njihovega ustvarjalca in poustvarjalca, njegovo razmišljanje in čustvovanje, njegov značaj in temperament, sposobnost umetniškega izražanja ter okoliščine, v katerih je plesu dajal posebne pomene.

Knjiga je zanimivo oblikovana, saj se je zgledovala pri plesu, ki ga obravnava. V »Uvodnem predtaktu« se loteva vprašanja, ki smo se ga pravkar dotaknili, in odgovor je, da želi s knjigo



preseči dosedanje raziskovalne interese in z njo preiti od plesa k človeku. Uresničitev naloge ni bila preprosta, ker plesa ni bilo mogoče raziskovati v avtentičnem prostoru in v njegovi živi obliki, saj je že zamrl, temveč le na podlagi pisnih virov in številnih pričevanj na terenu, katerih posnetki in zapisi so shranjeni v arhivu Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU.

Prvo poglavje je posvečeno najprej štajerišu v Evropi, saj je štajeriš na Slovenskem mogoče razlagati le v kontekstu snubitvenih plesov na območju vzhodnih Alp. Avtorica se je morala znajti v obsežni avstrijski in nemški literaturi, ki je spričo zapletenosti vprašanj o njihovem izviru in razvoju dokaj nepregledna in delno zastarela, vendar je iz nje znala izluščiti jasno podobo. Ländlerske plesne oblike v avstrijskem, švicarskem in južnonemškem prostoru imajo skupen izvir v nekem starem, improviziranem, a stilno enotnem snubitvenem plesu, ki je marsikod živel

še v 19. stoletju. Iz njih so se razvili plesi fiksiranih oblik in različnih imen, ki jih v Avstriji delijo v tri skupine, imenovane *Wickler*, *Landler* in *Schuplattler*.

V skupini *Wickler* ali *Almerische* je v ospredju *Steirischer* (štajeriš), ki ni bil razširjen samo na Štajerskem, kot bi sodili po imenu, ampak tudi na Koroškem in vzhodnem Salzburškem. Zanj je značilna izrazita igra med fantom in dekletom, težišče plesa pa je na figurah sprijetih rok, ki so dvignjene nad glavo. Starejše oblike imajo tekoče in neprekinjeno gibanje, medtem ko mlajše dopuščajo statične položaje sprijetih rok in veliko število figur (*Steirischen Figurentanz*). Starejša nemška literatura štajeriš povezuje z nemško govorečim območjem in ga ima za avstrijski ljudski ples, izpušča pa dejstvo, da je (bil) živ na širšem območju vzhodnih Alp. Z večjim pretokom informacij v 20. stoletju je bila ta zmeta odpravljena. V drugi polovici poglavja avtorica obravnava že usmeri k štajerišu na Slovenskem ter podrobno predstavi starejše in sodobne vire o njem in njegovi pojavnosti, opozarja na ohlapnost opisov, saj je v njih marsikdaj težko ločiti štajeriš od prvega reja, navaja poimenovanje samega plesa in nekaterih njegovih

figur, opravi pregled zapisov s potrebnimi zemljevidi njegove razširjenosti po slovenskem narodnostnem ozemlju in analizira dosedanje raziskovanje, še posebej študijo Marije Šuštar o štajerišu na Slovenskem.

Drugo, najboljše poglavje je podrobna analiza koreološke podobe štajeriša na Slovenskem, v kateri avtorica najprej opredeli pojma morfologija in struktura. Prvi zadeva obliko (formo) plesa, drugi razmerja med oblikami, morfološka analiza pa je vedno pogoj za strukturno analizo. Struktura plesa je v evropski in ameriški etnokoreologiji postala predmet zanimanja predvsem v 2. polovici 20. stoletja, z njo se je v Evropi ukvarjala študijska skupina za etnokoreologijo pri Mednarodnem združenju za tradicijsko glasbo (ICTM). V njej so bili posebno aktivni etnokoreologi iz Romunije, Madžarske, tedanje Nemške demokratične republike in Češkoslovaške, ki so na podlagi številnih študijskih sestankov (tudi v Sloveniji na kongresu jugoslovanskih folkloristov) izdelali sistem s terminologijo in metodologijo strukturne analize, imenovan Syllabus (1974). Ta naj bi omogočil medkulturne primerjalne študije, a ni obrodil posebnih sadov; za uspešnega se je pokazal ob analizi zaključene plesne tradicije, kar dokazuje tudi morfološko-strukturna analiza štajeriša na Slovenskem. V njej najprej obravnava Ramovševe poskuse strukturne analize, nakar opredeli posamične enote v strukturi plesa: najmanjšo, ki je plesni element; osnovno ali motiv, ki je sestavljen iz elementov; figuro, ki je sestavljena iz motivov in že lahko predstavlja štajeriš kot plesno celoto. Nato posebej opiše motiv, za katerega pojasnjuje, da mora v sebi nositi dovolj informacij plesnega jezika, ki ga nosilec spozna kot del svoje tradicije, hkrati pa njegova preprosta ponovitev že lahko pomeni ples. Bistvo štajeriša je vrtenje, za njegovo izvedbo sta pomembna položaj plesalcev v paru in drža s sprijemom rok. Na podlagi teh lastnosti avtorica s pomočjo kinetografskih zapisov analizira motive in jih razvrsti v skupine in figure, oznaka s črkami pa ji omogoča izdelati različne tabele in strukturne obrazce za posamezne variante tako parnega štajeriša kot štajerišev v troje in skupinskih štajerišev. Koreološko analizo sklene z opisom sloga pri štajerišu, ki ga opredeljuje na štirih ravneh: slog kot individualni način izvajanja; družbeni slog, ki se razlikuje glede na spol, družbeni status, starost ali pripadnost določeni skupini; slog plesnega idioma in kulturni slog, ki ga je mogoče raziskovati, ko so poznane omenjene oblike.

Ker štajeriša ni bilo mogoče opazovati v živi izvedbi in ob različnih priložnostih, je bilo njegov slog mogoče ugotavljati le na podlagi zapisov, ki so upoštevali slogovne značilnosti (npr. zibajoč korak, valčkov korak), in ustnih pričevanj ter izvedb dobrih lokalnih folklornih skupin. Zato je avtorica lahko napravila le približno označitev, ki je pogosto domneva na podlagi zapisane strukture; ta določa poseben način izvedbe, kar je že mogoče opredeliti za slog.

V tretjem poglavju »Od plesa k človeku« avtorica obravnava štajeriš s plesno-antropološkega vidika: najprej opredeli njegovo sinkretičnost, neločljivo povezanost plesa s pripadajočo glasbeno spremljavo in pri štajerišu s poskočnicami tudi s peto besedo. Prav glede poskočnic je kritična do doslej premalo natančne opredelitve štajeriša kot peto-inštrumentalnega plesa in predlaga pravilnejšo: izmenjajoči peto-inštrumentalni ples, saj se je pri štajerišu solistično petje štirivrstičnih poskočnic izmenjavalo s plesom ob izključno inštrumentalni spremljavi. V nadaljevanju povzema dosedanje ugotovitve o štajeriševih melodijah, ki niso bile deležne

podrobnejših etnomuzikoloških raziskav, še posebej skrbno pa predstavi petje, vlogo in vsebino poskočnic, pri tem pa se naslanja na raziskave V. Voduška in Z. Kumer. Novost je njeno opozorilo na domneve avstrijskega raziskovalca C. Rotterja, po katerih naj bi bil izhodišče za razvoj poskočnic v avstrijskih alpskih deželah in na Bavarskem ples z značilnim ritmom, ki je prišel z juga, od italijanskih ali slovenskih sosedov, in posegel po poznanih nemških plesnih pesmih. Sčasoma je ta plesni ritem povsem prevladal in je ples z uvodno poskočnico postal vsesplošen. Rotterjeve ugotovitve so gotovo pomembna iztočnica za nadaljnje raziskave o slovenskem deležu pri oblikovanju štajeriša kot srednjeevropskega plesa. V zvezi s poskočnicami se na podlagi že znanega in novega gradiva posebej posveča obredni vlogi štajeriša, ki se je kot prvi ples po svatovskem obedu in pri snemanju nevestinega venca v izmenjajoči peto-inštrumentalni obliki najdlje ohranil na svatbah po Koroškem in zahodnem delu Štajerske. Zadnji del poglavja analizira nebesedno sporazumevanje pri izvajanju štajeriša, kako se v drži, figurah, položaju rok in teles pri plesu, v medsebojnih pogledih, v izkazovanju telesne spretnosti in posebnem slogu kažejo tako snubitvena vloga kot tudi značaj in temperament plesalcev. Avtorica je prepričana, da je štajeriš kot parni ples po svojem značaju pisan na kožo slovenskemu človeku, saj je plesalec pri štajerišu lahko deloval kot individuum, a istočasno ustvarjal kolektivno celoto, ki se je uglaševala pri skupnih potrkih ob koncu figur in sodelovanju pri petju poskočnic.

V zadnjem poglavju z naslovom »Iz preteklosti v sedanjost: med tradicijo in inovacijo« se avtorica loteva problemov, ko ljudski ples postane folklorni, ko ljudski ples izvaja folklorna skupina na odru, »za druge«. Najprej predstavi zanimivo analizo prenašanja na oder, ki je lahko trpno, ko ples na odru v vseh značilnostih posnema predlogo, ali tvorno, ko so na odru uporabljene le nekatere sestavine predloge, vse drugo pa je predrugačeno. Ločnica med obema načinoma je nejasna in težko opredeljiva, zato avtorica v nadaljevanju navede nekaj problemov pri prenosu štajeriša in se posebej ustavi pri usmeritvah Javnega sklada RS za kulturne dejavnosti. Nato predstavi šest prenosov štajeriša na oder v postavitvah Akademske folklorne skupine France Marolt. Tu bi si želeli primere tudi iz drugih skupin, saj bi bila podoba prenosov popolnejša in zanesljivejša, čeprav pozneje to nadoknadi s splošnim opisom izvedb na odru, predvsem poskočnic, različnih razporeditev parov, ponavljanj posameznih primerov, glasbene spremljave in tempa. Ob tem opozori, da se težave pri prenosu pojavljajo tudi zaradi tega, ker avtorji postavitve ne delajo na podlagi izkušenj in lastnega sodelovanja v plesnem dogodku, ampak opisov v literaturi in znanja, ki so si ga pridobili na seminarjih. Zato kaže štajeriš na odru precej enotnejšo podobo, kot jo je imel v vlogi ljudskega plesa, avtorici pa ni znana niti ena postavitve, v kateri bi nastopajoči plesni pari figure izbirali po trenutnem navdihu. Ob sklepu poglavja je predstavljen še poskus Slovenske plesne hiše, da bi se ljudski ples (vključen je bil tudi štajeriš) vrnil nazaj med ljudi, da bi ga plesali »za sebe«. Žal se zanimivi projekt, nastal po madžarskem zgledu, ni posrečil.

Sklepne misli s povednim naslovom »Zaključni potrk« povzamejo vsebino, posebej zanimiva pa je misel, da štajeriš kot najbolj znan in najpriljubljenejši ples od 18. stoletja ni nikoli postal del narodne identitete morda zaradi tega, ker je bil preveč evropski in premalo specifičen za Slovence. Vsebinsko dopolnjujejo trije doslej še neobjavljeni kinetogrami štajerišev z

Vrha v Loški dolini, iz Slamnjaka v Slovenskih goricah in iz Zgornjega Tuštanja pri Moravčah. Virom in literaturi so dodani podroben seznam obravnavanih zapisov štajeriša, stvarno kazalo in kazalo avtorjev.

Mirko Ramovš

**Marjetka Golež Kaučič**, »*Fantje se zbirajo ...*«. *Vojna in vojaki v slovenski ljudski pesmi*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2013 (Zbirka Folkloristični zvezki; 1). – 127 str., ilustr.

Gre za prvega v načrtovani vrsti knjižne zbirke Folkloristični zvezki, ki naj bi prinašali zgoščene študije izbranih tem slovenske in evropske folklore in literature. A že v uvodu beremo, da je namen zbirke zasnovan še širše, saj bi bil izbran predmet predstavljen tako v diahronem in sinhronem kontekstu, vseboval pa naj bi tudi predstavitev tako evropskih kot tudi svetovnih znanstvenih tokov. Avtorica je dopolnila in deloma razširila že v letu 2006 napisano obsežnejše poglavje, ki je bilo sprva namenjeno objavi v monografiji *Slovenska vojska. Kratka zgodovina – dolga tradicija?!*, čeprav s pesemskimi primeri ne poseže v čas po omenjenem letu, z izjemo navedenih primerov objavljene na zgoščenci *Regiment po cesti gre* (2007).

Knjiga je tako tudi pisna dopolnitev omenjene zgoščence, sicer pa se v precejšnji meri naslanja na knjigo *Oj, ta vojaški boben* (1992) Zmage Kumer.

Knjigo lahko danes beremo tudi kot prispevek k 100-letnici zaznamovanja začetka 1. svetovne vojne, ki je v zapisanem ljudskem izročilu pustila več sledi, kakor je menila Kumrova. Poglavje z naslovom »Pesmi z odsevi prve svetovne vojne in pesmi, ki so se pele v njej«, je tudi obsežnejše in vključuje tudi pregled zgoščence *Soldatenlieder der k. u. k. Armee* (Phonogrammarchiv der AW, 2000), ki vsebuje pesmi različnih narodov, med

njimi tudi slovenskega. Avtorica se v tem delu ozre tudi po posameznih škotskih in belgijskih primerih. Poleg teh je v knjigi od vseh 128 pesemskih primerov, zapisanih v kazalu pesmi, osem oziroma sedem pesmi, za katere ni poznana knjižna objava in se torej pojavijo prvič.

Knjiga prinaša novosti predvsem v drugem delu drugega poglavja, kjer so obravnavani odsevi 1. in 2. svetovne vojne in pesmi, ki so se pele v vojnih letih. Vključene so tudi domobranske,

