

SPREMINJAJOČI SE TEKSTI IN KONTEKSTI VELIKONOČNEGA PLESA V METLIKI

REBEKA KUNEJ

Članek obravnava tekstualne in kontekstualne spremembe plesa in iger ob veliki noči v Metliki. Posebnost obravnavanega plesnega izročila je petje pesmi ob plesu. Podatke o prvih spremembah segajo v leto 1888. Tudi pozneje so na performativnost vplivali tako angažirani posamezniki kot splošne družbeno-politične razmere. V teh se je ritual za nekaj časa iz prvotnega časovno-prostorskega konteksta transformiral le v odrsko predstavitev, prav to preoblikovanje tradicije pa je omogočilo njen nadaljnji obstoj.

Ključne besede: metliško obredje, velika noč, ples, kontekst, folkloristika

The paper deals with textual and contextual changes in Easter dances and games in Metlika, Slovenia. A special feature of this dance tradition is singing songs as the only musical accompaniment to dancing. Research on the first changes in the Easter ritual dance date back to 1888. Later, both particular individuals and the general socio-political situation after the Second World War influenced its performativity. This situation led to the ritual's temporarily being transformed from its original contextual time and place into merely a stage (re)presentation, but it was precisely this change that facilitated its survival.

Keywords: Easter ritual dance in Metlika, dance, Easter, context, folklore studies

Vuzemski plesi in igre v Metliki,¹ kakor so bili poimenovani za nacionalni seznam nesnovne dediščine – ob vpisu imenovane živa dediščina – so plesno izročilo, ki je v preteklosti zbudilo interes mnogih raziskovalcev ljudskega plesa v slovenskem prostoru. Etnokoreologi že skoraj stoletje zanje uporabljajo/-mo izraz *metliško obredje*. Tako je k endemičnosti plesnega izročila v Metliki poleg raziskovalnega zanimanja preučevalcev ljudskega plesa z vpisom v državni *Register nesnovne kulturne dediščine* (ponovno) prispevala tudi kulturna politika. Prav posebnost metliškega obredja omogoča, da njegove tekstualne in kontekstualne spremembe raziskujemo v daljšem časovnem obdobju. Zato je mogoče prispevek razumeti tudi kot odgovor na pozive za več konteksta v folklorističnih raziskavah oz. v folklornih dogodkih (prim. Pisk 2008; Kozorog 2011). Ne gre le za premalo slišani poziv v raziskovanju sodobnih fenomenov, temveč tudi za potrebo po vključevanju konteksta »v ponovnem preučevanju zgodb iz preteklih raziskav« (Klobčar 2011: 8).

V sinhroni in diahroni perspektivi bomo analizirali tekstualne in kontekstualne spremembe v metliškem obredju. Pri tem se opiramo na tiskane vire, dosegljivo filmsko, zvočno in avdio-vizualno gradivo, arhivske zapise plesa in pogovore s sogovorniki. Velja poudariti, da namen prispevka ni podati celovito podobo obravnavanega plesnega izročila, temveč le tiste vidike in spremembe v tekstu in kontekstu, ki jih je mogoče razbrati iz dozdej dosegljivih virov. V prvem delu sta podana opredelitev in krajši opis posamičnih

¹ Vuzem je narečni izraz za veliko noč; torej: velikonočni plesi in igre v Metliki.

segmentov metliškega obredja, pri čemer gre osrednja pozornost spremembam teksta (v tem primeru so to plesi ali igre). V drugem delu je pozornost usmerjena na kontekste posamičnih zapisov in izvedb oz. folklornih dogodkov, razmerij med njimi in recepcijo pri izvajalcih, občinstvu in raziskovalcih.

Plesno izročilo na Slovenskem je tesno povezano z glasbo. V preteklosti je prevladoval ples ob (zgolj) inštrumentalni spremljavi, ki so se ji sporadično priključile spontano zapete parafraze; pevsko-inštrumentalna spremljava in izmenično pevsko-inštrumentalna spremljava sta bili pri plesu redkejši. Predvsem v Beli krajini pa je bila za ples značilna tudi zgolj pevska spremljava (Ramovš 1992: 42), ki je bila deloma tudi posledica uskoške tradicije.² Metliško obredje, v katerem se ples izvaja izključno ob petju, je reprezentativen primer tega.

Med folkloristi na Slovenskem je bilo metliško obredje sorazmerno kmalu opaženo in opisano³ – predvsem v primerjavi z drugimi zapisi plesov, ki jih ne uvrščamo med pete plese, in manj v primerjavi z drugimi zapisi ljudskih pesmi. Ob tem ne gre prezreti, da je poleg iger sestavina metliškega obredja tudi ples ob petju brez inštrumentalne spremljave. Prav zapisi pesmi⁴ se kažejo kot dejavnik, ki je močno vplival na nastanek prvih opisov in zapisov metliškega obredja.

Uveljavljeno je mnenje (Ramovš 1995: 31), da je metliško obredje prvi opisal Ivan Navratil v *Ljubljanskem zvonu* leta 1888. Vendar pa je Navratil, rojen leta 1825 v Metliki, že kot 24-letnik prispeval prvi slovenski opis teh plesnih praks v prispevku »Vuzem v Metliki«, objavljen *Vedežu* leta 1849,⁵ in ga nato za objavo leta 1888 v *Ljubljanskem zvonu* le še nekoliko dopolnil in razširil, v naslednjih objavah pa z opisi še drugih kol omogočil primerjavo s kolom v Beli krajini in širše s slavonskim, bosanskim in hercegovskim kolom.

Že pred tem je v *Carniolii* v nemškem jeziku izšel prispevek »Die Ostern in Möttling«, v katerem je Johann Nep. Vipauz opisal velikonočno soboto in nedeljo v Metliki. Pri tem namenil nekaj besed tudi »den festlichen Tanz (Koló)«, fantovski igri z jajci in postavljanju turna (Vipauz 1839). Tudi Stanko Vraz je v *Danici* leta 1841 v prispevku »Béli Kranjci« omenil žensko kolo v Beli krajini, pri tem pa opisal držo in izvedbo korakov in dodal, da so se ob plesu pele različne ljudske pesmi; za zgled pete pesmi ob kolu je navedel »Šetala se lépa Jane.«⁶ Ko je zapisal, »Kolo se u novie dobe redkokrat vodi, samo o velikih svetkovinah in

² Zaradi tega je članek tudi vezilo k jubileju dr. Marka Terseglava, ki je v svoja raziskovalna prizadevanja pogosto vključeval raziskovanje pesemske tradicije Bele krajine, s poudarkom na uskoški tradiciji.

³ V prispevku uporabljeni pisni viri o metliškem obredju so bili v preteklosti že opaženi in tudi vsaj deloma upoštevani ob njegovih opisih; ti so se osredinjali predvsem na njegov tekst, zato njihovo vnovično natančno branje in interpretacija prispevajo k novemu razumevanju kontekstualnih sprememb.

⁴ Kakor ugotavlja Marija Klobčar, je sprva pri zapisovanju ljudskih pesmi zadoščal zapis besedila; zapisovanje melodije je bilo za prve zapisovalce težava in so jo zato zapisali le redki (več Klobčar 2016).

⁵ Ivan Navratil (1825–1896) je v Ljubljani ustanovil in urejal (1848–1850) prvi slovenski mladinski poučni in leposlovnih tednik *Vedež*, ki je izhajal v založbi Rozalije Eger. Večino vsebine je prispeval kar urednik sam, pomagali pa so mu nekateri pisatelji: Matija Valjavec, Luka Svetec - Podgorski, Andrej Praprotnik - Detomil, B. Tomšič (Šlebing 1935).

⁶ Glede na besedilo Ramovš domneva (1995: 7), da je Vraz videl kolo v Starem trgu.

drugi dan posle zaruke (včnanja) na piru« (Vraz 1877 [1841]: 54), se je to morda (vendar ne izključno) nanašalo tudi na plesne prakse ob veliki noči v Metliki.

Splošno povečanje zanimanja za ljudsko izročilo od srede 19. stoletja je tako prispevalo tudi k natančnejšemu opisu metliškega obredja, pri čemer so bili v ospredju splošni opisi šeg in navad ob veliki noči in besedila plesnih pesmi, ki so se ob tem izvajala, manjša pozornost pa je bila usmerjena na obliko in izvedbo plesa, še manj pa na njegovo glasbeno podobo (melodije petih pesmi). Iz druge polovice 19. stoletja imamo tako le en notni zapis, ki se veže na metliško obredje – melodijo metliškega kola je leta 1887 ali 1888 zapisal Ludvik Kuba, znani češki zbiralec ljudske glasbe, in ga je kot dve enoti – »Zahrej kolo, nepostávej!« in »Otvírejte vrata« – v priredbi za glas in klavir objavil leta 1890 v 7. knjigi zbirke *Slovanstvo ve svých zpěvch*.⁷

V 30. letih 20. stoletja se je za plesno-ritualno dogajanje ob veliki noči v Metliki raziskovalno zanimal France Marolt. O tem, kdaj je raziskoval in zapisal metliško kolo, imamo različne podatke. Ena njegovih glavnih informatork v Metliki, Marica Zupanič (roj. Weiss), je navedla, da jo je prvič obiskal leta 1932 (GNI DAT 23). Maroltovi zapisi plesnega izročila v Metliki so v rokopisnem arhivu Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU datirani z letnico 1935, 1936 ali datumom 29. julij 1936 (GNI FM K 2), v knjigi pa je Marolt (1936: 34) objavil zapis na podlagi ogleda izvedbe dne 12. julija 1936.

V 60. letih 20. stoletja (priložnostno pa tudi pozneje) je te plesne in igre zapisal in raziskoval Mirko Ramovš; v antologijski zbirki plesnega izročila je objavil samo metliško kolo (Ramovš 1980), v poznejši regionalno zasnovani zbirki pa vse dele metliškega obredja (Ramovš 1995). Tudi sama sem metliško obredje kot enega izmed analiziranih primerov obravnavala pri preučevanju sprememb plesnega izročila, ki jih je povzročil folklorizem (Kunej 2004).

Neustaljeno poimenovanje tega fenomena nakazuje na njegove spreminjajoče se tekste in kontekste.⁸ Kot obredje je ta sklop plesa in iger poimenoval France Marolt leta 1936 v knjigi *Slovenske narodoslovne študije: Tri obredja iz Bele krajine*, kjer je v predgovoru zapisal: »Osnova metliškega obredja je starodaven, pristen kulturni rej, ki je organsko povezan z obrednimi igrami« (Marolt 1936: 3), potem pa je v študiji predstavil metliško kolo v samostojnem poglavju in igre v naslednjem poglavju, kar vsaj v določeni meri kaže še na neustaljenost poimenovanja in dojemanja tega kot celote. Pri uporabi izraza metliško obredje je bil najdoslednejši Mirko Ramovš: izraz je dokončno utrdil v knjigi (1995: 31) z naslovitvijo poglavja »Metliško obredje«, v katerem so v šestih podpoglavjih opisani najprej metliško kolo in nato vseh pet iger.

Za metliško obredje so (bila) v rabi še drugačna poimenovanja. Ivan Navratil je leta 1888 vse naštete igre in kolo opisal pod skupnim imenom »metliško kolo« (Navratil 1888), medtem ko so v programskem listu za festival v Metliki leta 1940 vse naštete igre

⁷ V tem zvezku je Kuba objavil 123 notografij slovenskih ljudskih napevov (Hrovatin 1943: 68).

⁸ V nadaljevanju prispevka ne glede na kontekst izvedbe uporabljam izraz metliško obredje.

in kolo predstavljene opisno z »narodni običaji na velikonočni ponedeljek na Pungertu« (II. Belokranjski 1940). Danes izvajalci – člani folklorne skupina iz Metlike – kadar gre za odrski nastop folklorne skupine, navadno imenujejo celoten sklop metliško obredje, ko pa gre za ples na velikonočni ponedeljek, te plesne prakse navadno imenujejo *zaviranje kola*. Tako v sodobnosti nosilci/izvajalci plesnega folklornega dogodka že z razločkom v poimenovanju označujejo isto izvajalsko plesno prakso (isti tekst, tj. ples) v različnem kontekstu (glede na prostor in čas izvajanja).

KOREOLŠKI TEKSTI METLIŠKEGA OBREDJA

Pogosto se nagibamo k temu, da o tekstu razmišljamo kot o stabilni komponenti in o kontekstu kot spreminjajoči se okoliščini, v kateri obravnavamo tekst (Hufford 2003: 146). Vendar je razmerje med tekstom in kontekstom precej zapletenejše in prepletajoče se. Tudi oblika tekstov metliškega obredja se spreminja in je tesno prepletena z izvedbenimi konteksti.

Metliško obredje sestavljajo ples, ki ga imenujemo *metliško kolo*, in igre *rešetca*, *Al je kaj trden ta vaš must*, *robčeci*, *kurji boj* in *turn*, od katerih sta dejansko plesni igri le *robčeci* in *Al je kaj trden ta vaš must*.⁹

METLIŠKO KOLO

Notranjo heterogenost današnje (in pretekle) podobe metliškega kola gradijo štiri različni pesemski deli, ki vplivajo na plesno izvajanje: ob spremembi pesemskega dela se spremeni tudi plesni motiv. Uvodnemu delu, vabilu v kolo, sledijo tri pesmi, ki niso vsebinsko povezane in vsaka ima svojo melodijo. Ramovš je navedel, da so pri metliškem kolu po stalnem prvem pesemskem delu (vabilu v kolo) peli »različne pesmi, bodisi domače ali prevzete od okoliških prebivalcev, mnogih srbske ali hrvaške narodnosti [...] Sčasoma se je pri metliškem kolu vrstni red ostankov nekaterih pesmi ustalil in z leti postal celota, kakršna se je ohranila do danes« (Ramovš 1995: 31). Časovno ni opredelil, kdaj je prišlo do ustalitve. Glede na to, da sta Ivan Navratil (1888) France Marolt (1936) zapisala iste pesmi (oziroma njihove različice), lahko rečemo, da so besedila plesnih pesmi pri metliškem kolu že 130 let nespremenljiva celota. Pri tem mislim na vsebinski vidik pesmi, ne pa tudi na spremenljivost samega jezika, ki jo ustvarja govornica izvajalcev. Da se jezik v besedilih pesmi razlikuje od žive govornice Metličanov, je ugotovil že Navratil (1888: 296), a tudi današnji sogovorniki so opozorili, da v pesmih prihaja do manjših jezikovnih odmikov, tako od starejših besedil kot od današnjega narečja izvajalcev. Navratil je nakazal na množstvo pesmi, ki so se nekdanj peke ob kolu, ko je komentiral, da se je tak ples izvajal po uro in več, hkrati pa je omenil le eno pesem: »Toda ne plešejo molčé. Plesaje 'popévajo' (pojejo) neko

⁹ Za nazornejšo koreološko in muzikološko podobo metliškega obredja gl. opis v knjigi Mirka Ramovša (1995: 31–57), kjer so poleg besednih opisov in kinetogramov tudi notografije pripadajočih melodij.

serbsko pesem« (Navratil 1849: 116), pozneje pa: »Še z drugimi igrami in 'popevkami' ali pesmimi razveseljujejo veliko množico gledavcov« (Prav tam).

Že v prvem opisu leta 1849 je Navratil poudaril vse plesne motive – spiralasto in vijugasto gibanje kolone, ki jo vodi *vojarinka*¹⁰ na hrib in navzdol. Ko je Navratil čez skoraj 40 let v *Ljubljanskem zvonu* ponovno opisal metliško kolo, je v koreološkem pogledu opis sledil prejšnjemu (Navratil 1888: 295–298, 337–338). Tudi po tem opisu začnejo kolo v dolini, na vrhu hriba se kolona obrne in »povitično« (spiralförming) navzdol¹¹ na izhodiščno mesto. Dodan je natančnejši opis zaključka kola, ki se konča s prehodom kolone pod mostom (dvignjenimi rokami dveh plesalcev/-k). Omenil je še uporabo robca med plesom in opozoril na spremembo, da se je nekoč dekliško kolo spremenilo v mešano kolo. To preoblikovanje sestave glede na spol je natančno opredelil: sprememba se je zgodila pred tremi leti, torej leta 1885 (Navratil 1888: 295). V opisu je trajanje kola povezano z izvedbo vseh štirih pesmi, ki se pojejo ena za drugo (brez presledka) in sicer: »Igraj, kòlcè, ne postávaj!«, »Kòmu móram ljuba biti?«, »V grádu so visòka vráta« in »Odpríte náša vratca«. Njihova besedila je v nadaljevanju tudi objavil.

Maroltov zapis v knjigi temelji na izvedbi metliškega obredja, ki so ga posebej izvedli 12. julija 1936 za potrebe objave v študiji *Tri obredja iz Bele Krajine* in kot vajo za bližajoči se nastop na festivalu v Ljubljani. Opis plesa se v veliki meri ujema z Navratilovim. Loči se le po tem, da ni zaključka, ko vojarinka popelje kolono skozi vratca (most). Marolt je celo nasprotoval zaključku kola, kakor ga je opisal Navratil, saj je v dokaz, da takega zaključka ni bilo, navedel izjavo takrat 70-letne Jožefe Pakar, ki naj bi mu bila zagotovila, da je narekovala besedilo pesmi za Navratilovo objavo in da ji je zaključek popolnoma neznan in ga ne pozna (Marolt 1936: 35, 37). Vendar pa je Marolt (oz. Marija Šuštar, ki je dokončala redakcijo študije *Gibno-zvočni obraz Slovencev* že po njegovi smrti) upošteval prehod pod vratci, saj je objavil pozicijske kinetograme in melodijo metliškega kola med »v referatu citiranim gradivom« (Marolt 1954: 47–50). Marolt je poleg koreografskega obrazca skušal podati ples tudi s slogovnega vidika, pri tem pa je poudaril način izvajanja korakov (težak, svečano udan korak, kratek menjalni korak, ostrí in urni plesni koraki, skočni korak, uren tek) in pozibavanje z boki (*miksanje*) (Marolt 1936: 43).

Metliško kolo je péto kolo, ki se izvaja brez instrumentalne spremljave. Marolt je najprej objavil svoj zapis melodije kola z 12. julija 1936 enoglasno (1936: 41); v študiji je domneval, da je ta melodija ritmičnomelodična modifikacija koralnega speva, in jo utemeljil z izjavo, »da se še dandanes pojo napevi a), b), c) dosledno enoglasno«¹² (Marolt 1936:43). V poznejši objavi (Marolt 1954: 45–50) je zapisana večglasna melodija metliškega kola, pri čemer ni pojasnjen vir zapisanega triglasja. Nedorodnost med prvo (1936) in drugo (1954) Maroltovo objavo zapisa metliškega obredja se kaže tudi v tem, da se je skliceval na trditev plesalke,

¹⁰ Vojarinka je plesalka, ki vodi kolo in poje naprej (solo).

¹¹ Za razloček od prejšnjega opisa ni omenil, da se kolo vije tudi v podobi kolesa, temveč le povitice.

¹² Ti napevi oz. pesmi so: »Igraj, kòlcè, ne postávaj!«, Kòmu móram ljuba biti?, V grádu so visòka vráta

ki je v isti sapi povedala (GNI FM K 2), da ji poleg zaključka ni znano tudi besedilo prve pesmi v metliškem kolu, vendar Marolt tega ni problematiziral.

Nejasnost glede petja pri obravnavanem kolu je pojasnila nekdanja vojarinka Marica Zupanič (GNI DAT 23). V pogovoru je podala nekaj zgovornih navedb, ki kažejo na posege v spremembo (glasbenega) teksta pri metliškem obredju. Po pripovedovanju jo je France Marolt obiskal že leta 1932, ko mu je zapela besedilo metliškega kola enoglasno. Pozneje ji je Marolt iz Ljubljane poslal priredbo in jo prosil, naj se naučijo predlaganega večglasnega petja. Povedala je še, da je bil Maroltov poseg v izročilo metliškega kola tudi ta, da so vse do njegovega popravka začeli dekleta in fantje kolo plesati hkrati. Na Maroltov predlog so začetek pozneje spremenili tako, da so ples in pesem začela dekleta, fantje pa so se jim pridružili pri drugi kitici »Nisam došal«.

Iz filma *Bela krajina: Festival narodnih plesov in kresovanje v Metliki* (Jakac 1940) je razvidno, da so žensko in mešano kolo plesali po krogu v levo in ne tako, kakor sta zapisala Marolt in Ramovš (GNI PI 210). Zato je nadaljevanje v zavijanje polža po krogu v levo preprostejše. Enostavnejšo obliko s plesom kola po krogu v levo in nadaljevanje v polža pleše metliška folklorna skupina tudi v zadnjem času; tako je npr. skupina plesala leta 2000 na prireditvi Jurjevanje v Črnomlju (Jurjevanje 2000).

Marica Zupanič je leta 1996 v pogovoru menila (GNI DAT 23), da člani folklorne skupine plešejo prav tako, kot so oni v mladih letih, in da se plesno metliško obredje ni popolnoma nič spremenilo. Tej trditvi pritrjujejo tudi zapisi plesa Mirka Ramovša iz leta 1966, 1969 (ko so se Metličani udeležili prireditve Jurjevanje v Črnomlju) in primerjave z izvedbo na velikonočni ponedeljek leta 1992. Ramovšev zapis se povsem ujema z Maroltovim v *Gibno-zvočnem obrazu Slovencev* povsem ujema (Marolt 1954: 47–50; GNI PI 210).

REŠETCA

Rešetca spadajo med skupinske plesne igre z odvzemanjem in privzemanjem. Značilnost te plesne igre je, da med potekom igre plesalke/-ci iz ene skupine prehajajo v drugo, pri čemer se prva skupina manjša, druga pa večja. Rešetca so danes del metliškega obredja, vendar – sodeč po vsebini – so jih nekdanj plesali (tudi) na svatbah, njihova časovna uvrstitev v metliško obredje pa je nejasna (Ramovš 1995: 37). Ker Navratil v prvem opisu vuzma v Metliki rešetc¹³ še ni omenil, vse od njegovega opisa 1888 pa je igra postala sestavni element obredja, lahko pojav postavimo v drugo polovico 19. stoletja.

Navratil je bil v opisu plesa relativno skop. Uvodoma je razložil, da je plesna igra dobila ime po tem, ker stoje plesalke v vrsti ena za drugo kakor rešeta na sejmu, nato pa je na kratko opisal ples. Predvsem je zanimiva sestava udeležencev te igre, saj je iz opisa nedvoumno, da so jo plesale samo dekleta (Navratil 1888: 338). Vendar se postavlja vprašanje, ali je niso morda tisti čas že podobno kot metliško kolo začeli igrati mešano, saj je Navratil v prvem prispevku opozoril, da se je pred kratkim metliško kolo transformiralo iz ženskega v mešano.

¹³ Ob tem ni omenil niti mosta.

Sicer pomanjkljiv Navratilov koreološki opis kljub temu nudi še en pomemben podatek. Čeprav ne vemo, kakšna je bila pot gibanja vojarinke in njene vrste že naprošenih dekličev, pa zvemo, da je vsakokrat iz vrste »hčera« vzela po eno in da je včasih na koncu vzela zadnje dve ali tri dekleta kar skupaj.

Maroltov opis rešetc je v koreološkem smislu nekoliko povednejši; to je plesna igra, v kateri sodelujejo tako dekleta kot fantje. »Med igro stoji vrsta, ki ji pravijo 'mati', na miru in odpeva 'prošnjači' t. j. vojarinki, ki se v spremstvu enega fanta ('proscia') prosto kreta okoli vrste« (Marolt 1936: 56). Več zvemo o načinu gibanja in korakih: »Med igro stoji vrsta, ki ji pravijo 'mati' na miru« (Prav tam), »vojarinka začne menjalnih korakov rajati okrog vrste¹⁴ (Nav. delo: 57), »Ko je mati odpela, se ji prošnjača zahvali (*v troje*), rajajoč lahnih valčkovih korakov, ki preskočijo ob sklepnih besedah v rajalni tek« (Prav tam).

Marolt je posegel tudi v rešetc. Te je na podlagi pripovedovanje Marice Zupanič (GNI DAT 23) navedel že Ramovš (1995: 38). Tako je Marolt zamenjal drugega prošnjača, ki je bila prvotno tudi dekle (po Navratilovem opisu), s fantom. Po Maroltu so v vrsti stali dekle, fant, dekle in tako naprej, po pripovedovanju Zupaničeve pa sta na začetku in koncu kolone vedno stala fanta. Zato je prišlo do razhajanj tudi v tem, koga so najprej pobrali in kje. Marolt je navedel, da so najprej pobrali »dekliče«, začeni na čelu kolone, Zupaničeva pa je omenila »fantiče« s konca kolone.

Ali je šlo za Maroltov poseg tudi v del melodije »Pojdi, pojdi lubi sin (hči)«, ne moremo ugotoviti. Marolt je zapisal, da so na ta del izvajali »lahne valčkove korake«, za kar je potrebna tridobna melodija, objavil pa je pripadajočo melodijo v dvočetrtinskem taktu. Iz filmskih posnetkov pred 2. svetovno vojno (Jakac 1940) ni mogoče ugotoviti, kakšen je bil ritem tega dela rešetc, saj so vsi filmi nemi. Iz posnetkov in zapisov po 2. svetovni vojni pa je razvidno, da so ta del rešetc plesali v tridobnem taktu z valčkovim korakom (GNI Pl 770).

V Jakčevem filmu (1940) tudi vidimo, da so metliško kolo plesali po krogu v levo in nato nadaljevali rešetc, pri čemer je vojarinka enkrat hodila v smeri po krogu v levo, drugič pa v smeri po krogu v desno. Na podlagi tega lahko domnevamo, da njena pot ni bila določena in jo je vojarinka lahko poljubno spreminjala.

Z videoposnetkov Jurjevanj v Črnomlju iz 90. letih 20. stoletja, ko je nastopala tudi metliška folklorna skupina, je očitno, da je pot vojarinke in nabranih »dekličev« ustaljena in poteka po krogu v desno. V vrsti stojijo dekle, fant, dekle in tako naprej, vojarinka pa pobira fante in dekleta s konca kolone, začeni s fantom. Ker gre v tem primeru za odrske predstavitve, je razumljiva težnja nastopajočih, da ne puščajo praznega odra v sprednjem delu in zaradi tega začnejo vrsto krajšati z zadnje strani odra. Plesna igra ima ustaljeno formo, ki ne dopušča večjih variacij.

Še vidnejši in večji učinek pa je dosegla folklorna skupina s skrajševanjem izvajanja. Zaradi nastopov na odru in zavedanja, da utegne biti celoten prikaz rešetc gledalcem dolgočasen, izvedbo krajšajo tako, da vojarinka pobere posamič navadno dva plesalca, potem

¹⁴ Opozoriti je treba, da je Marolt za opis navadnih korakov uporabil izraz menjalni korak.

pa naenkrat vse druge v koloni. Torej od teh navadno ne ostanejo le dva ali trije, kakor je opisal Navratil, temveč večina (Jakac 1940; Jurjevanje 1997; Jurjevanje 2000).

V primeru rešetc lahko z gotovostjo trdimo, da je sprememba konteksta vplivala na dolžino teksta. Zaradi plesnega nastopa na odru in posledično skrajšanja trajanja plesne igre so se rešetca transformirala v dramaturškem zaporedju poteka igre, deloma glasbeno, poenotila pa se je smer gibanja glavnih izvajalcev.

MOST

Pri igri most se pari razvrstijo v dve nasproti stoječi si koloni, ki si nato izmenoma, kot narekuje besedilo, odpevata in hkrati s sklenjenimi rokami zamahujeta naprej in nazaj. Na koncu sledi še tek pod mostom obeh kolon.

Leta 1888 je Navratil zapisal, da most plešejo sama dekleta ali pa dekleta in fantje skupaj. Po končani pesmi:

vzdignejo vse visoko roke, in vojarinka »pelje« svoje »skoz«; a zdaj gredo óni na poprejšnje vojarinkino mesto, vojarinka ostane pa tù, kjer so stali óni poprej, in igra se znova začne. Ne začne je pa vojarinka, nego óni, mahaje z rokami in ponavljanje isto pesem. (Navratil 1888: 341)

Marolt je v študiji v poglavju »Obredne igre« najprej opisal most ter šele nato rešetca (Marolt 1936: 36). Po Navratilu je bil vrstni red: kolo, rešetca, most. Ne vemo, ali so v času Maroltovega zapisovanja most izvajali pred igro rešetca ali gre le za spremembo v objavi. Vse poznejše evidentirane izvedbe so skladne z Navratilovim opisom.

Kakor Navratilov tudi Maroltov opis (1936: 47–56) govori o tem, da se po odpeti pesmi in prehodu igra ponovi v zamenjani vlogi, sicer pa ne podaja natančnejšega opisa mostne igre. Podatki iz časa po 2. svetovni vojni, ko je metliško obredje izvajala le še folklorna skupina, kažejo (GNI Pl 769; *Jubilejni* 1997), da so opustili ponovitev mosta v zamenjani vlogi, kar sta navedla Navratil in Marolt. Opustili so tudi dosledno izvajanje vseh kitic pesmi, in sicer zaradi skrajšanja izvedbe. V zadnjem času plesalci le še redko odpojejo vse kitice, večinoma izvedejo le najznačilnejše in najpovednejše.

ROBČECI, KURJI BOJ IN TURN

Igre robčeci, kurji boj in turn niso plesne igre, a vseeno v nadaljevanju opozarjam na nekatere njihove transformacije, saj so integralni del obredja, danes pa jih praviloma izvedejo po plesnem delu (kolu, rešetcah in mostu) v naslednjem zaporedju: robčeci, kurji boj in turn.

Robčeci je tipološko sorodna igra splošno razširjeni otroški igri *gnilo jajce*,¹⁵ pri katerem se dva izmed sodelujočih lovita okrog drugih, ki stojijo v krogu. V Navratilovem opisu

¹⁵ Ta vrsta igre je bila v 20. stoletju precej bolj razširjena med otroki in poznana pod imenom *gnilo jajce* ali *v štirico gledat*, odrasli pa so se jo (glede na podatke) igrali le v Predgradu in Železnikih.

zvemo, da so sodelujoči stali v krogu vsak zase (1888: 296), v Maroltovem (1936: 62–63) so se prijeli nizko za roke ali robce, ki so jih imela dekleta, v Ramovševem zapisu (1995: 52) pa so igralci v krogu stali v parih. Navratil je v *Ljubljanskem zvonu* leta 1888 zapisal, da so se robčeci izvajali mešano, preden so začeli s plesanjem metliškega kola in so čakali vojarinko, v *Vedežu* leta 1849 pa, da so se, medtem ko so dekleta plesala kolo, nekateri fantje šli igre s pisanicami, drugi fantje so se igrali robce, nekateri pa kurji boj (Navratil 1849: 111, 117).

Kurji boj¹⁶ je bil vedno v domeni moškega spola. Navratil ga je opisal v *Vedežu* leta 1849 in omenil, da se ga fantje igrajo tako kot druge igre (sekanje pisanic in robčeci), medtem ko dekleta plešejo (Navratil 1949: 116–117). Presenetljivo je, da v Navratilovem opisu leta 1888 ta igra ni omenjena. Maroltov opis igre (1936) je soroden Navratilovemu iz leta 1849 in je prav tako kratek.

Prvi opis turna je objavil Vipauz v *Carniolii* leta 1839: štirje fantje so stopili skupaj in naredili temelj, nanje pa so se povzpeli drugi štirje. Navratil je poročal o turnu, pri katerem je temelj ustvarila šesterica fantov (trije pari v koloni), nanje pa se jih je povzpelo še šest (Navratil 1849: 117). Pozneje ni podatkov, da bi turn postavljali na taka načina, vendar na tri druge načine: temelj so sestavljali štirje fantje (po dva in dva) ali šest (po trije in trije), na njihovih ramah pa sta stala le dva fanta. Izjemoma, za večje festivale in druge pomembne dogodke, so postavili tudi *dvojni* turn (npr. za Mariborski folklorni festival leta 1939). To obliko sestavijo stoječi fantje v treh ravneh stolpa (6–4–2): na podlago iz šesterice se postavijo štirje, nanje nato še dva fanta. Že Vipauz (1839: 166) je poročal, da so se vsi, ki so bili na pungertu, v koloni, na čelu katere je bil turn, premaknili v mesto, kjer se je ples končal ob mraku. Podoben je tudi Navratilov opis leta 1849, do leta 1888 pa so se stvari spremenile: »Dodajem, da se dovršuje v novi dōbi kolo (z igrami vred) že na 'pungrtu', da se dečaki več ne preskakujejo, in da niso kakor lani, tako nì letos nosili več takozvanega 'turna'. Zaspala je tedaj i ta stara národna navada l. 1887. menda na veke« (Navratil 1888: 296). Marolt je dobro poznal ta Navratilov opis, saj se je v razpravi večkrat skliceval nanj, vendar je povsem zamolčal (namerno?) to Navratilovo opažanje, saj tega podatka ni omenil. V današnjih predstavah na odru – kadar gre za izvedbo celote – ostaja turn pomemben element metliškega obredja, ki sklene odrsko prestavitev oz. odhod nastopajočih s prizorišča.

KONTEKSTI PLESA(NJA) OB VELIKI NOČI

V nasprotju s tekstom, ki razlaga folkloro, jo kontekst interpretira; kontekst išče pomene bolj kot vzroke (prim. Ben-Amos 1993: 210, 212), zato »noben tekst ne more biti razumljen v polnosti brez poudarjenega sklicevanja na dinamiko njegovega konteksta, celovitost žive situacije, v kateri se pojavi« (Toelken 1996: 56).

Boljše razumevanje plesa (podobe in vsebine) je mogoče, kadar je analiza teksta (plesa) povezana z analizo konteksta, v katerem je bil ples dokumentiran (z opisom, zapisom s plesno

¹⁶ Splošno znana igra, danes bolj poznana z imenom *petelinji boj*.

notacijo, videoposnetekom). Podobno je za ljudsko pesem poudarila Marjeta Pisk, pri tem pa je razločila neposredni oz. ožji od širšega konteksta ljudske pesmi. Pri ožjem kontekstu, tj. neposredni kontekst izvedbe, gre za dve ravni: kontekst izvedbe v nejavnem prostoru in kontekst izvedbe v performančnem dogodku. Pri širšem kontekstu, ki pomembno sodoloča predmet raziskave, pa gre za konstruiranje predmeta raziskave in prostora, procese nacionalizacije kulture in folklorizacije ter nekatere druge kulturne, družbene, in gospodarske dejavnike (Pisk 2012: 190).

Kategorizacije konteksta so mnogovrstne. Richard Bauman je predložil, da se pri raziskovanju osredinimo na šest vidikov: kontekst pomena, institucionalni kontekst, kontekst komunikacijskega sistema, družbena baza, individualni kontekst, kontekst situacije (Bauman 1983: 367), Barre Toelken pa je pri preučevanju balad predložil raziskave neposrednega človeškega konteksta delovanja, družbenega, kulturno-psihološkega, fizičnega in časovnega konteksta, v katerem poteka izvedba (Toelken 1986: 36, nav. po Ben-Amos 1993: 215). Dan Ben-Amos je opozoril na dva glavna in nasprotujoča si termina, ki sta temeljnega pomena za analizo in vključujeta vrsto drugih kontekstov: kontekst kulture in kontekst situacije (Ben-Amos 1993: 215).

Ker so pri obravnavi metliškega obredja nekateri konteksti z diahronega vidika nedostopni, se mi vsakršna podrobnejša kategorizacija konteksta(-ov) ne zdi smiselna; celote tu ni mogoče predstaviti, gre le interpretacije delnih vsebin, pri čemer fenomen odločilno sooblikujejo prepletajoči se teksti in konteksti. V nadaljevanju zato pozornost namenjam izbranim elementom ožjega in širšega konteksta: času in kraju posamičnih izvedb, izvajalcem in njihovemu oblačilnemu videzu in raziskovalcem, ki so s preučevanjem vplivali na izvedbo.

ČASI IN PROSTORI

Čeprav danes le redki prebivalci Slovenije prakticirajo (samo)prepoved plesanja v določeni obdobjih leta, ki izvirajo iz individualnih moralno-religioznih izhodišč, so bile takšne prepovedi na Slovenskem vse do 20. stoletja del cerkvenih in državnih omejitev (prim. Simetinger 2015).

Metliško obredje se je izvajalo v velikonočnem času, neposredno po (cerkveni) prepovedi plesa v postnem času. Vpetost izvedbe v cerkveni koledar je bila povod za ukinitve izvajanja obredja kmalu po 2. svetovni vojni.

Danes velja, da so metliško obredje v »prvotnem življenju« (prim. Nahachewsky 2001) nekdanje izvajali na velikonočni ponedeljek (prim. Marolt 1936: 34; Ramovš 1995: 31). Ponovno natančno branje starejših opisov pa opozori še na drug časovni kontekst. Povsem spregledano je dejstvo, da sta Vipauz (1839) in Navratil (1849) opisala ples na velikonočno nedeljo popoldne, po večernicah. Pri tem je Vipauz sklenil opis z navedbo, da se na enak način ponovi naslednji dan, na velikonočni ponedeljek; Navratil pa plesanja v ponedeljek sploh ni omenil. Na prvi pogled drugačen časovni kontekst je Navratil podal v poznejšem opisu, ko je zapisal, da se kolo pleše »v Metliki na velikonočni ponedeljek ('vuzámski pandélek', – vse to po stari navadi 'popoldan' po večernicah pod milim nebom« (Navratil

1888: 294). V nadaljevanju je to natančneje pojasnil: »V stari dobi in že za mojih mladih let igrali so v Metliki kolo [...] po dvakrat na leto – o vùzmu in to: na vuzámski ponedeljek popoldan po večernicah; v nóvi dôbi pa samo še drugi dan po vùzmu; ako je pa ta dan grdo vreme, – 'drugo' (uprav prvo) nedeljo potém« (Nav. delo: 295). Ob pozornem branju ugotovimo, da je pri tem zapisu šlo za tipkarsko napako, saj v naslednji številki ob koncu zapisa naveden popravek: »Na 295. str. v 5. vrsti čitaj: ... na na vuzámsko nedeljo in vuzamski ponedeljek itd.« (Navratil 1888: 345).

Časovni kontekst izvajanja se je (z velikonočne nedelje, velikonočnega ponedeljka in bele nedelje¹⁷) torej skrčil šele po letu 1888. Medtem ko je Marolt (1936: 34) še omenil izvajanje na belo nedeljo, ga Ramovš ni, opozoril pa je na nove časovne kontekste izvedbe z navedbo, da so ga že v 30. letih 20. stoletja začeli izvajati na raznih festivalih (Ramovš 1995: 31). Do 2. svetovne vojne je bilo obredje izvedeno zunaj primarnega časovnega konteksta v Metliki 12. julija 1937, ko je zapisoval France Marolt in skupino Metličanov pripravljal za nastop v Ljubljani (več Kunej 2004). Tako so Metličani nastopili istega leta 7. in 8. septembra na Belokranjskem dnevu v Ljubljani. 18. junija 1939 so plesno izročilo predstavili na festivalu v Črnomlju, kar je bila morda tudi nekakšna priprava za veliki Mariborski folklorni festival. Ta je potekal 5. in 6. septembra 1939 kot spremljevalna prireditev velesejma. 7. in 8. septembra 1940 so v Metliki priredili *II. Belokranjski praznik*.

Po vojni je bilo festivalsko dogajanje za nekaj časa osiromašeno. Večja festivala, katerih so se udeležili Metličani, sta bila proslava v Beogradu oktobra 1945 in festival septembra 1951 v Opatiji. Toda na deklarativni ravni se je vse od 30. do 50. let 20. stoletja metliško obredje izvajalo v dveh časovno-prostorskih kontekstih: kot ritual v velikonočnem času, ki se je odvijal na pungertu (travniku) blizu cerkve sv. Martina zunaj mesta, končal pa v mestnem središču, in kot predstavitev lokalnega izročila na festivalih zunaj »pravega« časa in prostora. Ta dvojnost izvedb je bila v 50. letih prekinjena.

Po dosedanjih podatkih izvajanje metliškega obredja na velikonočni ponedeljek ni bilo nikoli uradno prepovedano. V *Metliški kroniki* lahko preberemo, da je zadnja »ljudska izvedba« potekala na velikonočni ponedeljek 1947 (Rus 2003: 169), a se sogovorniki spomnijo, da je izvedbo leta 1951 močno motila navzočnost miličnika na motorju (GNI zvočni arhiv). Naslednje leto so ga še izvedli na velikonočni ponedeljek, zadnjič pred prekinitvijo, toda tokrat je bil razlog izvedbe generalka za snemanje filma v režiji Metoda in Milke Badjure *Pomlad v Beli krajini* (1952). K opustitvi obredja je prispevalo dejstvo, da v času socializma velikonočni ponedeljek ni bil dela prost dan. V naslednjih desetletjih, vse do osamosvojitve Slovenije in spremembe političnega režima, so obredje ali njegove posamične dele izvajali le zunaj prvotnega časovno-prostorskega konteksta. Ko je novembra 1991 velikonočni ponedeljek uzakonjeno postal dela prost dan, se je naslednje leto – po štiridesetih letih – v Metliki ponovno plesalo na velikonočni ponedeljek. A tokrat ne več kot vse dotlej na pungertu in v mestu, temveč zgolj na mestnem trgu.

¹⁷ Prva nedelja po veliki noči.

K ohranjanju tradicije v času od 50. do 90. let 20. stoletja, ko obredja zaradi neformalnega političnega pritiska niso izvajali, so pripomogli angažirani posamezniki, ki so delovali v šolstvu in kulturi. Po mnenju sogovornikov (GNI zvočni arhiv) so pri tem zelo pomagale nekatere učiteljice v osnovni šoli v Metliki, ki so otroke seznanjale in učile plesnega izročila domačega kraja. Nekaj časa je folklorna skupina delovala tudi v okviru pionirske organizacije. Še pomembnejša pa je bila ustanovitev Folklorne skupine Ivan Navratil leta 1976 v Metliki.

Folklorna skupina je postala kulturno središče. Poslej je predstavljala metliško obredje na odrih – v domačem kraju in drugod¹⁸ – in na svojevrsten način v novih kontekstih ohranjala tradicijo pri življenju. »Ko nas predstavljamo, nas predstavljamo z metliškim obredjem. To je naše, nekaj posebnega« (GNI zvočni arhiv), so pojasnjevali sogovorniki, čeprav folklorna skupina na sporedu nima le metliškega obredja, temveč predstavlja tudi druge belokranjske plesne. Zavedanje nosilcev/izvajalcev o reprezentativnosti metliškega obredja je močno in to je po letu 1991 spet postalo močan identifikacijski element. Pomembnost si v zadnjem času krepí tudi s tem, da je bilo kot prvo (in doslej edino) iz segmenta plesnega izročila marca 2013 kot enainvajseti element vpisano v *Register nesnovne kulturne dediščine* (več Kunej 2015), kot nosilec elementa pa je evidentirana Metliška folklorna skupina. Navsezadnje temu pritrjujejo tudi želja in prizadevanja nosilcev, da bi metliško obredje razglasili za nesnovno dediščino državnega pomena in s tem izpolnili predpogoj za vpis na Unescov *Reprezentativni seznam nesnovne kulturne dediščine človeštva*.

Metliško obredje se vedno izvaja v javnem prostoru, saj je za izvedbo potrebno večje število ljudi. Zato ga lahko opredelimo tudi kot t. i. performančni dogodek, javno uprizorjen folklorni dogodek ali nastop. Izvedba v velikonočnem času je (bila) namenjena vsem meščanom Metlike in prebivalcem okoliških vasi oz. vsem takrat navzočim na prizorišču. Ko se metliško obredje izvaja na odru, pa nagovarja občinstvo v dvorani, pri čemer je lahko sestava občinstva omejena zaradi morebitne omejitve velikosti prostora in vstopnine.

IZVAJALCI

Sestava izvajalcev posamičnih delov metliškega obredja glede na spol je doživela spremembe: le turn in kurji boj sta bila vedno v domeni moških in se v tem pogledu sestav izvajalcev ni spreminjal, drugi deli obredja pa so se iz izključno ženske oz. moške sestave prevrtili v mešano. Navratil je zapisal, da kolo izvaja 10 do 12 deklet, robčece pa več fantov, ki tako z igro, petjem in plesom »razveseljujejo veliko množico gledavcov vsakiga stanú in starosti« (Navratil 1849: 116). Ob opisu dogodka leta 1888 je zapisal: »Letos je igralo kolo petnajst dekličev in sedem dečakov od 17. do 25. leta svoje dôbe. Mlajših deklic ne marajo, zato ker bi bile preslabe« (Nav. delo: 296), zbralo pa se je nad 300 gledalcev. Ob tem je opozoril

¹⁸ Metličani so doslej nastopali v Ljubljani, Mariboru, Črnomlju, Predgradu, Gribljah, Kočevju, Novem mestu, Mokronogu, Videm-Dobropolju, Vitanju, Postojni, Piranu, Koprú, na Ravnah na Koroškem, v Cirkovcah; v tujini pa v Nemčiji, Avstriji, Švici, Italiji, Španiji, na Portugalskem, Nizozemskem, Češkem, Slovaškem, Madžarskem, v Bolgariji, v Bosni, Srbiji in na Hrvaškem. Za posredovane podatke se najlepše zahvaljujem g. Stanetu Križu iz Metlike.

še na pomembno novost, ki naj bi se bila zgodila pred tremi leti (1885): metliško kolo ni več žensko kolo, ampak se je preoblikovalo v mešano kolo. Podobno velja tudi za robčee, saj je zapisal, da jih igrajo dekleta in fantje skupaj. Marolt (1936) je omenil 12 parov, ki izvajajo metliško kolo in most. V Ramovševem zapisu je podobno omenjenih 12 parov, kar je najbrž posledica tega, da je v inštitutski zbirki zapisov ljudskih plesov zaradi koreoloških podobnosti Maroltove zapise le dopolnil s svojimi opažanji. Danes izvedbe metliškega obredja variirajo glede na to, koliko članov folklorne skupine se lahko udeleži nastopa in kakšne so prostorske omejitve odra. Vendar je praviloma število sodelujočih največje prav na velikonočni ponedeljek, ko *zavirajo kolo* na mestnem trgu.

Predvsem pod vplivom nastopov na odru status izvajalk/-cev (samski, poročeni) ni več pomemben; v ospredju je sposobnost njihove predstavitve izročila na odru. Navratil je še navedel, da so kolo plesale le dekleta in mlade žene brez otrok, medtem ko stanu izvajalk/-cev poznejši raziskovalci ne poudarjajo. V intervjuju je nekdanja vojarinka Marica Zupanič povedala, da je za nastop v Mariboru France Marolt nedvoumno želel (zahteval) za vojarinko prav njo, čeprav takrat ni živela v Metliki, ampak v Dravogradu (GNI DAT 23).

Zahteve iz 19. stoletja so danes povsem pozabljene in presežene – bolj kakor to, ali je določeni izvajalec poročen ali je samskega stanu, je danes za udeležbo v izvedbi pomembno, da je posameznik del kulturne institucije, torej folklorne skupine, ki izvaja metliško obredje. V starejših zapisih vzemo, da so obredje izvajali Metličani. S prenosom teh praks v folkorno skupino pa so postali legitimni izvajalci člani folklorne skupine, ne glede na to, ali živijo v Metliki ali v bližnjih krajih.

Nekdanja starostna sestava izvajalcev med 17. in 25. letom se je do danes močno razširila v obe smeri. Danes obredje izvaja starostno zelo heterogena skupina, v njej sodeluje kar nekaj poročenih oseb in tudi drugače so za delovanje metliške folklorne skupine poleg mladih pomembni tudi nekateri starejši člani. Tako se lahko zgodi, da danes 66-letnik pleše s 16-letno plesalko; večkrat v izvedbah sodeluje tudi več družinskih članov različnih generacij (npr. starši in otroci).

Pri metliškem kolu je posebej v ospredju ženska, ki vodi kolo in poje naprej – vojarinka. Povsem pozabljen in danes nepoznan naziv zanjo je *vodica*, uporabil ga je le Navratil (1849: 116) in dodal, da mora biti vodica najurnejša med dekleti. V opisu leta 1888 je Navratil poudaril, da se kolo lahko začne šele, ko pride vojarinka. Funkcija ni zgolj naključna, ampak velja o dodeljeni vlogi vojarinke družbeni dogovor. Ve se, kdo je. Navratil zapiše: »'vojarinka', častitljiva devica, iskrena domorodka, Reza Križanova, ki vodi kolo na 'púngertu' že toliko let, pa skrbi tudi za to, da se ne zatre ta lepi národní običaj, kedar ne bóde mogla ona več 'vodíti'« (Navratil 1888: 297). Tudi Marolt je poudaril pomen vojarinke, saj je že uvodoma zapisal: »Zdi se, da so obredje [...] od nekdanj v splošno zadovoljstvo izvajali le tedaj, če je bilo v Metliki za to zadosti 'dekličev in fantičev', predvsem pa za narodne običaje vneta, spretna 'vojarinka' – dobra plesavka in pevka« (Marolt 1936: 34), na drugem mestu pa, da so bile njegove sogovornice vojarinke, ki so mu tudi narekovale oz. zapele pesmi. Pri tem je omenil Marico Weiss (por. Zupanič), ki je bila vse od 30. let 20. stoletja do povojnega

časa glavna vojarinka, Marijo Fabjan, ki je vodila kolo 20 let, in Jožefo Pakar, ki naj bi leta 1887 pela Ludviku Kubi in narekovala besedilo Antonu Navratilu (Nav. delo: 35).

Tudi potem, ko je izvajaje prešlo iz neformalno organizirane lokalne skupnosti pod okrilje institucionalno organizirane kulturniške skupine, je status vojarinke ostal prestižen, dosegljiv tisti z najmočnejšim in najprodornejšim glasom. Ko so leta 1992 po dolgem premoru Metličani spet doživeli obredje na velikonočni ponedeljek na prostem, je vlogo vojarinke prevzela Marica Zupanič – vojarinka, ki je zasedala to funkcijo v 'primarnem' kontekstu, in hkrati tudi vojarinka, ki ji je bila ta funkcija dodeljena v folklorni skupini, ki je izvedla obredje. Že od leta 1983 ima to funkcijo ženska z močnim glasom, saj vloga zahteva solistično petje. Ker gre pri odrskem nastopu tudi za spremenljive časovno-prostorske okvire, se včasih primeri, da »prva« vojarinka ne more sodelovati. V tem primeru vodja skupine določi drugo (eno izmed navadno dveh 'rezervnih' vojarink), ki dobi vlogo vojarinke le začasno.

OBLAČILNI VIDEZ

Metliško obredje kot identitetni simbol Metličanov se je v preteklosti utrjevalo tudi z oblikovanjem »metliške noše«, tj. oblačilnega videza izvajalcev ob predstavitvah metliškega obredja na odru. Navratil je leta 1888 jasno zapisal, da meščani in meščanke Metlike že zdavnaj nosijo gosposko ali črno obleko, vendar se kot Belokranjci imenujejo po beli noši, ki je še v navadi med okoličani, a se tudi tam že pojavlja meščanska obleka. Dodal je še, da je bila med gledalci leta 1888 skoraj desetina takih iz okolice Metlike, ki so (še) bili v »beli opravi« (Navratil 1888: 295–296).

Dosegljivi viri razkrivajo, da je bil pobudnik kostumske podobe metliškega obredja prav France Marolt, ko je leta 1936 ob pripravi knjige *Tri obredja iz Bele Krajine* in sočasnem organiziranju Belokranjskega dne septembra v Ljubljani nagovoril domačine, naj si od okoličanov sposodijo bele noše (GNI DAT 23). Te so domačini oblekli že julija 1936, ko so zaradi nastajajoče knjige – potreb po slikovnem gradivu in natančnejšem zapisu – na Maroltovo prošnjo izvedli »celotno obredje kakor običajno«, »v belih narodnih nošah« (Marolt 1936: 34). Objavljene fotografije nazorno kažejo, kako se je takrat obleka gledalcev močno razlikovala od oprave izvajalcev. Pri tem je bila odločilna Maroltova pobuda za uniformirano vizualno podobo izvajalcev, pa vendar je bilo podobna oblačila videti že kdaj prej: domačini iz Metlike so v podobnih oblačilih zastopali svojo deželo v sprevodu pred cesarjem na Dunaju leta 1908 (Kunej 2004).

Odrske prezentacije obredja so od leta 1936 povezane s kostumiranjem, le za izvedbe v primarnem okolju ob veliki noči so bila do 50. let 20. stoletja značilna vsakdanja ali praznična oblačila. Poveden je podatek, da je tradicija odrskih nastopov pustila svoje sledi, saj so domačini (člani folklorne skupine) ob obnovitvi obredja v prvotnem časovno-prostorskem kontekstu poleg nujne prilagoditve lokacije izvedbe trenutnim danostim ohranili »odrsko« kostumsko podobo. V pogovoru s sogovorniki je zaznati, da se danes sprašujejo, kakšen naj bo oblačilni videz ob izvajanju na velikonočni ponedeljek na trgu v Metliki in kakšen za potrebe odrskih predstavitev. Njihova zadrega je posledica novih spoznanj o

ustvarjanju »metliške noše« v preteklosti, spoznanj o oblačilni kulturi Metličanov v preteklosti, institucionalnih zahtev JSKD, ki usmerja delovanje folklornih skupin pri nas, pa tudi pričakovanj domačinov in občinstva in, navsezadnje, tudi statusa, ki jim ga daje vpis v slovenski *Register nesnovne kulturne dediščine*.

RAZISKOVALCI

Refleksivni pogled na etnografsko in raziskovalno delo v povezavi z metliškim obredjem odstira povezave med raziskovanim in raziskovalcem. Zapisovalec Johann Nep. Vipauz (1839) je v svojem prispevku poudaril starodavnosti velikonočnega praznovanja v Metliki, katerega integralni del so tudi ples in druge igre metliškega obredja. Ivan Navratil je bil pri tem eksplicitnejši, saj je zapisal, da gre za staro, »posebno, morde na Slovenskim nikjer drugdi znano navado« (Navratil 1849: 116). Pozneje je izjemnost v prostorskem smislu še razširil, ko je omenil, da je ne izvajajo »tako kot v kaki dvorani, nego na poseben način, da se ne igra takó morda nikoder med drugimi Jugoslovani« (Navratil 1888: 297).

O starodavnosti, pristnosti »kultičnega« plesa, ki je povezan z igrami, je bil prepričan France Marolt, ki je menil, da je »ta belokrajinska ostalina nele pristen, ampak tudi edinstven primer svoje vrste v Evropi« (Marolt 1936: 3), močno okrnjeno podobo »metliškega prizora« pa je pripisal le črnomaljskemu kolu-mostu. Zaradi posebnosti v glasbenem in koreografskem oziru je metliško kolo uvrstil med »arhaične plesse, ki so se razvili iz davnih obrednih rejev in spojili z ostalinami pozne antike« (Nav. delo: 44). Menil je, da se »doslej ni nihče zanimal za znanstveno opazovanje tega prevažnega obredja« (Nav. delo: 3), zato je po njegovem mnenju njegova študija prva, ki ga ustrezno opiše in razvojno očrta, saj sta ga njegova predhodnika opazovala in zapisovala dokaj nekritično.

Danes lahko podobno trdimo zanj. Še več. Marolt je pri raziskovanju metliškega obredja ravnal precej avtoritativno. Ni se mogoče zanesti na vse njegove podatke, saj je jasno, da je opis metliškega obredja nastal na podlagi nekaterih njegovih sugestij in predlogov glede izvedbe (Kunej 2004: 47–48). Tako je spremenil začetek metliškega kola in prej enoglasno pesem »Igraj kolce« priredil v večglasno. Za razloček od Navratila, ki je bil domačin in je zagotovo kdaj videl izvedbo obredja v velikonočnem času, za Marolta tega ne moremo z gotovostjo trditi. Po dosegljivih podatkih so Maroltove terenske raziskave v Metliki potekale v poletnih mesecih in so vključevale tudi organizacijo, vaje in končne revizije prizorov za nastope na različnih festivalih. Kljub povedanemu ostaja Maroltov zapis metliškega obredja referenca, ki opredeljuje tekst metliškega obredja in je vzor izvedbam obredja metliške folklorne skupine tudi danes.

Od 60. let 20. stoletja, ko je nastal festival *Jurjevanje v Črnomlju*, so postali Metličani njegovi redni gostje, ki na festivalskem prizorišču vedno znova predstavijo (zgolj) metliško obredje. Tam je leta 1966 in 1969 obredje dokumentiral tudi Mirko Ramovš. Po besedah sogovornikov iz vrst metliške folklorne skupine, jim je v 60. letih prav on pomagal, da so po Maroltovih zapisih obnovili obredje in ga poslej redno predstavljali v Črnomlju. Ramovš je takrat kot umetniški vodja ljubljanske folklorne skupine AFS France Marolt nekajkrat

za letni koncert skupine postavil na oder tudi metliško obredje in ga kot primer ljudskega plesa poučeval na različnih seminarjih za člane in vodje slovenskih folklornih skupin. Prav na takšnem seminarju sem se z metliškim obredjem srečala tudi sama, enkrat sem imela tudi priložnost, da sem kot članica folklorne skupine v Ljubljani na odru izvajala metliško obredje. Šele nato sem se z njim srečala še na znanstveno-raziskovalnem področju, kjer so zgodnji zapisi tega obredja omogočali tudi diahrono preučevanje plesnih oblik.

Folkloristika je raziskave petja ljudskih pesmi v performančnem dogodku, v katerem je petje reflektirana dejavnost, pogosto namerno izpuščala in mu ni priznala »kvalifikacije ljudskega in avtentičnega« (Pisk 2012: 99). Te ugotovitve ne moremo preslikati tudi na raziskave plesa, še posebej ne v primeru metliškega obredja. Omejen kontekst izvedbe metliškega obredja po 2. svetovni vojni je raziskovalcem onemogočil, da bi fenomen preučevali v prvotnem kontekstu: tako so bili za nekaj časa 'prisiljeni', da ga raziskujejo le kot uprizoritev, tj. kot reflektirano dejavnost. Tako so zapisi metliškega obredja nastajali tudi ob nastopih folklorne skupine na odru; pravzaprav pa je metliško obredje uprizoritev *per se*, saj je njegova izvedba vedno javna, zunaj vsakdanjega življenjskega konteksta, namenjena širšemu občinstvu, potrditvi v skupnosti ali celo podrejena kulturni politiki in/ali tržnim načelom.

V preteklosti so mnogi folkloristi svoje poslanstvo razumeli kot »zajetje totalnega, reprezentančnega. Raziskovalci so si prizadevali, da bi posredovali podobe celotne kulture naroda« (Fikfak 2008: 30; Klobčar 2011: 14). Poleg tega so iskali tudi specifičnosti in enkratnosti. V to iskanje sodi tudi zanimanje za metliško obredje, ki ga je v očeh zapisovalcev in raziskovalcev zaznamovala izjemnost – specifičnosti v koreološkem pogledu, pa tudi manj opaženem družbenem. V nasprotju s splošnim interesom slovenske etnokoreologije v preteklosti in usmerjenostjo raziskovalcev v kmečko podeželje je metliško obredje fenomen, ki je vezan na mestni prostor, v prvi vrsti na mesto Metlika,¹⁹ v svojem »drugem življenju« (*second existence folk dance*, prim. Nahachewsky 2001) pa tudi na druga odrska prizorišča v urbanem ali ruralnem okolju.

SKLEP

Z današnjega gledišča se kaže metliško obredje kot oblika kulturne produkcije sedanjosti, ki se navezuje na preteklost. Pri tem ne gre prezreti, da je zaznamovano z željo, da soustvarja in potrjuje lokalno identiteto. Diahrona perspektiva jasno pokaže, da se je metliško obredje iz spontano prenašane tradicije preoblikovalo v organizirano kulturniško dejavnost, ki je v določenem trenutku postala glavni akter v nadaljevanju tradicije. V opazovani diahroni perspektivi se tekst metliškega obredja pokaže stabilnejši od njegovih kontekstov. Konteksti so se v času spreminjali in prilagajali trenutnim časovno-prostorskim okoliščinam. Metliško obredje se je iz prvotnega časovno-prostorskega konteksta transformiralo le v odrsko

¹⁹ Metlika je mestne pravice pridobila v 14. stoletju.

prezentacijo, prav takšno preoblikovanje tradicije pa je omogočilo njen nadaljnji obstoj in pozneje ponovno izvajanje na velikonočni ponedeljek. Obstoj tradicije metliškega obredja so zato bolj kot prilagoditve v njegovem tekstovnem pogledu zagotavljale spremembe konteksta.

REFERENCE

- II. Belokranjski. 1940. *II. Belokranjski praznik dne 7. in 8. septembra 1940 v Metliki*. (Programska knjižica: besedilo in pojasnilo sporeda).
- Badjura, Metod in Milka Badjura. 1952. *Pomlad v Beli krajini*. Film: 35 mm, čb, 405 m. Ljubljana: Triglav film.
- Bauman, Richard. 1983. The Field Study of Folklore in Context. V: Richard M. Dorson in Inta Gale Carpenter (ur.), *Handbook of American Folklore*. Bloomington: Indiana University Press, 362–368.
- Ben-Amos, Dan. 1993. "Context" in Context. *Western Folklore* 52 (2): 209–226. DOI: <http://dx.doi.org/10.2307/1500087>
- Fikfak, Jurij. 2008. Med delom in celoto: Nekatera vprašanja etnološkega raziskovanja in reprezentacije. *Traditiones* 37 (2): 27–44. DOI: <http://dx.doi.org/10.3986/Traditio2008370202>.
- GNI DAT 23. Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU, GNI DAT 23, Metlika, 14. 5. 1996. Ljubljana: ZRC SAZU.
- GNI FM K 2. Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU, Rokopisna zbirka, prepisi Franceta Marolta: Bkrzps. II./prp. (Ms. Ma. 84), zprd. št. 44, fol 84/18,19; zprd. št. 45, fol 84/20-27; zprd. št. 46, fol 84/2; zprd. št. 47, fol 84/3; zprd. št. 48, fol 84/3; zprd. št. 49, fol 84/3; zprd. št. 50, fol 84/3; zprd. št. 51, fol 84/2; zprd. št. 52, fol 84/3; zprd. št. 53, fol 84/4. Ljubljana: ZRC SAZU.
- GNI Pl 210. Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU, Zbirka ljudski plesov, Metliško kolo. Ljubljana: ZRC SAZU.
- GNI Pl 769. Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU, Zbirka ljudski plesov, Al je kaj trden ta vaš must. Ljubljana: ZRC SAZU.
- GNI Pl 770. Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU, Zbirka ljudski plesov, Rešetca. Ljubljana: ZRC SAZU.
- GNI zvočni arhiv. Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU, Zvočni arhiv, posnetek Metlika 6. 7. 2017. Ljubljana: ZRC SAZU.
- Hrovatin, Radoslav. 1943. Glasbene prvine slovenskih ljudskih napevov. *Etnolog* 16: 65–81. Dostopno na: <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-I8NB3V73>
- Hufford, Mary. 2003. Context. V: Burt Feintuch (ur.), *Eight Words for the Study of Expressive Culture*. Urbana in Chicago: University of Illinois Press.
- Jakac, Božidar. 1940. *Bela krajina: Festival narodnih plesov in kresovanje v Metliki*. Film: 16 mm, barvni, nemi, 116 m.
- Jubilejni. 1997. *Jubilejni folklorni večer '97: Folklorna skupina Dragatuš*. Videokaseta, VHS.
- Jurjevanje. 1997. *Jurjevanje v Črnomlju: Revija FS Slovenije; nedelja 15. Junij 1997*. Videokaseta: snemal Andrej Kure. Črnomelj.
- Jurjevanje. 2000. *Jurjevanje 2000*. Videokaseta: pripravil in posnel Tomaž Urh. Črnomelj: Občina Črnomelj in Zveza kulturnih društev Črnomelj.
- Klobčar, Marija. 2011. Real and Virtual Spaces of Revisiting the Question "What to Do With Folklore?" *Traditiones* 40 (3): 5–15. DOI: <http://dx.doi.org/10.3986/Traditio2011400301>

- Klobčar, Marija. 2016. »Morebiti bi se še dal kje kak tak napev vloviti«: Zapisovalske usmeritve na Slovenskem v kontekstu slovanskih povezav. *Traditiones* 45 (2): 53–81. DOI: <http://dx.doi.org/10.3986/Traditio2016450205>
- Kozorog, Miha. 2011. Nekaj pripomb za več družbenega konteksta v slovenski folkloristiki. *Traditiones* 40 (3): 27–50. DOI: <http://dx.doi.org/10.3986/Traditio2011400303>
- Kuba, Ludvik. 1890. *Slovanstvo ve svých zpěvch: Kniha VII*. Parudbice: Písňe slovinské, 1890.
- Kunelj, Rebeka. 2004. *Vplivi folklorizma na slovensko plesno izročilo (na primeru Bele krajine)*. (Magistrsko delo.) Ljubljana: Univerza v Ljubljani.
- Kunelj, Rebeka. 2015. Tanec a klobása – hmotná forma nehmotného kulturního dědictví, nebo naopak (Slovinské zkušenosti). *Národopisná revue* 25 (3): 283–290.
- Marolt, France. 1936. *Slovenske narodoslovne študije: 2. zvezek, Tri obredja iz Bele Krajine*. Ljubljana: Glasbena matica.
- Marolt, France. 1954. *Slovenske narodoslovne študije: 3. zvezek, Gibno-zvočni obraz Slovencev*. Ljubljana: Glasbeno narodopisni institut.
- Nahachewsky, Andriy. 2001. Once Again: On the Concept of “Second Existence Folk Dance”. *Yearbook for Traditional Music* 23: 17–28. DOI: <http://dx.doi.org/10.2307/1519627>
- Navratil, Ivan. 1849. Vuzem v Metliki. *Vedež* 2 (14): 111–112, (15): 116–118, (16): 122–124.
- Navratil, Ivan. 1888. Belokranjsko kolo in nekoliko drugih národnih pesmic in iger z razlago. *Ljubljanski zvon* 8 (5): 294–298, (6): 337–345, (7): 412–417, (8): 492–500, (9): 551–556, (10): 615–619, (11): 676–682, (12): 743–749.
- Pisk, Marjeta. 2008. Raziskave ljudske pesmi med tekstem in kontekstom. *Traditiones* 37 (1): 99–111. DOI: <http://dx.doi.org/10.3986/Traditio2008370105>
- Pisk, Marjeta. 2012. *Kontekst v raziskavah ljudske pesemske tradicije: Območje Goriških brd*. (Doktorska disertacija.) Nova Gorica: Univerza v Novi Gorici.
- Ramovš, Mirko. 1980. *Plesat me pelji: Plesno izročilo na Slovenskem*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Ramovš, Mirko. 1992. *Polka je ukazana: Plesno izročilo na Slovenskem: Gorenjska, Dolenjska, Notranjska*. Ljubljana: Kres.
- Ramovš, Mirko. 1995. *Polka je ukazana: Plesno izročilo na Slovenskem: Bela krajina in Kostel*. Ljubljana: Kres.
- Rus, Zvonko. 2003. *Kronika mesta Metlike: 2. zvezek*. Metlika: Belokranjsko muzejsko društvo.
- Simeringer, Tomaž. 2015. Zgodovina prava in plesna kultura od prvih virov do sredine 20. stoletja: Drugi del. *Glasnik Slovenskega etnološkega društva* 55 (1–2): 23–31.
- Šlebinger, Janko. 1935. Navratil, Ivan (1825–1896). *Slovenska biografija*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013. <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi385781/#slovenski-biografski-leksikon>
- Toelken, Barre, 1986. Context and Meaning in the Anglo-American Ballad. V: Donald K. Wilgus in Barre Toelken (ur.), *The Ballad and the Scholars*. Los Angeles: The William Andrews Clark Memorial Library, 29–52.
- Toelken, Barre. 1996. *The Dynamics of Folklore*. Logan, Utah: Utah State University Press.
- Vipauz, Johann Nep. 1839. Die Ostern in Möttling. *Carniolia* 2 (41): 161–162, (42): 165–166.
- Vraz, Stanko. 1877 (1841). Beli Kranjci. V: Stanko Vraz, *Déla Stanka Vraza: Peti dio: Pěsme pabirrci, proza i pisma*. Zagreb: Matica Hrvatska, 51–58.

THE CHANGING TEXTS AND CONTEXTS OF THE EASTER DANCE RITUAL IN METLIKA

The “Easter dances and games in Metlika” (Vuzemski plesi in igre v Metliki) are thus far the only dance tradition included in the Slovenian Register of Intangible Cultural Heritage, a declaration that was made already in 2013. This shows how important this ritual was, and still is, to Metlika locals. Thus, cultural policy has (once again) contributed to the endemicity of the dance tradition in Metlika, in addition to the long-lasting interest of folk dance researchers. Folklorists in Slovenia took note of and described the Metlika ritual relatively early—especially compared to other research on folk dances (that do not feature singing accompaniment)—but later and to a lesser extent than other folk song research. The dance songs lyrics and their transcriptions appear to be a factor that strongly influenced the creation of the first descriptions and documentations of the Metlika ritual.

The paper analyses textual and contextual changes to the Metlika ritual from synchronic and diachronic perspectives, drawing on historical printed sources, film, audio, and audio-visual materials, archival dance records (written descriptions and labanotation scores), and conversations with participants. There are several different names for it: ethnochoreologists call it the Metlika ritual (metliško obredje), the same term used by the locals for performances on stage. Performances on Easter Monday are often referred to as dancing the circle dance, or kolo (zaviranje kola).

The earliest description of the Metlika ritual (dances and games) dates back to the mid-nineteenth century, when Johann Nep. Vipauz wrote about Easter Saturday and Sunday in Metlika in German. As for early descriptions in Slovenian, there are two important contributions, both written by Ivan Navratil, a native of Metlika, in 1849 and 1888. In the 1930s, the Easter dance-ritual events in Metlika were researched by the folklorist France Marolt (1936, 1954) and in the 1960s the ethnochoreologist Mirko Ramovš described the dance ritual in his regionally designed monograph Polka je ukazana (A Polka is Ordered, 1995).

The first part of the paper gives a definition and a brief description of individual segments of the Metlika ritual, focusing on changes in the text (in this case, the dance or the games). The Metlika ritual includes a dance called the Metlika Kolo, the dance games “Sieves” (Rešetca) and “Is This Bridge of Yours Strong?” (Al je kaj trden ta vaš must), and the other games “Handkerchiefs” (Robčeci), “Chicken Fight” (Kurji boj), and “Tower” (Turn). It describes how most of the text-related transformations have taken place in the dance part: the kolo has transformed from a women’s dance to a mixed one; the sung dance song from a unison to a multipart one; and stage performances caused a shortening of the text (the lyrics were shortened to the most telling stanzas and consequently the dance was also reduced). In other games that are not related to dancing and singing, fewer changes have been observed.

In the second part, the focus is on the contexts of particular historical records and performances (or folklore events), and their relations and reception by performers, audiences, and researchers. It describes how dance as the “first existence of folk dance” (cf. Nahachewsky 2001) emerged

in the “second existence of folk dance” in the 1930s, when locals started to present it on stage as an artefact. After the Second World War and its accompanying socio-political changes, the Easter Monday ritual was no longer performed outdoors. To preserve the tradition during the period from the 1950s to the 1990s, when it was not carried out due to informal political pressure, engaged individuals who worked in education and culture contributed greatly. After the Ivan Navratil Metlika Folklore Ensemble was founded in 1976, the ensemble became a cultural community or milieu, which presented the Metlika ritual onstage in their hometown and elsewhere, thus preserving memories and keeping traditions alive. The protagonists of the restored Easter Monday dancing in Metlika in 1992 were members of the folklore ensemble and no longer spontaneously organized locals as had been the case before. The stage presentations were from the very beginning connected with a uniform costume image, whereas up until the 1950s the Easter performances had used everyday and festive clothing. After the renewal of the ritual in its original time-place context, the performers maintained the “Metlika costumes,” which remain an important identification factor.

The earliest descriptions and studies of the Metlika ritual were created because of its specificity and choreological uniqueness, and later also because early descriptions allowed comparisons of the texts and contexts from the mid-nineteenth century to the present day.

Dr. Rebeka Kunej, znanstvena sodelavka, ZRC SAZU,
Glasbenonarodopisni inštitut, Novi trg 2, 1000 Ljubljana,
rebeka.kunej@zrc-sazu.si