

TOMAŽ SIMETINGER

Zvezdne poti in plesne sledi

Od Platona do romarskega vrtca

Urednica zbirke: Anja Serec Hodžar

TOMAŽ SIMETINGER

Zvezdne sledi in plesne sledi: Od Platona do romarskega vrtca.

© 2021, Slovensko etnološko društvo

Izdajatelj: Slovensko etnološko društvo
Zanj: Alenka Černelič Krošelj
Založnik: Slovensko etnološko društvo
Urednica: Anja Serec Hodžar
Recenzentki: Urša Šivic, Ana Vrtovec Beno
Jezikovni pregled: Tadej Turnšek
Prevod: Mateja Žuraj
Oblikovanje: Ana Destovnik
Slika na naslovnici: Jan Šimnovec
Tisk: Alfagraf tiskarna d. o. o.
Naklada: 300

Izid publikacije je omogočilo Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije.
Ljubljana, december 2021

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

39:793.3
793.3(091)
2-584:793.3
133.2:793.3

SIMETINGER, Tomaž

Zvezdne poti in plesne sledi : od Platona do romarskega vrtca / Tomaž Simetinger ; [prevod Mateja Žuraj]. - Ljubljana : Slovensko etnološko društvo, 2021. - (Knjižnica Glasnika Slovenskega etnološkega društva ; 55)

ISBN 978-961-6775-26-7
COBISS.SHD 88350211



SLOVENSKO *etnološko* DRUŠTVO
SLOVENE *ethnological* SOCIETY

TOMAŽ SIMETINGER

Zvezdne poti in plesne sledi
Od Platona do romarskega vrtca



SLOVENSKO *etnološko* DRUŠTVO
SLOVENE *ethnological* SOCIETY

Ljubljana, 2021





KAZALO

KNJIGI NA POT	7
MISLI O KNJIGI	8
UVODNI RAZMISLEK	11
Nameni in dileme	11
KORAKI ZVEZD	16
Prvi koraki ali po sledeh besedja	16
Pitagora, Platon in Prokl ali vesolje v zrnu peska	17
Ples ob zori krščanstva	20
Rojstvo <i>chorus angelicus</i>	25
Spajanje izročil – med antiko in krščanstvom	31
Ples in regulacija ali le pravi ključ odpira nebeška vrata	36
Simbolna učinkovitost gest in gibanja	40
KROG, KAMEN IN TELO	44
Igra z žogo – igra s soncem	44
Labirint – pot med umetnostjo in moralo	49
Ambulatorij – poti zvezd, ujete v kamen	56
Okrog oltarja	59
Procesije in ples – skok v Echternach	62
SVETI PROSTOR, TELO IN PLES	68
Cerkev, pokopališča, dvorišča in preddverja – ples med sakralnim in profanim	68

ROMARSKI VRTEC	83
Na božjo pot	83
Romanje v Köln in Aachen	84
Romarski vrtec – o virih in pojavnosti	87
Koraki v temi	89
Nebeški kralj in romarski vojvoda	90
Kakofonija zvoka	94
Po vijugah romarskega vrtca	97
Romarski vrtec – interpretacije in simbolne razsežnosti	103
NAMESTO ZAKLJUČKA: O ŽIVLJENJU IDEJ	111
SUMMARY	115
IMENSKO IN STVARNO KAZALO	122
VIRI IN LITERATURA	125
SEZNAM FOTOGRAFIJ	138



KNJIGI NA POT

Petinpetdeseta izdaja v Knjižnici Glasnika Slovenskega etnološkega društva je vse prej kot klasično etnološko besedilo. Obravnava določenega pojava od antike do današnjih dni ni prav pogosta. V tem besedilu sledimo razvoju plesa kot pomembnega akterja pri osmišljanju sveta, predvsem duhovnega, ki pa ne more biti nikoli povsem ločen od realnega. Kako so ljudje v preteklosti razumeli svet? Kako so razumeli svojo vlogo v skupnosti? Kako je posameznik uporabljal lastno telo za češčenje boga? Kako se je raba telesa spreminjala skozi čas? In nenazadnje, kako so te rabe vplivale na vsakdanje življenje posameznika? To je osrednja nit, ki nas pelje od Platona v antični Grčiji do romarskega vrta na Slovenskem v prvi polovici 20. stoletja. Zavita pot, kot je zaviti romarski vrtec, a je vsak zavoj pomemben in vsak prispeva h končnemu spoznanju.

Monografija se ne osredotoča izključno na ples, ampak tudi na razumevanje spreminjanja odnosa do telesa, odnosa do češčenja višjih sil, odnosa do svetih prostorov in tudi verskega življenja. Ne spoznamo zgolj tega, kako se je v antiki koncipiralo razumevanje sveta, ampak tudi to, kako ta koncept, sicer v transformirani in krščanstvu prilagojeni obliki, odseva v našem dojemanju sveta danes.

Način obravnave posameznih pojavov bo lahko za kakšnega bralca, obremenjenega s pogledom z današnjega stališča ali celo z osebno izkušnjo in osebnim prepričanjem, težko sprejemljiv, v skrajnem primeru celo nepredstavljen. Vendar ne smemo podleči pogledu z današnje perspektive in z vidika današnjega odnosa do telesa, duhovnosti in svetega prostora. Ta knjiga nam daje priložnost, da se vživimo v drugačne prakse, da se vživimo v situacijo, kjer je bilo normalno in vsakdanje nekaj drugega. Zato vabim bralca, da besedilo prebere večkrat. Ne zgolj zaradi prepotrebne potrpežljivosti v prvih poglavjih, ko se prebijamo skozi nam tuje svetove antičnega kozmosa in šele ob koncu knjige stopimo na domača tla. Predvsem zato, ker z vsakim branjem spoznamo nove vsakdanjosti in nove svetosti in ker nam vsako ponovno branje prinese novo izkušnjo in nov razmislek o tem, kako danes kot posamezniki konstruiramo svoj odnos do sveta, hkrati pa vedno znova spoznamo, da to ni edini možen način, in tudi ne edini pravi.

mag. Anja Serec Hodžar



MISLI O KNJIGI

Premišljevanje o pojavih je pogosto in prevečkrat podvrženo spoznavnemu okviru sodobnega dojemanja sveta, njegovih estetike, morale, etike, materialno-tehničnih okoliščin idr. Zato je historični proces kot primarna in stalna premisa znanstvene monografije dr. Tomaža Simetingerja toliko bolj ključen, in sicer ne le kot področje avtorjevega osrednjega zanimanja – zanimanja za ples v sakralnih prostorih – temveč tudi kot problemsko izhodišče drugih fenomenoloških raziskav. Že z naslovom *Zvezdne poti in plesne sledi: Od Platona do romarskega vrtca* avtor naslavlja problemsko kompleksno ter časovno in idejno široko zastavljeno raziskovanje izbranih plesnih praks.

Monografija bralcu ponuja v slovenščini do zdaj nepoznane in še neinterpretirane referenčne literaturo, vire in podatke ter jih postavlja v širok okvir večdisciplinarnih razlag pojavov. Tomaž Simetinger je zanimanje iz polja svojih domicilnih ved, etnologije in kulturne antropologije, razširil na splošno zgodovino, zgodovino plesa, filozofijo, zgodovino glasbe in cerkve, teologijo in mitologijo.

Ključno izhodišče, ki ga skozi raziskavo razrešuje avtor, je vprašanje, kako sodobno gibno/plesno pojavnost razumeti na večstoletnem, celo večtisočletnem časovnem traku. Skozi sistematično zasnovana poglavja avtor bralca opremlja z znanji, ki so nujna za umeščanje pojava v kulturnozgodovinske prostore. Opozarja ga na spreminjajoče se filozofske, moralne, etične, verske in druge predispozicije, ki so vplivale in tudi danes vplivajo na v raziskavi izpostavljene pojave. Da bi odgovoril na zastavljeno vprašanje, je moral avtor zastaviti širok zgodovinski prostor, in sicer od razumevanja antične tradicije ter ključnih antičnih filozofskih paradigem Pitagore, Platona, Plotina in drugih, prek zgodnjega krščanstva, do filozofskih in verskih dogem srednjega in novega veka. Upošteval je tiste ključne miselne premise, ki so zaznamovale vsakokratna razumevanja plesnih vedenj v odnosu do pojmov, kot so sakralni prostor, sakralna vsebina, telo, gib idr.

Monografija je členjena na poglavja, ki bralca smiselno vodijo skozi spoznanja, s katerimi avtor razlaga izbrano fenomenologijo. Pri tem se sklicuje na pojave ali njihove ostaline, znane v antičnem in zahodnoevropskem prostoru, mestoma omenja tudi redke pojave, dokumentirane v slovenskem prostoru. Avtor izpostavlja zgodovinske gibne oblike, npr. igre z žogo, premikanje v

sakralnih prostorih in procesijah, torej primere obrednih krožnih gibanj ljudi v sakralnih prostorih in ob sakralnih priložnostih. Razlaga jih s pomočjo vzpostavljanja različnih filozofskih konceptov in paradigem, kot so antična preslikava usklajenosti planetov na zemljo, angelski zbor, recipročni odnosi med makro- in mikrokozmosom, kozmogonija, prostorjenje sakralnega, hierarhična ureditev tu- in nadzemskih oseb, imaginariji verskih svetov, prakse in principi cirkumambulacije. Ne nazadnje avtor zaključuje ta filozofski lok z razlago potez katoliške regulacije plesa, njegovega izrinjanja iz liturgije in sakralnega prostora ter vzpostavitve slabšalnega odnosa do telesa in njegovega gibanja v sakralnih prostorih in pomenih. Nujno ob tem odpira problemsko področje odnosa Cerkve do plesa in do s plesom povezane stigmatizacije telesa. Razmerja, ki še vedno predstavljajo občutljiv prostor za znanstveno ali poljudno razpravo, obravnava sicer s kritičnimi utemeljitvami, vendar pa brez negativnih predpostavk.

Prav s plesom, zreduciranim na ritualno hojo ob priložnostih procesij, avtor raziskavo prevesi v zadnje poglavje. Raziskavo pripelje do predstavitve in razlage študije primera – do fenomenologije romarskega vrtca kot gibno-zvočnega pojava, ki je bil na Slovenskem v prvi polovici 20. stoletja še živa praksa. Na podlagi široko razprtega teoretskega zemljevida iz predhodnih poglavij v tem poglavju interpretira vire, dostopne v obliki pričevanj, najsi bodo literarizirani ali etnografsko dokumentirani. Avtor s pravo mero interpretacije virov na eni strani in kritičnosti do njih na drugi strani opazuje relikte v monografiji obravnavanih zgodovinskih obdobj. Seveda svoj izčrpen, besedno in mišljenjsko bogat doprinos dopolnjuje s skrbno izbranimi in povednimi citati ter slikovnim gradivom.

Monografija *Zvezdne poti in plesne sledi: Od Platona do romarskega vrtca* dr. Tomaža Simetingerja je lucidno, kritično, teoretsko, metodološko in vsebinsko znanstveno utemeljeno delo o zgodovini umeščanja giba/plesa v kontekst sakralnega. Z delom avtor razkriva ključen način zajemanja teoretskih izhodišč, literature in možnosti za analizo (navadno redkih) zgodovinskih virov, interpretacijo pa opremlja s širokim meddisciplinarnim povezovanjem. Poleg tega, da nas monografija po zapleteni poti skozi labirint vodi do razumevanja fenomenologije gibno-plesnih praks v sakralnih prostorih skozi perspektivo različnih »časov«, nam razkriva tudi, koliko raznolikega vedenja je potrebnega, da bi razumeli današnja pogosto poenostavljena, stereotipna, negativna, nemoralna, erotizirana itn. mesta telesa in plesa v sakralnem kontekstu, ki niso tu od vedno.

dr. Urša Šivic

Raziskovanje plesne kulture na Slovenskem je imelo v vseh obdobjih slovenske etnologije svoje mesto, zato lahko govorimo o relativno pestrem ter bogatem naboru študij, raziskav in ugotovitev s področja dediščine plesa. Vendar se z razvojem družbe, pa tudi etnološke-antropološke-etnokoreološke vede, odpirajo vedno nova vprašanja, novi vidiki in nove interpretacije. In prav je tako!

Knjiga Tomaža Simetingerja *Zvezdne poti in plesne sledi: Od Platona do romarskega vrtca* nas kot vijugasta kača popelje v do sedaj še neraziskane povezave med platonističnimi idejami in cerkvenimi ideologijami, vse do telesnih praks ljudi tako v preteklosti kot danes. Izbrana poglavja pa sestavljajo slike posameznih fenomenov, kot so razumevanje gibanja, telesa, kroženja ter pomembnosti prostora v danem času in prostoru.

Raziskovanje kulturnozgodovinskih vidikov plesne kulture s primerjalno metodo in diahrono analizo zasleduje primer romarskega vrtca, ki je vpet v čas in prostor ter prepreden s simbolnimi pomeni. Simetinger v svoji raziskavi črpa iz virov slovenskega kulturnega prostora: navaja tako literarne kot dokumentarne opise ter znanstvene obdelave terenskih podatkov slovenskih raziskovalcev (mdr. B. Orel in njegove ekipe, R. Hrovatin, M. Ramovš) ter jih prepleta z viri tujega jezikovnega okolja, ki so mu bili dostopni v neugodnem koronskem obdobju, v katerem je knjiga nastajala.

Raziskava se dotika robov do sedaj uveljavljenih predstav o plesu, hkrati pa jih skuša prestopiti in dopolniti s svojimi pogledi na fenomen romarskega vrtca. Besedilo ne ponuja zgolj študije primera romarskega vrtca, temveč tega obravnava kot del širše slike. Plesi in igre, labirinti in ambulatoriji, procesije in romanja ponujajo odgovore o marsikaterih segmentih, ki so danes vidni (le) kot ostanek v (cerkveni) arhitekturi, šegah in navadah, plesnih vzorcih, ljudskem verovanju, ritualih itn. V besedilu so predstavljene konkretne prakse in objekti, preko katerih lahko sledimo, kako se je ples iz sakralnih praks prenesel v profano okolje, s čimer avtor potrjuje, da svetega in profanega prostora ne moremo razumeti kot dveh nasprotujočih si entitet, temveč kot dva prepletena pojava. Avtor v besedilu večkrat predstavi konstrukcijo cerkvenega oz. svetega prostora, ki ne sovпада vedno s funkcijami, kot jih ima v sodobnosti, ter izpostavlja vprašanje telesnega prostora. Kot navaja: »Moment zgoščevanja svetega tako v prostoru kot v času se, vsaj v praksi, ne more zgoditi brez profanega. Ta proces omogoča telo, ki skozi telesenje tvori prostor, in obratno, prostor se s telesom prostori skozi ritual.« Ostanki svetega in profanega prostora zato hkrati ohranjajo in odstirajo globlje pomene kolektivnih krožnih plesnih praks in njihovih (plesnih) sledi v današnjem času in prostoru.

S knjigo *Zvezdne poti in plesne sledi: Od Platona do romarskega vrtca* slovenska etnološka veda ne dobiva le prve celovite obravnave romarskega vrtca v kulturnozgodovinskoantropološkem kontekstu, temveč tudi potrjuje, da je ples kot kolektivna krožna praksa še vedno prisoten, ne glede na to, da se dogaja v povsem drugačnih kulturnozgodovinskih okoliščinah. Avtorjeve ugotovitve bodo prav gotovo izzvale ponovni premislek pri marsikateremu bralcu ter – upajmo – vzbudile nove študije s področja plesne kulture na Slovenskem.

dr. Ana Vrtovec Beno



UVODNI RAZMISLEK

Uvodnike h knjigam avtorji pogosto pišemo čisto na koncu. Gre za konec, marsikdaj celo vrhunec, nekega procesa, ki ti lahko zastavi več vprašanj, kot si jih lahko odgovoril na raziskovalni poti med pisanjem knjige. Tudi ta uvodnik nastaja skoraj čisto ob koncu pisanja, ko se kaže še vrsta nejasnosti in sem v dilemi, ali sploh pritisniti zadnjo piko ali morebiti od tod pisati naprej. Prevladalo bo načelo, da je v neki meri tudi znanstveno pisanje podobno umetniškemu delu, pri katerem lahko nikoli ni konca izpopolnjevanja na poti iskanja neobstoječega ideala popolnosti. Enkrat, ne glede na to, koliko pomanjkljivosti vidiš v njem, je treba narediti zadnjo potezo. V knjigi narediti piko in nato pričeti nekaj novega ter od tod nadaljevati naprej. Ja, tudi to delo je eno tistih, za katero bi se lahko reklo: če bi ga pisal še enkrat, bi ga drugače. Bi bilo zato boljše? Lahko, a ne nujno. Pisanje knjige je proces, ki te med oblikovanjem besedila tudi sam sooblikuje, snuje in spreminja tvoj pogled na stvari. Zdaj me je pripeljalo do točke, od koder se nadaljuje z drugačnim znanjem in pogledom. Gre za pisanje, ki je nekak neskončni ples med tu in tam v preteklosti, kamor je bil usmerjen moj pogled in kjer sem skušal delovati kot neke vrste prevajalec med jeziki in kulturami v času. Takšni pogledi so vedno obsojeni na parcialnost – šele ko jih skušaš uloviti, ugotoviš, kako zapleteno je sestavljanje celostne slike posameznih fenomenov. Tako se tukaj ne postavlja vprašanje popolnosti, ampak dovolj visoke stopnje kredibilne rabe epistemološkega aparata, da postane besedilo relevanten gradnik diskurzivne resnice plesne kulture na Slovenskem in širše.

Nameni in dileme

Ples je ena tistih človeških aktivnosti, ki je še kako povezana z različnimi drugimi človeškimi dejavnostmi. Tudi v tem besedilu se kaže kot dejavnost, ki se navezuje na zelo različna in zgolj na videz povsem nepovezana področja. Gre za aktivnost, ki jo je na svoj način zahtevno raziskovati že v njenih sodobnih okoliščinah, toliko bolj pa s stališča različnih historičnih pristopov. Nič nenavadnega ni, da so ples ponekod preučevali predvsem muzikologi. Razumljivo je, da sta muzikologija, v strukturalni analizi gibanja pa celo jezikoslovje, poleg etnologije odigrala eno od pomembnih vlog pri raziskovanju plesne kulture, saj imajo te vede s svojimi zgodnjimi fazami razvoja precej daljšo in bogatejšo tradicijo kot

etnokoreologija in antropologija plesa. Takšne pristope lahko zasledimo tudi v nemško govorečih deželah, ki so pomembno vplivale na razvoj etnokoreologije na Slovenskem. Prav s pomočjo muzikologije in nekaterih področij jezikoslovja smo prišli do uvidov v razvoj in delovanje plesne kulture, a hkrati tudi do epistemoloških okvirov, ki so oblikovali razumevanje plesa v njegovi sodobni in zgodovinski luči. Vedno se zato postavi vprašanje, kaj stoji za temi okviri in kako to naslavljati; kakšna podoba se nam bo izrisala, če stopimo preko meje znanega? Zato je eden izmed ciljev tega dela, da se v nekaj točkah dotakne robov uveljavljenih predstav o plesu, jih skuša nekoliko prestopiti ter jih dopolniti s svojimi pogledi v tem širokem mozaiku podob fenomena, imenovanega ples.

Naslov *Zvezdne poti in plesne sledi* nakazuje na lok, ki se pne med zgodovinsko gledano relativno starimi idejami in ideologijami vse do telesnih in drugih praks ljudi, tako v preteklosti kot danes. Sprva je bilo besedilo zamišljeno kot študija primera romarskega vrtca, a se je med nastajanjem izkazalo, da je obravnava vrtca le del širše slike, ki ponuja več od tega. Bralec bo tako ob koncu lahko ugotovil, da je bolj kot samo poglavje o romarskem vrtcu pomembno besedilo pred tem. Razlaga in razvoj nekaterih pojavov plesne kulture v Evropi je v tem pogledu pomembnejša kot samo iskanje zgodovinskih korelacij pojavnosti romarskega vrtca. Z v besedilu vzpostavljenimi razlagami bi tako lahko obravnavali tudi druge s plesom povezane pojave. Knjiga zato v prvem poglavju orisuje zametke platonistične ideje, ki ima pomembne posledice na razvoj plesne kulture in širše. Platonizem, ki se je prenesel v krščanstvo, je botroval rojstvu različnih predstav, kot je *chorus angelicus*, regulacijam plesa in drugim simbolnim razsežnostim, nihajočim med gibanjem in telesom. Pri tem je treba posebej izpostaviti še dve temi, ki se kot rdeča nit nenehno pojavljata skozi besedilo knjige: ritem in kroženje. Ta dva parametra gibanja sta se v Evropi do danes ohranila kot temelja tvorjenja plesnega in splošno gibalnega razumevanja ter estetike. Sprva, v predmodernem obdobju, sta bila uveljavljena pri skoraj vseh plesnih praksah, od časa razsvetljenstva in kasnejše modernizacije pa predvsem v vernakularnih in deloma popularno kulturnih. Kroženje in ritem še danes veljata za pomembna stebra plesne kulture v Evropi in širše, zato ju v prvem poglavju v različnih perspektivah načrtno prepletamo z naslednjimi, vse do konca besedila.

V drugem poglavju se besedilo dotika konkretnih praks in objektov, ki vsak na svoj način materializirajo platonistično kozmogonsko idejo. Plesi in igre, labirinti in ambulatoriji ter različne procesije, združene pod dežnikom krožnih in ritmičnih gibanj, kažejo sicer na skupni imenovalec, a hkrati zelo divergenten razvoj teh pojavov.

Brez umeščanja telesa med sakralno in profano ne moremo razumeti in odstirati preteklosti. Antična tradicija in razmerje med sakralnim ter profanim, ki se je utelešalo v telesih plesalcev, sta ena ključnih in temeljnih dilem za sodobno etnokoreologijo in historično antropologijo plesa. Kako so naši predniki telesili prostor in kako je prostor udejanjal telesa, odkriva tretje poglavje. Tako v drugem kot v tretjem poglavju pa je treba opozoriti še na eno stvar. Cerkveni

prostor je imel v zgodovini različne vloge, in ravno pri plesu se kaže kot pojav, o katerem imamo v sodobni splošni predstavi precej drugačne ideje, kot jih izpričujejo nekateri zgodovinski viri. Besedilo se zato na več mestih posveča tudi konstrukciji cerkvenega oz. svetega prostora, ki ne sovпада vedno s funkcijami, kot jih ima v sodobnosti, kot tudi ne z idejami o pieteti, kot jo je v teh prostorih navajen kazati današnji človek. S tem odpira nove poglede in predvsem vprašanja o razumevanju prostorjenja svetega prostora.

Četrto poglavje je osredotočeno na vprašanje romarskega vrtca in na določene vzporednice s precej starejšimi pojavi, obravnavanimi v prejšnjih poglavjih. Za še obsežnejšo analizo tega plesnega fenomena bi seveda potrebovali še kakšen dodaten vir ali drugačen paradigmatični pristop.

Pri raziskovanju kulturnozgodovinskih vidikov plesne kulture se vedno pojavi vprašanje virov. Njihovo kritično pretresanje je nujno v procesu pridobivanja novih znanj in spoznanj. Romarski vrtec in še nekateri drugi gibalni plesni fenomeni, obravnavani v tem besedilu, so v tem pogledu zanimivi, saj se oddaljujejo od (v slovenski etnokoreološki tradiciji poimenovanih »starejših«) virov, ki naslavljajo predvsem plesno kulturo največkrat bolje dokumentiranih socialno višjih družbenih slojev in predstavljajo dolgo tradicijo vernakularnih plesnih praks. Sicer je bilo pri obravnavi samega romarskega vrtca še vedno treba izhajati predvsem iz zgodovinsko gledano relativno novih virov, a kljub temu se je s primerjalno metodo in diahrono analizo pojav umeščalo v časovno bistveno globljo (zgodovinsko) perspektivo. Tiste mnogokrat neme množice nepismenih ljudi v zgodovini, ki so jih razni kronisti, zgodovinopisci ali drugi avtorji virov hote ali nehote spregledali v primerjavi z njihovimi gospodarji, dobivajo v tem pogledu vsaj majhen vidik prepoznanja. Ne v smislu poprave kakšne zgodovinske krivice, ampak v smislu pomembnosti razumevanja kompleksnosti razvoja plesne kulture. Ravno zaradi zastopanosti virov se je ponekod uveljavila praksa delitev na »visoko« plesno kulturo in na druge, »ljudske« prakse. Takšna delitev se je posebej utrdila tudi z romantiziranjem, pogosto eksotizacijo, kmečkega življenja ter z iskanjem evropskih elit antropološkega Drugega v nižjih socialnih slojih. Empirija in študije primerov kažejo na to, da virom, v katerih so v določenih delih zgodovine elite bolje zastopane, pač ne gre brezglavo slediti, saj so lahko še kako zavajajoči. Ples je prehajal socialne meje in posegal tudi na polja, ki socialnih razredov niso poznala. Kot primer nam lahko tukaj služi razvoj valčka. Brez vzporednih tokov razvoja v različnih družbenih skupinah, tehnološkega razvoja in razvoja glasbenih tokov, brez političnih intervencij, ekonomizacije prostega časa, moralno-teoloških intervencij itn. ga gotovo ne bi mogli poznati, raziskovati in seveda (še danes) plesati v takšni obliki, kot ga. Predvsem pa ga ne bi mogli razumeti, kot ga razumemo danes, ko je okvir med »visokim« in »nizkim«, »ljudskim« in »neljudskim«, »šolskim« in »nešolskim« že zdavnaj presežen. Študija primera romarskega vrtca bo tako skušala preseči te binarnosti in zasledovati nekatere simbolne in ideološke (dis)kontinuitete skozi čas.

Drugi vidik, ki je pomemben pri uvodnem razmisleku o plesni kulturi in njenih odtisih v zgodovinskih virih, je vprašanje jezikovnih barrier in pozitivizma.

V zahodni etnološki in kulturno antropološki tradiciji imamo vrsto primerov zelo kvalitetnih študij plesne kulture. Marsikakšno spoznanje postavlja nove perspektive na področju raziskovanja kulturne zgodovine plesa. (Pre)pogosta težava avtorjev s tega področja pa so jezikovne ovire. Gre seveda za že star problem. V germanskem, frankofonskem in anglosaškem delu Evrope (in seveda v drugih delih sveta, ki izhajajo ali se naslanjajo na te jezikovne in etnokoreološke tradicije) imajo raziskovalci to skupno točko, da v sicer večkrat kakovostnih in marsikdaj precej obsežnih obravnavah pogosto neenakovredno, če sploh, upoštevajo slovanska kulturna okolja. Sploh v času, ko je po drugi svetovni vojni vlogo vodilnega jezika v znanosti po nemščini in francoščini prevzela angleščina in je hkrati v večjem delu sveta postala *lingua franca*. Jezik je poleg različno močnih tradicij raziskovanja plesne kulture po Evropi gotovo eden izmed razlogov za manjšo zastopanost slovanskih virov o plesni kulturi v celostnih obsežnejših delih. Ker sem želel vsaj delno nagovoriti ta problem, sem v zadnjem delu knjige načrtno izbral fenomen romarskega vrta. Hkrati sem že s tem izborom, pa tudi sicer, nekoliko bolj upošteval plesne vire slovenskega in širšega slovanskega jezikovnega okolja.

Če bo lahko pričujoče delo vsaj deloma odgovorilo na zgornjo problematiko in umestilo nek zgodovinsko-plesni fenomen v širši prostor, upam, da bo prešlo v – tudi na Slovenskem še vedno močno zakoreninjeno – pozitivistično tradicijo v etnokoreologiji. Pri tem je potrebno izpostaviti, da v razmerju diahrone obravnave ne gre brez pozitivističnih vidikov. Pričujoča razprava je v precejšnji meri zasnovana na pozitivističnih pristopih, zato bi rad izpostavil, da namen tega pisanja ni kakorkoli prikazovati te paradigme, ki je v določenih okoljih močneje prisotna, kot nekaj omejujočega, kaj šele slabega. Gre preprosto za to, da je takšna paradigma uporabljena ter primerno (tudi kritično) umeščena v širši epistemološki aparat.

Kot naslednjo točko uvodnega razmisleka bi rad izpostavil vprašanje razumevanja nekaterih pojavov v časovnem kontekstu. Gre za kompleksno področje, ki ga želi razprava delno osvetliti in pokazati na varljivost časovnih prizem. Pogled nazaj se ne sme zadovoljiti s stališčem današnjega človeka in rabo njegovega sodobnega spoznavnega aparata. S tem bi lahko padel v časovno prevaro. Koncepti, s katerimi se sooča in jih uporablja današnji človek, so sicer pomembni, a imajo svoje omejitve in so zato lahko hkrati tudi dovolj zavajajoči, da zarišejo povsem popačene predstave razumevanja preteklosti. Brez upoštevanja (dis)kontinuitet in časovnega vidika razvoja posameznih idej ter konceptov (tudi pri obravnavi plesa) se diahrone analize ne da zasnovati. Pojmi, kot so ples, gibanje, telo s svojo ekspresivnostjo idr. so še toliko bolj zapleteni, saj so zelo neotipljivi in so se skozi čas nenehno spreminjali. Kot kažejo študije, so bili vpeti v različne oblike telesnih politik, podvrženi mehanizmom moči, cepljenim na teološke, moralne, estetske in (druge) ideološke podlage. Danes jih je tako nujno potrebno razumeti in obravnavati v kulturnozgodovinskoantropološkem kontekstu; v nasprotnem primeru lahko izrišejo še toliko bolj zamegljeno podobo preteklosti.

Besedilo se poleg čisto klasičnih primerov in opisov posameznih pojavov posveča triadam, kot so telo/duša-ples/gibanje-liturgija, telo/duša-ples/gibanje-kozmogonija, ples/gibanje-ritual/prostor itn. Skozi različne vidike skuša osvetliti (dis)kontinuitete platonističnih idej v vsakdanjem življenju ljudi v preteklosti. Ples oz. gibanje sta vezni člen tkiva te knjige. Gre za vprašanje razumevanja tako liturgije, religije, sakralnega in profanega, kozmogonije in prostora kot tudi drugih pojavov, ki jih je skozi gibanje ustvarjalo telo naših prednikov. Ples je esencialni element vsega naštetega, in zato skuša besedilo prikazati pomen in vlogo plesa/gibanja predvsem v različnih kontekstih krščanstva. Krščanstvo je, vsaj v neki zgodovinski perspektivi, še kako plesna religija, ki pa se naslanja in v veliki meri črpa iz predkrščanskih in nekrščanskih tradicij in filozofij. Tako so nastajale različne prakse vsakdanjega življenja ljudi, ki jih besedilo osvetljuje in želi povezati z idejnimi osnovami, iz katerih izhajajo.

Zato moram uvodoma opozoriti na globoko dilemo, ki jo je prineslo pisanje tega besedila. Bralec bi lahko besedilu očital metodološko nedoslednost, saj mestoma povezuje in primerja podatke zelo različnih zgodovinskih in geografskih področij. Gre za podatke, ki bi jih bilo potrebno vsekakor še nadgraditi in dopolniti. Pisanje o nekaterih segmentih kulturne zgodovine plesa prihaja v stik s področji, ki sploh niso ali so relativno slabo raziskana. Podatki o plesni kulturi so tako pogosto parcialni, slabo povzeti ali prevedeni iz starejših virov, navajani so lahko brez primernih zgodovinskih kontekstov itn. Sistemskih obravnav posameznih področij plesne kulture nam tako še precej manjka. Na to v samem besedilu večkrat opozorim oz. povzemam podobna spoznanja drugih avtorjev. Eno takih, ki je močno povezano z vsebino knjige, so med drugim tudi ples in telesne prakse v kontekstu zgodovine (katoliške) liturgije in cerkvenega okolja. Kljub vrsti virov o tej temi in celo nekaj zgodovinskim obravnavam o tem nimamo celostne podobe. S pomanjkanjem virov in sistemskih vpogledov v plesno kulturo preteklosti se raziskovalci plesa zaradi različnih razlogov srečujemo relativno pogosto – sploh če temu ni naklonjen tudi čas nastajanja tovrstnih besedil. Knjiga je namreč nastajala v obdobju, ko so bile javne inštitucije zaprte, saj se je po Evropi in drugod razširil virus, ki je s karanteno zamejil skoraj vsakršno obliko javnega življenja. Knjižnice in arhivi so bili v tem času relativno težko, če sploh, dostopni. To je bilo obdobje, ko se je delo za marsikoga ustavilo. Ravno zaradi belih lis v znanju o plesni kulturi preteklosti, pomanjkljivih ali manj dostopnih virov in za koga morda tudi metodoloških nedoslednosti lahko jemljem to knjigo v celoti le in zgolj kot obsežnejšo hipotezo, in ne kot dokaz končnih ugotovitev. Za slednje potrebujemo še vrsto študij, ki bi dopolnile ali morda celo ovrgle katero od spoznanj v tem besedilu.

KORAKI ZVEZD

Prvi koraki ali po sledih besedja

Naslov podpoglavja je nekoliko zavajajoč, saj predpostavlja, da se je plesna kultura zahodnega sveta pričela v Stari Grčiji. To ni res. Gre le za mejnik, ki bo služil za pričetek te razprave. V ozir je treba vzeti dejstvo, da se je tudi grška plesna kultura razvijala na osnovi in pod vplivom različnih predhodnih in tedanjih kultur. Tudi posamezne besede ali besedne zveze, ki so označevale ples ali s plesom povezane aktivnosti, še zdaleč niso bile vsebinsko oz. pomensko statične, saj so se močno spreminjale glede na čas, prostor in različna kulturna okolja. Vsaj deloma bo besedilo posvečeno tudi temu. Zato je uvodoma potrebno osvetliti dva ključna antična pojma, s katerima lahko vsaj delno sledimo konceptualnemu dojemanju plesa skozi čas (npr. Zimmermann 2007, Pont 2008: 267–268). Julia Zimmermann je na osnovi etimologije in rabe besedišča, vezanega na ples, sledila razvoju plesnih praks od pozne antike do konca srednjega veka. V pozni antiki so tako poznali dva tipa plesa, in sicer *ορχεομαι* (*orkheomai*) ter *χορεία* oz. *χορος* (*khoreia* oz. *choros*).

ορχεομαι je termin, ki je splošno označeval ples, skakanje ali poskakovanje. Z izrazom so opisovali vsakršno ritmično gibanje skozi prostor, tudi gibanje posameznih telesnih okončin ali celo le oči. Ponekod se je obseg pomena razširil na ples v gledališču ali ob različnih ritualih, povezanih z vojsko. Ključno pa je, da je to oznaka, ki je pomensko pokrivala tudi ples posameznika oz. solistične oblike plesa, ki so lahko vezane tudi na umetniško izražanje. Ta pomen besede *orkheomai* se je izrazito uveljavil v pokonstantinskem času. To je posebej vidno pri prevodih biblijskih odlomkov, ki opisujejo ples Salome ali kralja Davida, kjer v Bibliji nastopata v različnih okoliščinah, a oba kot posamezna, torej solistična plesalca. Dodaten pomen tovrstne rabe besede *orkheomai* lahko zasledimo tudi v patrističnih besedilih, nanašajočih se na ples, o katerih pa bo beseda tekla nekoliko kasneje (Zimmermann 2007: 28–30).

Drugi, za to razpravo nekoliko pomembnejši pojem, ki se pojavlja v poznoantičnih literarnih delih, je *χορεία* oz. *χορος*. *Choros* se je od *orkheomai* ločeval predvsem po tem, da je pomensko označeval kolektivne krožne plesne prakse. Ti plesi so bili lahko tako profane kot sakralne narave, a jih je vedno spremljalo tudi petje plesalcev. Razlika med *ορχεομαι* in *χορος* se je posebej izoblikovala in izpostavila v času zgodnjega krščanstva (Zimmermann 2007: 28–30).

Če se je *ορχεομαι* v klasično latinščino prevajal kot *salire* (»skakati«, »poskakovati«, »plesati«), dobimo pri *χορος* v latinščini neposredni prenos besede in pomena, torej *chorus*.¹ Latinski *chorus* se v staro visoko nemščino prenese

1 Za nadaljnje prevajanje omenjenih terminov v druge srednjeveške evropske jezike, njune pomenske prenose in semantični razvoj glej razpravo Julie Zimmermann (2007: 29–48).

kot *chor* in nato v slovenščino kot *kôr*. Primarni pomen grške in latinske predhodne besedne različice je bil vezan na skupino ljudi, ki pleše in obenem poje. Kasneje se petje loči in pomensko sovpaše z današnjo besedo »zbor« (Internetni vir 1). Če pogledamo še etimologijo besede *oro* ali *horo*, bomo videli, da se izvorno nanaša na latinski *chorus*.² Kot lahko vidimo, se χορος tako skozi različne izpeljanke kot tudi z gibalnimi praksami prenese vse do novega veka.

Ključni element pri razvoju pojma *choros* pa ni bil le na ravni skupinske plesne prakse v primerjavi s solističnimi, kot jim lahko sledimo skozi razvoj in kasnejše prevode termina *orkheomai*, ampak tudi v vrtenju. Ne glede na rabe in pomenske različice, ki so se oblikovale skozi čas, sta *choros* in latinska izposojenka *chorus* vsebovala element skupinskega krožnega (plesnega) gibanja. Pri tem ni mišljeno le gibanje vsakega posameznega plesalca okrog svoje osi, ampak tudi gibanje skupine plesalcev po neki predvideni krožni ali kačasto zaviti poti okrog ene ali več skupnih žariščnih točk.³ Krožnost je namreč ena ključnih razsežnosti za razumevanje kozmogonskih principov, ki nam jih odkrivajo raba besedišča ter s tem povezane plesne in druge prakse.

Pitagora, Platon in Prokl ali vesolje v zrnu peska

Simbolni pomeni krožnega gibanja so skozi zgodovino zelo različni.⁴ Za diahroni vidik in plesno kulturo v evropskem kontekstu je ključno razumevanje pitagorejsko-platonistične filozofije in vloge kroženja v njej. Rekonstruirati pitagorejsko filozofijo brez primarnih pisnih virov je zaradi visoke sinkretičnosti kasnejših filozofov, piscev in interpretov izjemno težko. Kljub vsemu lahko na osnovi zgodnejših virov sklepamo, da je bila pitagorejska filozofija v 6. in 5. stoletju pr. n. št. tista, ki je dala kozmosu enotno harmonično obliko. Pitagora,⁵ katerega nauk je prevzel in dodatno razvil še Platon, je enoten princip delovanja kozmosa osnoval s pomočjo principa števil. Števila (gr. *arithmos*) so univerzalen kozmični princip in določajo vse. Vsi deli kozmosa so med seboj v numerično določljivih proporcih. V praksi to pomeni, da so npr. zvezde na nebu med seboj oddaljene v nekem številsko določenem razmerju. Celokupnost teh delov univerzuma in med njimi določenih številskih razmerij pa tvori harmonijo (gr. *armonia*) (Berghaus 1992: 44, Celenza 1999: 669–670). Harmoničnost je torej ključ do delujočega sistema, princip delovanja pa temelji na številih oz. številskih enotah.

2 O etimološki povezavi med plesnim *khorea* in glasbenim *chorus* ter kasnejšimi izpeljankami v nekdanjih jugoslovanskih jezikih glej tudi Hrovatin (1959).

3 Tudi v tem primeru nam lahko pomaga etimologija. *Kólo* – na latinski osnovi nastalo poimenovanje za »vrsto plesa, pri katerem nastane vrteči se krog« (Internetni vir 2).

4 O simbolnih pomenih križnega gibanja v evropski tradicijski kulturi sta pisali Mirjam Mencej (2013a) in Jolanta Kowalska (1991).

5 Kot opozarja Graham Pont, so nekatere ideje, ki jih danes poenostavljeno pripisujemo pitagorejsko-platonistični misli, izvorno starejše, saj v osnovi izhajajo že iz azijskih kultur. Grki so jih le prevzeli in vgradili v svojo filozofijo (2008: 267).

Kozmosa ne moremo razumeti kot fiksnega in statičnega, ampak kot nenehno se gibajoči sistem. Platon govori, da so bogovi zreducirali kaos v kozmos tako, da so naključnemu gibanju določili red in s tem posamezne dele kozmosa združili v harmonično celoto. Pri tem igrajo planete s svojim gibanjem po nebu vlogo božanskih plesalcev, ki imajo svoje notranje življenje in svoj razum. Ta razum jim omogoča, da se nenehno gibljejo po svojih krožno zastavljenih tirnicah, a ne trčijo drug ob drugega. Vsi skupaj tvorijo harmonijo kozmičnega plesa. Takšen nebeški ples pa ni omogočal le kroženja zvezd, ampak je bil ključen za vse dogajanje tudi v naravi. Gre za to, da v platonistični predstavi na začetku stvarjenja vesolja in sveta čas ni obstajal, ampak so kroženje časa določale zvezde. S svojimi permanentnimi in ponavljajočimi se krožnimi potmi so kontrolirale prihode dni in noči, letnih časov, let itn. (Syston Carter 1987: 3–4). S tem je kroženje zvezd skrbelo tudi za kroženje različnih naravnih ciklov, kot je na primer vegetacijski. Človekovo umeščanje v kozmos je bilo s tem ključno tudi za njegovo eksistenco.

Delovanje kozmosa v platonistični misli lahko razumemo na dveh soodvisnih ravneh, in sicer na makro- in mikrokozmični ravni. Makrokozmos je zgrajen iz različnih mikrokozmičnih enot. Gre za sistem, ki vsebuje različne hierarhično podrejene podsisteme reda, vse pa je med seboj soodvisno in povezano. Mikrokozmosi so tako pomanjšani analogni makrokozmos. Če imamo na eni strani zvezde, planete, luno in zemljo s svojim krožnim gibanjem in harmoničnimi odnosi, se ta makrokozmična predstava preslikava tudi na mikro raven. Na mikrokozmični ravni lahko odsev makrokozmosa sledimo v državi, ki sestoji iz različnih družin, slednje pa sestavljajo posamezniki (Pont 2008: 269). Dobro delujoča država omogoča primerno okolje za življenje družin in s tem harmoničnost posameznika ter obratno. Vsak posameznik, ki mora zato, da deluje primerno, iskati usklajenost duše in telesa, je del večjega soodvisnega sistema, ki se preko njega, njegove družine, države itn. na koncu zrcali v harmonični makrokozmični sferi. Poenostavljeno in metaforično rečeno, platonizem s konceptom analogno povezanih kozmičnih enot, kjer so v makrokozmosu hierarhično združeni mikrokozmični deli, v zrnju peska najde odsev celotnega vesolja.

Če je pitagorejsko misel nadaljeval Platon, je stoletje po njegovi smrti platonistično filozofijo nadgradil Plotin⁶ in tako pričel z neoplatonizmom. Tudi on je poudarjal hierarhičnost kozmosa. Kozmos naj bi imel svoj vir in središče v krščanskem Bogu. Transcendentnost Boga naj bi se tako kazala na vseh ravneh materialnega sveta, hkrati pa poudarja, da lahko posameznik vstopa skozi nematerialni svet v stik z Njim z notranjo spiritualno izkušnjo. Bog je v središču kozmosa in vse prihaja od njega ter se vrača k njemu (Syston Carter 1987: 5).

Plotinova ideja temelji na opoziciji med enotnostjo in raznolikostjo vseh delov kozmosa. Ples je v tej logiki imel pomembno vlogo. Skupinsko plesanje, kjer se plesalci držijo za roke, je simbol enotnosti. Harmoničnost je inherentni

6 Za enega od začetnikov neoplatonizma velja že Plotinov učitelj Amonij Sakas (3. stoletje), a je o njegovih filozofskih načelih znanega relativno malo.

del vsakega posameznika oz. plesalca posebej. Vsak udeleženec v plesu kot individuum prispeva svoje, a mora biti hkrati še vedno z gibanjem skladen z glasbo in sočasno z gestikulacijo, ritmičnim korakanjem itn. v harmoniji z ostalimi soplesalci. Plesalec s svojim krožnim plesom telesi kozmično gibanje zvezd. Ker je tudi sam majhen mikrokozmični del, tako s kroženjem v plesu oponaša krožno gibanje zvezd in s tem neposredno uteleša univerzalno povezanost kozmosa. Plotin razume ples tako, da plesalec, ki v plesu giba svoje ude iz ene pozicije v drugo, vsaki poziciji prilagaja celotno telo. Telo je pri tem usmerjeno k nekemu končnemu cilju, zato posamezen ud in vsak njegov posamezen gib nista pomembna, šteje le celokupnost gibanja celotnega telesa, namenjenega skupnemu cilju. Ples telesa je tako metafora in hkrati odsev gibanja kozmičnih elementov. Enako namreč deluje kozmični ples planetov in nebesnih sfer. Posamezni podrejeni mikrokozmosi harmonično sledijo hierarhično višjim enotam kozmosa, kot sledijo telesu posamezni udje (Syston Carter 1987: 5–6). Analogija med kozmosom in telesom je v plesu popolna.

Ples je imel pri Grkih pomembno simbolno vlogo. S plesom je bila simbolično utelešana harmoničnost družbe in sveta, zato ga je bilo potrebno poznati. Temu navkljub Platon o njem neposredno ni pisal. To je verjetno eden od razlogov za to, da filozofi in raziskovalci plesne kulture, kot ugotavlja Graham Pont, Platonovemu odnosu do plesa niso posvečali pozornosti (2008: 268). Kljub temu, da se je doslej v luči platonizma plesu posvečalo manj pozornosti, nam lahko danes ta filozofija pomembno pomaga pri pojasnjevanju nekaterih plesnih in drugih historičnih pojavov. Razumevanje plesa v platonizmu bomo zato osvetlili s starogrškim konceptom umetnosti, ki je bila svojevrstno utelešenje kozmogonije.

Antična matematična umetnost je poznala štiri kategorije. Prva in najbolj bazična, iz katere je vse izhajalo, je bila aritmetika. Preučevala je številke, razumljene kot metafizične enote. Šlo je za najmanjše dele kozmosa oz. njegovih podsistemov. Združevanje števil oz. posameznih kozmičnih delov v večje enote je sledilo zakonom. Te zakone je preučevala druga matematična umetnost – geometrija. Tretja umetnost je bila astronomija (tudi kozmologija), posvečena preučevanju gibanja nebesnih teles. Za ples pa je bila ključna četrta matematična umetnost – glasba (gr. *mousike*). *Mousike* ni bila le umetnost glasbe v sodobnem pomenu besede, ampak disciplina, ki je bila neločljivo povezana tudi s plesom. Hkrati je pod *mousike* spadalo še petje, pisanje poezije, deklamiranje in inštrumentalna glasba.

Mousike je odražala razmerja nebeških sfer. Študij muzike ni bil študij posameznih vrst glasbe, ampak matematičnih zakonitosti v glasbi, določenih na osnovi gibanja nebeških sfer (Pont 2008: 268–272). Matematika je bila temeljni princip umetnosti, in od izobraženega Grka se je pričakovalo, da pozna zakonitosti glasbe in plesa. Glasba in ples sta antičnim Grkom s spoznanji znanosti pomagala iskati harmonično celovitost med telesom in dušo (2008: 247). S tem namenom so namreč muze v glasbi ljudem namenile ritem. Ritem pa ni bil tam le za iracionalni užitek, ampak predvsem za to, da so z njim lahko ljudje popravili neharmoničnost v svojih dušah in telesih ter ju uskladili s harmonijo kozmosa (Berghaus 1992: 47).

Ker je s platonistično in neoplatonistično filozofijo harmonično telo odsevalo kozmično gibanje nebesnih teles, je za razumevanje plesne kulture še mnogo stoletij kasneje pomembno, kako se je ta filozofija prenašala tudi v krščansko okolje. Ko se harmoničnost gibanja nebeških sfer, kot jih tolmači *mousike*, prenese na telo in s tem dušo, postane ples dejavnost, ki človeku s pomočjo matematike omogoča komunikacijo s središčem kozmosa, z bogovi oz. kasneje z enim katoliškim Bogom. Harmoničnost v ritmu in kroženju igra pri tem ključno vlogo. Platonistične ideje so postale podlaga za razvoj nekaterih pojavov in s tem temeljno vplivale na njihovo percepcijo in pojavne oblike. Ples je bil le eden od njih.

Ples ob zori krščanstva

Odnos Katoliške cerkve do plesa je pogosto razumljen precej stereotipno. Skozi zgodovino je nastala cela vrsta dokumentov, ki pričajo o regulaciji plesnih aktivnosti ali celo prepovedi plesa v različnih okoliščinah. Kljub temu pa lahko trdimo, da je bil ples že od vsega začetka na eni strani del liturgičnih obredov, na drugi pa kamen spotike. Odnos (zgodnjega) krščanstva do plesa je področje plesne kulture, ki je še vedno izjemno slabo raziskano. Gre za zapleteno interdisciplinarno tematiko, ki bo zahtevala kritični pretres dosedanjih spoznanj, ovržbo številnih preveč poenostavljenih predstav in stereotipov o cerkvenem odnosu do plesa ter odprtje še precej neznank. Prav tako bo potrebno preseči nekatere v zgodovini nastale proticerkvene diskurze (npr. iz časa francoske revolucije), ki so imeli močan vpliv na kasnejše razumevanje cerkvenega odnosa do plesa (Rohmann 2013: 129, 196–197, 205).⁷

Kljub številnim nejasnostim in razmeroma majhnemu številu virov o plesu iz zgodnjega obdobja krščanstva lahko trdimo, da je bila pri dojetanju in razumevanju plesa v tistem obdobju ključna neoplatonistična filozofija.⁸ Preko Platonove akademije se je ta filozofija prenesla v eno poglavitnih usmeritev helenistične šole, ki je neposredno vplivala na prenos idej v romansko okolje. Plotin kot ključen avtor in ustanovitelj neoplatonistične šole, poleg njega pa še Prokl in Jamblih, so prenašali neoplatonizem v svet zgodnjega krščanstva. Kljub dejstvu, da je bil aristotelški sistem sprejet v Cerkev⁹ kot uradna doktri-

7 Na dejstvo, da je odnos Cerkve do plesa še vedno precej neraziskan (še posebej s teološkega stališča), marsikje pa je raziskovanje plesa še vedno razmeroma mlada ali celo marginalna disciplina, v svoji razpravi *Dance in the Early Church: Sources and Restrictions* ugotavlja tudi Laura Hellsten (2007). Za področje zgodnje liturgije in plesa o tem glej tudi Klinghardt 2005.

8 Z zavedanjem, da bo prihodnost odgovorila še na marsikakšno vprašanje, ki bo spremenilo pogled na zgodovino plesne kulture, v razpravi izhajam iz znanj in spoznanj, ki so mi bila na voljo in dostopna v času pisanja. Pri tem se zavedam, da obstaja možnost, da bo v prihodnje ravno zaradi preslabe raziskanosti plesne kulture (posebej v cerkvenem okolju) potrebno kakšno izmed trditve dopolniti, popraviti ali jo celo spoznati za napačno.

9 Opozoriti moram, da v besedilu večkrat omenjam Cerkev, s čimer imam v mislih, če ne zapišem drugače, Katoliško cerkev. Ker pa tekst obravnava različne pojave v precej obsežnem zgodovinskem loku, je treba upoštevati, da je imela ta Cerkev tako v svojih začetkih kot tudi v zgodnjem in srednjem veku precej ločin ter različnih, tudi heretičnih in drugih gibanj. Marsikdaj je bila tako precej neenotna.

na, so bili pitagorejsko-platonistični principi enotnosti in harmonije temeljito inkorporirani v krščansko teologijo. Sinkretičnost pitagorejske, platonistične, neoplatonistične in cerkvene misli so v svojih delih uporabili Ambrož, Avguštín,¹⁰ Boecij in Dioniz Aeropagit. S tem so ključno prispevali k dejstvu, da so pitagorejska načela bolj ali manj nespremenjeno preživela ves srednji vek (Berghaus 1992: 48).¹¹

Predstave o delovanju kozmosa, ki so se prenašale skozi stoletja, so omogočale kontinuiteto idej, ki so bile nato integrirane v krščanstvo in so vplivale na razumevanje plesa. Vendar pa je krščanstvo kot nov pojav prineslo tudi svoje, nekatere le za relativno kratek čas obstoječe koncepte, ki so služili kristjanom ob njihovih verskih praksah. Pri plesu se nam tako sami ponujata dve vprašanji, in sicer ali in kako so prvi kristjani plesali ter kje oz. v kakšnem prostoru? Odgovora sta zavita v še precej nejasnosti.

Kako so se zbirali prvi kristjani in kako so potekala prva bogoslužja, ni povsem znano, saj je bilo krščanstvo takrat preganjano, zato tudi ni veliko virov, ki bi razkrivali prve bogoslužne prakse. O bogoslužju in s tem tudi umeščenosti plesa vanj imamo nekje do 2. ali sredine 3. stoletja zgolj približne informacije. Glede na skromne vire je mogoče sklepati, da je šlo za obliko (večernih) obedov. Prvi kristjani so se za bogoslužje zbirali nekje ob popoldnevih ali proti večeru in organizirali skupno pojedino. Obed se je zaključil s pobožnostjo in molitvijo, pri kateri so postregli vino, ki ga pred tem niso uživali. Ko je vsak od udeležencev, verjetno v tišini, popil požirek vina, se je pričel drugi, bolj socialen del druženja. Takrat so vino zmešali z vodo in ga stregli udeležencem, pričelo se je tudi bolj sproščeno druženje ali celo zabava.¹² Viri navajajo, da so udeleženci v tem sproščnem delu prirejali spretnostne igre, postavljali uganke, peli, recitali, brali, se igrali pantomimo. Pogosto je to druženje zaznamoval preprost pogovor ob mizi, ki je imel naravo poučevanja. Pri vsem tem pa ne gre spregledati tudi plesa (Klinghardt 2005: 12–14).

O vlogi plesa zgodnjih kristjanov pri bogoslužju lahko sklepamo na osnovi delnih opisov in izvajanih himen. Himne, ki so bolj dokumentirane, in prostori, v katerih so se – kot sklepamo – izvajali plesi, pa tudi viri o sočasnih plesih posredno kažejo na to, da je bil ples bolj ali manj podoben današnji strukturi krožnih plesov oz. določenih oblik kola, kjer so si udeleženci podali roke in se ritmično premikali. Pri tem je potrebno opozoriti, da je koncept takšnega plesa (*choros*) lahko obsegal le posamezne elemente gibanja telesa, ki so jih takrat razumeli kot samostojni ples. Takšni plesni elementi so bili posamezni plesni korak ali telesni gibi, drža telesa, izraz obraza, ritmično gibanje rok in druge telesne geste. Vsi ti samostojni ali med seboj povezni gibi so tvorili

10 Več o Avguštínu in njegovem pogledu na ples glej Mayer: b. n. s.

11 Podrobnejšo razlago o vprašanju, zakaj je bil platonizem zanimiv za zgodnje krščanstvo, in o vlogi razuma ter spoznavnega aparata človeka pri tem glej Macy 1992.

12 Zabave ne moremo razumeti v današnjem pomenu besede, saj je bil to hkrati dogodek druženja, češčenja Boga, izobraževanja in zabavnih ali kratkočasnih aktivnosti. Kljub nekaterim aktivnostim, ki jih danes razumemo kot zabavo in kratkočasje, so bile takrat izvajane v kontekstu liturgije.

ples, ki so ga, kar je ključno, izvajali skupaj s petjem oz. recitacijo himen. Pri tem so zgodnji kristjani lahko *khoros* izvajali v dveh skupinah, ki sta si s plesom in petjem antifonično odgovarjali. Še pogosteje pa je skupina imela vodjo, ki je pel ali molil, ostali pa so mu odgovarjali. Pri tem je šlo za t. i. re-sponsorije (Klinghardt 2005: 12–14, glej tudi McGowan 2014: 111–134).¹³

O tem, da so bili prvi liturgični plesi izvajani kot pevskoplesna praksa, kjer je posameznik ples in petje vodil, ostali pa so mu odgovarjali, lahko sklepamo tudi iz apokrifnega evangelija po Janezu, nastalega med krščanskimi ločinami 2. stoletja. Gre za pomembno besedilo v zgodovini plesne kulture, saj ga raziskovalci velikokrat citirajo predvsem zaradi neposrednega opisa Jezusa in apostolov, ki plešejo. V teh spisih Kristus pokaže učencem v krožnem plesu božje skrivnosti. Ples je v tem besedilu medij transcendence. Ukazal jim je, naj naredijo krog in se primejo za roke, sam se je postavil na sredo, in medtem ko je tam pel himno na čast Bogu, so mu njegovi učenci morali odgovarjati z »amen« (Rohmann 2013: 128–129, Klinghardt 2005: 18–19, Zimmermann 2007: 97).¹⁴

Kakšna je bila prostorska izkušnja plesa, je bilo vsaj v zgodnjem krščanstvu odvisno od tega, kje so se kristjani zbirali, in od predstave o tem, kaj naj bi krščanska skupnost bila. Predstava o cerkvi kot kamniti zgradbi, svetem templju, kot jo poznamo danes, takrat še ni obstajala. Templji so bili namenjeni drugim, nekrščanskim religijam. Kristjani v zgodnjem obdobju zato niti niso imeli ali smeli uporabljati večjih svetišč. Prvi kristjani so cerkev razumeli v smislu duhovne skupnosti, ki se združuje s skupnim namenom češčenja Boga. Cerkev v njihovih predstavah ni bila fizična zgradba, ampak prostor zbiranja enako mislečih, ki je bil v prvi vrsti duhovna kategorija. Ta prostor ni imel vlog, kakršne kasneje prevzame cerkev kot duhovni tempelj v materializirani obliki. Ti prostori so bili zato pogosto improvizirani oz. bolj ali manj naključno določeni. Za manjše skupnosti so lahko bili v zasebnih hišah. Sklepamo tudi, da so bili prostori združevanja zaprti. Kot gre razbrati iz ohranjenih besedil z začetka 3. stoletja, pa so bili prostori srečevanja kristjanov tudi zapahnjeni oz. zaklenjeni (Klinghardt 2005: 16). Šele približno v 8. stoletju se je predstava o duhovnem prostoru, kjer se združujejo kristjani, pričela povezovati s fizičnim prostorom »kamnite« oz. zidane cerkve. Pri tem je pomembno, da se nekje v tem obdobju izoblikuje ideja o cerkvi kot mikrokozmičnem odsevu nebes na tem svetu, ki predstavlja makrokozmos božjega. Cerkev postane prostor stika med tem in onim svetom (Rohmann 2013: 131). Sklepamo lah-

13 Podobno ugotavlja tudi E. K. Chambers, ki poleg v grških išče vzporednice za vodje plesa in petja tudi pri keltskih in tevtonskih verskih vodjih (1903: 169).

14 Apokrifni evangelij po Janezu je eno pomembnejših besedil v zgodovini plesa, saj je povzročilo spor med teološko ortodoksijo in gnostičnimi skupinami. Ples so namreč razumeli na dva načina: nekateri dobesečno, drugi kot ples v metaforičnem smislu, kjer ne pleše telo, ampak zgolj duša. Gre za dve obliki razumevanja plesa, kjer ga nekateri razumejo kot gibanje telesa, drugi pa kot meditativno prakso, kjer »pleše« le duša. Osrednja točka plesa je Jezus – usrediščeni Bog, okrog katerega vse kroži, medtem ko On osmišlja bivanje vsega. Da je bil spor precej velik in pomemben, nakazuje tudi to, da so o besedilu razpravljali tudi na koncilu v Nikeji leta 787 (Rohmann 2013: 128).

ko, da so bili plesi prvih kristjanov zato v manjših zaprtih prostorih, ki so na svoj način determinirali izvajanje plesa. Kot ugotavlja Louis Backman, je bil ples prvih kristjanov dejansko ples, ki je izhajal iz predkrščanskega okolja in se je tako le integriral v krščanske rituale (1952: 13). Tudi Carl Andersen ugotavlja, kako močno so bile zgodnje krščanske skupnosti v svojih praksah vezane na predkrščanske navade. Še v 2. stoletju navajajo, da se kristjani v ničemer posebej ne razlikujejo od nekristjanov, ne po izvoru ne po oblačenju, izgledu ipd. (2009: 91–92). Glede na sicer maloštevilne vire, posredno tudi s primerjalno metodo obstoječih gradiv, deloma na osnovi plesne etimologije,¹⁵ lahko sklepamo, da je to veljalo tudi za plesni imaginarij in prakse, ki so jih integrirali v vsakodnevno življenje in liturgijo.

Prakse, prenesene iz predkrščanskega v krščansko okolje, je spremljal imaginarij, ki pa se je moral delno prilagoditi novim okoliščinam. Ena teh nekoliko spremenjenih idej, povezanih s plesom, je bila tudi predstava o že opisanem kroženju nebesnih teles, ki so jih v predkrščanski tradiciji povezovali z različnimi bogovi in nadnaravnimi bitji. Ta bitja so s krožnim gibanjem skrbela za red v kozmosu. V predstavah ljudi naj bi prebivala na nebesnih telesih in jih usmerjala na njihovih krožnih poteh po nebu. Stari bogovi v krščanstvu niso imeli več prostora. Prehod v krščansko okolje je tako terjal zamenjavo bogov z angeli. Da so to vlogo prevzeli ravno angeli, je dokaj logično, saj je bilo verovanje v njih precej razširjeno tako v judovskem kot v novem krščanskem okolju. Gre namreč za bitja, ki se pojavljajo tako v Stari kot tudi v Novi zavezi. Angeli so bili v Svetem pismu predstavljeni kot del nebeškega kraljestva, kjer so častili in slavili Boga. Temu primerno vlogo so igrali pri konstrukciji odnosa ljudi do plesa, saj naj bi jih ljudje med liturgijo s krožnim plesom oponašali. Prav tako so v Svetem pismu opisani kot mnogoštevilna bitja, ki so brez večjih težav zasedla mesta nekdanjih številnih bogov in nadnaravnih bitij predkrščanskega porekla. Pomembno vlogo pri krožnem plesu zvezd in vzpostavljanju kozmogonskih principov v krščanstvu tako prevzamejo angeli (Syston Carter 1987: 3, 7–8).

Ne glede na to, da angeli v Bibliji nikjer niso predstavljeni kot bitja, ki plešejo, je nezanemarljivo tudi dejstvo, da so jih kot božja bitja priznavali tudi Judje. Kot lahko sklepamo na osnovi rabe plesnega besedišča in etimologije, je judovstvo pomembno sovpivalo na razvoj zgodnjekrščanskega odnosa do plesa (ibid.). Ples so v tem okolju dojemali kot medij, s katerim so verniki lahko vstopali v stik z Bogom. Pri tem se je judovstvo in kasneje krščanstvo naslanjalo na različna besedila Stare zaveze.¹⁶ Eden najpomembnejših in tudi

15 Več o tem glej Syston Carter 1987.

16 Obsežneje je o plesnih praksah antičnega sveta (tudi o judovski kulturi in o omembah v Svetem pismu) na osnovi pisnih virov pisal Oesterley (2002). Oesterleyjevo delo je bilo prvič natisnjeno leta 1923, leta 2002 pa je bilo ponatisnjeno. Velja sicer za pomembnega avtorja, ki ga citirajo številni raziskovalci, a Laura Hellsten (2007) upravičeno opozarja, da je to delo treba brati previdno, saj na več mestih prikazuje precej hegemonski odnos do drugih skupnosti in je tako epistemološko mestoma vprašljivo. Kljub temu je lahko to delo pomembno za plesno kulturo, saj se naslanja na številne zgodovinske vire, in v taki vlogi ga kot vir etnografije mestoma tudi upoštevam v tej razpravi.

kasneje v zgodovini plesne kulture največkrat navedenih biblijskih citatov je bil ples Davida pred skrinjo zaveze.

Ko so nosilci Gospodove skrinje naredili šest korakov, je daroval vola in pitano tele. David je na vso moč rajal¹⁷ pred gospodom. Bil je prepasan s platnenim efódom.

(2. Sam. 6: 14; Sveto pismo 2006: b. n. s.)

Ples je bil na osnovi platonistične filozofije prenesen v krščanstvo ter skupaj z judovskogrškimi praksami pogosto sprejet in izvajan s pozitivnimi konotacijami. V zgodnjih krščanskih skupnostih in še stoletja kasneje so ga razumeli v kontekstu veselja, praznovanj in slavljenja Boga. Kot se je v 4. stoletju vprašal škof Bazilij iz Cezareje: »Kdo je lahko bolj srečen in blagoslovljen kot tisti, ki kot angeli pleše *khorus*?« (Tronca 2016: 53–54). Ljudje so ples takrat razumeli kot neposredno odslikavo nebeškega plesa angelov, ki se neskončno veselijo in bivajo v Bogu. S plesom se je tako tvorila skupnost v veselju do češčenja Boga in skupnost, ki je bila odraz božjega reda v najširšem pomenu. Če je cerkev v svoji fizični obliki postala odslikava božjega prostora in ureditve, točka svetega na zemlji in stik z Njim, je bil ples zrcaljenje aktivnosti nebeških bitij. Angelsko kroženje okrog Središča je bilo sveto, človeški ples v kontekstu sakralnega pa njegov približek.

Ples je s krščanstvom, na osnovi predkrščanskih izročil, posegal v sfero transcendence, kar je imelo pomembne posledice v luči razumevanja tudi socialne ureditve družbe. Visoka umetnost je bila s platonizmom z matematičnimi principi neposredno vezana na sfero duhovnega. Idealov umetnosti in s tem tudi duhovnega posameznik ni mogel doseči brez učenja. Če nisi obvladal predpisane in tako ali drugače določene norme (gr. *nomos*), nisi mogel doseči harmonije z drugimi plesalci. *Nomos* je tako na svoj način veljal za predpis, ki je bil hkrati tudi osnova socialnega reda. Ples je bil zato lahko razumljen tudi kot medij socialne kontrole ljudi. Če je posameznik sledil *nomosu* in je lahko izvajal *khorea*, je bil telesno harmoničen ter je po principu delovanja mikro- in makrokozmične strukture prispeval k socialni harmoniji. Če posameznik tega ni zmozel ali ni znal, ni mogel spadati v Platonovo idealno državo ali na plesišče krščanske skupnosti, kjer je vladala harmonija (Tronca 2016: 54). Disciplina in harmoničnost telesa sta bili osnovi za dobro delovanje posameznika in njegovo umeščanje v družbo. Posameznik je moral biti del sistema mikro- in makrokozmosa, kjer je sobival z drugimi (tudi nebeškimi) bitji. Ples angelov v nebesih je s plesom ljudi postal svojevrstna koreografija socialnega reda, ritem in kroženje pa sta bila njena temelja. Temelja, ki sta se kasneje v neskončno variacijah, kontekstih in pomenih pojavljala vse do sodobnega

17 Izraz »rajati« izvira iz nemškega glagola *reie/reien*, ki je pomensko podoben v srednjem veku bolj popularnemu glagolu *tanzen*. Najverjetneje izvira iz starovisokonemškega glagola *rihan*. Pomensko naj bi se ta nanašal na pojem *aufreien*: nízati, vrstiti, razvrstiti se. Domnevamo lahko, da je imela beseda *reien* dvojni pomen, in sicer lahko bi označevala tudi določno pesem ali tip kitice, ki se pojavlja v dvorni literaturi oz. so jo izvajali ob plesu. Zaradi pomanjkljivih virov slednjega ne moremo nedvoumno dokazati (Zimmermann 2007: 39–48)

časa. Tista temelja, brez katerih ne moremo razumeti ne predmodernega ne sodobnega pogleda na ples.

Kot lahko razumemo, se je duhovnost v skupinskem plesu neposredno zrcalila v socialnem redu. Ples je bil zato duhovna matematika socialne ureditve, in vsakršno odstopanje je bilo razumljeno kot nemoralno in dobesedno telese- nje nasprotja kozmičnega oz. božjega reda. Ples igra zato ključno vlogo tako pri Platonu kot v krščanstvu, saj je nesposobnost posameznikovega telesa, da se premika normirano, kontrolirano in posledično harmonično z ostalimi telesi, razumljena kot nemoralna, odklonska in izprijena, kar je kasneje v srednjem veku z razvojem semantičnih vrednosti gest in gibanja teles prineslo številne posledice (Schmitt 2000).

Rojstvo *chorus angelicus*

S spremljanjem razvoja neke ideje, pri katerih se kroženje iz diahronnega stališča razume kot kozmogonski princip in medij umeščanja posameznika ter njegove komunikacije med svetovi, bomo ugotovili, da liturgija ni bila edini prostor, v katerem so tudi v praksi zaživele predstave o platonističnem *choros*. Pri analizi širitve idej o *choros* se kot eden pomembnejših dejavnikov izkaže tudi preganjanje kristjanov in posledično nastali kult mučencev. Krožni plesi v pomenu *choros* in kult mučencev so se v sakralnem kontekstu močno prepletali.

Do 4. stoletja nelegalna krščanska vera je pomemben korak v razvoju doživela leta 313 z milanskim ediktom. Tolerančni edikt je takrat izenačil krščanstvo z drugimi verami Rimskega cesarstva in tako kristjane potegnil iz ilegale. Predtem so bili kristjani preganjani. Mučenci, ki so dali življenja za svojo vero, so se znotraj krščanske skupnosti hitro razvili v kulte.

V krščanskem imaginariju je imel ogenj vlogo očiščevalca, zato je gorel in obdajal robove nebeškega kraljestva. Vsak, ki je vstopil v ta kraj, je moral skozenj, da je bil primerno očiščen za trenutek, ko bo stopil pred Boga. Po krščanskem prepričanju se je mučenec ponovno krstil in očistil grehov s krvjo, ki jo je prelijal za svojo vero. Njim zato ni bilo treba skozi očiščenje z ognjem, saj je bila njihova duša z mučenjem in smrtjo že pripravljena za raj. Tako so angeli mučence takoj po smrti pripeljali neposredno v nebesa k božjemu prestolu (Backman 1952: 39–41).

Mučenci so zaradi svojega neposrednega stika z Bogom hitro dobili pomembno vlogo v predstavah zgodnjih kristjanov. Postali so vir božjega na zemlji. Kristjani so jih hodili častiti kar na njihove grobove, ki so postali svojevrstne svete točke v prostoru. Na teh grobovih so bila sprva zbirališča, nato so pričela nastajati manjša zatočišča, kasneje, predvsem po končanem preganjanju, pa so iz teh zrasle cerkve in katedrale (ibid.)

Kult mrtvih in še posebej kult mučencev sta v krščanstvu pomembna, saj sta oba v funkciji spominjanja. Kristjani so že zelo zgodaj pričeli opravljati različne rituale v povezavi z mrtvimi, ki so bili vezani predvsem na predkrščan-

sko izročilo. Na grobovih mučencev so tako prirejali gostije, pili, peli, igrali in predvsem plesali. Cerkev je imela v tem pogledu dve možnosti. Lahko bi to zatrla in tako na oster način končala s tovrstnimi, tudi od drugod prevzetimi praksami, ali pa bi to početje skušala omejiti tako, da ga bi vgradila v nov krščanski kontekst. Zaradi slabih odzivov na prepovedi in regulacije se je odločila, da bo sprejela dolgoročnejšo strategijo amalgamacije predkrščanskih vsebin v krščanske rituale. S tem je odprla vrata za »nežno« kristjanizacijo predkrščanskih kultov (Zimmermann 2007: 58–60). To seveda ne pomeni, da ni imela pomislekov glede izvajanja aktivnosti na grobovih mučencev, o čemer se lahko prepričamo iz različnih virov. Večkrat je namreč izpostavljeno, da sta v praksi in vsakodnevnem življenju ljudi češčenje mučencev, predvsem pa s tem povezana zabava, lahko šla preko zelene oz. dovoljene mere. Takšna češčenja so tako uhajala izpod nadzora. Viri pričajo, da so lahko češčenja spremljale razne zabave, polne opolzki, in poželjivo vedenje vernikov, dogajanje pa se je lahko prevesilo v prave pijanske orgije (Backman 1952: 41, Arcangeli 1992: 56–57).

Starogrška ideja o nebeškem plesu planetov, kjer živijo bogovi, v krščanstvu pa so jih zamenjali angeli, je z mučenci dobila nove razsežnosti. Ta ideja se je že v 2. stoletju prenesla v krščansko literaturo. Vrsta različnih simbolnih pomenov je bila s tem prenesena v krščanski simbolizem. S širjenjem kulta mučencev se je širila tudi ideja o nebeškem plesu blaženih. Ravno mučenci, ki so zaradi svoje ga trpljenja prišli neposredno do Boga, so imeli pri tem plesu posebno mesto in so bili zato, podobno kot angeli, v neposrednem stiku z Bogom.

S kultom mučencev se je razmeroma hitro razširila tudi predstava o njihovih posmrtnih ostankih. Relikvije so bile za kristjane svete in naj bi imele nadnaravne moči. Kot ugotavlja Mozes Noda, sta se kult mučencev in češčenje relikvij razvijala v treh fazah. Prva je obsegala zgodnje obdobje, v katerem se je razvoj predstav o mučencih sploh pričel. Druga faza je obsegala povečanje števila cerkva, kjer so lahko ljudje opravljali liturgične obrede. Tretja faza pa je kombinacija prvih dveh. Gre za fazo, kjer so se relikvije pričele razširjati po prostoru, saj so jih prenašali v vedno številčnejše posvečene cerkve (2014: 57).¹⁸ Širjenje relikvij in vedno bolj razširjeno krščanstvo sta omogočila tudi širjenje idejnih podlag za razvoj plesne kulture tistega časa in prostora.

Način prenosa relikvij je bil pogosto vezan na razne svečanosti s procesijami in plesom. Posebej ples je kot esencialni del različnih slovesnosti in liturgičnih obredov zaznamoval krščanske rituale skozi celotni srednji vek. V njem se je še vedno odslikavala grška predstava o nebeškem krožnem ple-

18 Enega prvih takšnih slovesnih prenosov relikvij opisuje Ambrož iz Milana leta 386, ko so prenesli ostanke sv. Gervazija in Protazija v cerkev, ki je bila takrat posvečena (Noda 2014: 57). Tronca opozori na še en zgodnejši vir, ki opisuje navado, da so kristjani plesali na grobovih mučencev v prisotnosti relikvij. Gre za besedilo anonimnega avtorja, nastalo nekje na Vzhodu, najverjetneje nekje med letoma 363 in 365 n. št. Obred so izvajali v čast sv. Polievktu in zraven v pridigi govorili: »Kako bomo prepoznali njegovo ljubezen, ki jo je gojil do Boga? Plesali bomo zanj in sicer naše navadne plese.« (2016: 57)

su, pri čemer pa je vlogo središča vesoljstva prevzel Bog. V teocentrični razlagi kozmosa je Bog središče vsega, angeli in ostala bitja pa krožijo okrog njega. S prepevanjem slave Bogu in plesom v njegovo čast je bil v krščanskem imaginariju rojen *chorus angelicus*. V predstavah ljudi je bil to zbor angelov, ki s plesom in petjem pojejo hvalnice Bogu in plešejo okrog njega. Ples na grobovih mučencev, v njihovih svetiščih ali ob prenosu relikvij je postal ples podoben angelskemu. Verniki so lahko s pomočjo kulta mučencev in v liturgiji s plesom posnemali božje veselje in tako prihajali v stik z Bogom.

Idejo o nebeškem redu, kjer je Bog nad vsemi in hkrati središčna točka stvarjenja, je posebej razvil Dioniz Aeropagit. Grški filozof in teolog iz 5. in 6. stoletja, o čigar življenju je danes znanega relativno malo, je razvil hierarhijo angelov. Na platonističnih osnovah je razvil model za razumevanje devetih angelskih zborov, ki so hierarhično urejeni in se dvigajo proti Bogu. Podobno kot angeli imajo svojo hierarhijo tudi ostala živa bitja. Ta hierarhija je pot duše, ki kroži, in skozi mistično progresijo prihaja do združevanja oz. unifikacije z Bogom. Gre seveda za pomembno delo in tudi avtorja, ki so mu očitali, da bolj platonizira kot pokristjanjuje. Dioniz je hkrati pisec, ki je postavil temelje za srednjeveško mistično teologijo, v kateri je ples, na osnovi opisov sv. Pavla in njegovih videnj nebeškega plesa, igral precej pomembno vlogo. Njegova dela so pričeli prevajati v latinščino že v prvi polovici 9. stoletja, kar je še dodatno spodbudilo ideje o angelskih zborih ter nebeški hierarhiji. Pravi razcvet pa je doživel, ko sta njegove ideje prevzela in razširila renesančna humanista Marcilio Ficino in Pico della Mirandola. Gre za florentinska avtorja, ki sta na dvoru Medičejcev v renesansi razvijala filozofijo enotnosti in univerzalne harmonije, iz katere izhaja estetska in umetniška praksa italijanskega humanizma (Internetni vir 3, Berghaus 1992: 49–52, Syston Carter 1989: 3, 9). V tem pogledu je bil (liturgični) ples aktivnost, ki je človeka umeščala, po analogiji z angelsko hierarhijo, na njegovo od Boga predvideno mesto v božjem stvarstvu. Ples je bil tako neposredni stik človeka z Bogom, angeli, svetniki in drugimi umrlimi, hkrati pa mu je določal tudi njegovo hierarhično mesto. Razlog za to, da je Cerkev sicer pogosto prepovedovala ples, a ga hkrati sama izvajala oz. v določenih kontekstih vsaj tolerirala, tiči deloma tudi v njegovi transgresivni vlogi za vernika.

Ker je liturgija opravilo za odrešenje ljudi, pri maši pa se s transsubstanciacijo uteleša najsvetejši Bog, se je v predstavi vernikov o angelih, ki plešejo okrog njega, to odvijalo neposredno med ljudmi sredi liturgičnih obredov. To predstavo je še posebej spodbujala tudi vse bolj razvijajoča se mistična teologija. Mistično doživljanje liturgije je spodbujala predstava angelskega zbora kot zgleda nebeškega bogoslužja (Schmitt 2000: 138). Ljudje so verjeli, da so angeli tudi fizično prisotni med bogoslužjem, kjer prepevajo in plešejo, a jih sami zaradi svojih nepopolnih grešnih teles ne morejo videti in slišati. To so sklepali na osnovi besedil Dioniza Aeropagita, ki govori o tem, da je cerkev odslikava nebeškega reda in hierarhije. Kar počnejo angeli v nebesih, naj bi, vsaj med liturgijo, počeli tudi verniki. Ples ljudi okrog oltarja med liturgijo naj bi bil tako le ples ljudi skupaj z angeli, ki so bili takrat v prisotno-

sti Boga neposredno prisotni. Ker so ljudje nepopolni in podvrženi grehu, teh nebeških in popolnih bitij ne morejo videti ali drugače zaznati (Backman 1952: 20–22).¹⁹

Duhovnik, ki je bil osrednja oseba liturgije, je tako igral simbolno vlogo. Poleg liturgije ali kot del nje je lahko vodil tudi ples. Kakor sta bila v predstavah ljudi Kristus, včasih pa tudi Marija, prva med plesalci oz. vodilna plesalca (nem. *Vortänzer/Vortänzerin*), tako je lahko to vlogo po analogiji med ljudmi izvajal tudi duhovnik ali škof. Med drugim to nakazuje tudi možna interpretacija zgodnejšega poimenovanja za škofe. Poleg latinskega poimenovanja *episcopus* za škofa, se je uporabljalo tudi poimenovanje *praesul*. Eschmann ta izraz prevaja kot »tisti, ki prvi pleše« oz. »tisti, ki ples vodi«. V nemščino ga prevajajo kot *Vor-springer*²⁰ (Demary 1987: 63, Backman 1952: 49, Böhme 1886: 15, Eschmann 1864: 110–111). Pri etimoloških dilemah glede pojma *praseul* ne moremo mimo trditev Gregorja Rohmanna, da je že Dioniz Aeropagit razumel ples v liturgičnem kontekstu kot metaforo za meditativno-kontemplativne prakse, kjer ljudje niso izvajali plesa s telesom, ampak le v duhu. Tako interpretira tudi pojmovanje za škofa, ki je sicer središče duhovnega plesa v cerkvi. Škof naj bi po njegovo plesal in celo vodil ples, a le v duhu (Rohmann 2013: 126–127).²¹ Mnenja na teoretični oz. teološki ravni o tem, ali je ples namenjen fizičnemu gibanju ali kontemplaciji, so si lahko skozi zgodovino bolj ali manj nasprotovala, vendar ikonografske upodobitve Kristusa, redkeje pa tudi Marije, kažejo, da so ju ljudje še daleč v srednji vek vsaj v praksi dojemali in upodabljali kot nebeška plesalca. Njuna vloga je bila, da sta lahko vodila ples z angeli ali svetniki (ob tem tudi igrala na inštrument) ali se skozi ples predstavljala čistim dušam (Salmen 1980).²² Ta predstava še vedno dopolnjuje podobo *chorus angelicus*, ki dobi po zgodnesrednje-

19 Več podatkov o liturgičnih plesih, ki so temeljili na kroženju okrog oltarja, lahko zasledimo pri Backmanu v poglavju *The Fathers of the Church and the Religious Dance* (1952: 20–37).

20 Izraz »skakati« (nem. *springen*) ima v srednjeveški nemščini zelo širok pomen. Kljub dejstvu, da so takrat že poznali termina *tanzen* (»plesati«) in *reien* (»rajati«) (tudi obsežno vrsto sočasnih neologizmov, ki so opisovali ples in s plesom povezane koncepte gibanja), se je v tem času namesto teh dveh glagolov pogosteje uporabljal glagol *springen*. Za plesalko (npr. v svetopisemskem opisu plesa Salome pred Herodom) se v srednjeveški visoki nemščini pojavlja tudi izpeljanka *Springerina* (Zimmermann 2007: 32–48).

21 Na osnovi izpričanih praks, del katerih bo obravnavan tudi v naslednjih poglavjih, lahko sklepamo, da je prihajalo do razlik med različnimi teoretičnimi pogledi, filozofskimi tradicijami in pogosto razmeroma ozkimi oz. celo nenaklonjenimi interpretacijami plesa v liturgičnem kontekstu ter (para-)liturgijo, ki je vsebovala tudi razne gibalne in/ali plesne oblike. Ob tem so se razlikovali tudi koncepti, kaj sploh ples je.

22 Na tem mestu je treba opozoriti, da se pri sodobnih obravnavah Kristusa kot plesalca uporablja oznaka *Spielmann*. Poenostavljen in nekoliko zavajajoč sodobni prevod te besede bi bil »glasbenik« (v sodobnem pomenu besede). V stari visoki nemščini je imela beseda *Spielmann* zelo širok pomen. Vsebinsko se je povezovala z latinskim *saltare* in *saltator* (v pomenu »plesati«) ter *ludus/ludere* (igra, ki je lahko povezana s plesom), v sočasni nemščini pa je izraz *Spielmann* mogoče najti v povezavi z besedami *hupfen*, *sich tumeln*, *kampfen* ipd. Analiza rabe besedišča kaže, da je pomen besede *Spielmann* poleg izvajalca glasbe označeval tudi plesalca/-ko in/ali celo izvajalce različnih oblik uprizoritenih dejavnosti, npr. človeka, ki izvaja iluzionistične trike (Zimmermann 2007: 136–140). Izraz *Spielmann* je v obravnavanem času tako neposredno vezan na izvajanje plesnih praks.

veških pojavnih oblikah nov zagon še z vzponom srednjeveške mistične tradicije. Ti literarno inscenirani mistični doživljaji angelskega plesa, kot sta jih opisovali npr. Hildegarda iz Bingna ali Mechtilda iz Magdeburga, so podobe angelskega plešočega zbora še dodatno obogatili. Tako je *chorus angelicus* pogosto orisan z motivi neskončno velikega števila plešočih bitij (angelov, blaženih, svetnikov itn.), ki krožijo, plešejo ali izvajajo različne obhode, hkrati pa jih spremlja nepopisno lepa glasba. Večkrat igra ključno vlogo v tem zboru plešočih ravno Kristus, ki plesalce vodi (praviloma v desno plesno smer). Ta ples pa poteka po nebesih, ki so predstavljena kot vrt neskončne božje ljubezni (Zimmermann 2007: 95–106).

Oblika plesa in način izvajanja sta se iz zgodnjega krščanstva prenesla tudi v liturgiko srednjega veka. Vlogo Kristusa in vodje plesa, torej omenjenega predplesalca, so izvajali škofje, diakoni ali duhovniki. Tega ne nakazujejo le predstavljena etimologija in ikonografija Kristusa ter Marije, ampak tudi različne izpričane prakse. Kot primer je zgovoren dogodek, ki se je zgodil med letoma 1170 in 1172. Župnik na podeželju v okolici Reimsa je neko nedeljo vodil krožni ritualni ples ob prisotnosti duhovščine in laikov. Ker se je spozabil in je kršil duhovniško spodobnost v odnosu do žensk, so se mu tamkajšnji študentje posmehovali. To ga je tako ujezilo, da je v hiši, kjer so prebivali študentje, razbil nekaj oken in vrat ter jih nato izobčil iz krščanskega občestva. Ko je to izvedel papež Aleksander III., je interveniral in študente zaščitil. Zgovorno pa je dejstvo, ki kaže na ustaljenost plesnih praks med duhovščino. Papeževo dejanje namreč ni bilo usmerjeno proti župniku zaradi plesa, ki ga je izvajal, ampak zaradi prekomerne sile in kazni, ki jo je namenil študentom (Mews 2009: 536–537).²³

Ples kot oblika češčenja Boga se je na osnovi (pred)krščanskih filozofskih konceptov in ritualov z grobov mučencev prenesel tudi v cerkveno liturgijo. Sčasoma se je spreminjal, in tako so po Evropi nastale različne oblike plesnih praks, ki so bile vezane na češčenje Boga ali stopanja v stik z angeli in drugimi bitji, npr. mrtvimi predniki. Ob tem ne smemo spregledati, da se je osnovna (še platonistična) ideja o skupinskem krožnem plesu, ki vsebuje kozmogonski princip, ohranila.²⁴ S kozmogonskimi principi kroženja zvezd, ki so jih kasneje zamenjali angeli, se je posameznik umeščal v širšo strukturo materialnega in

23 Koncept vodje plesa ali predplesalca, ki dobi v nemščini prevod *Vortänzer* ali v ženski obliki *Vortänzerin*, se je v sekularnem, deloma tudi sakralnem okolju ohranil skozi ves srednji vek vsaj še do 20. stoletja. O tem lahko sklepamo, saj je ohranjena vrsta pričevanj, ki potrjujejo obstoj vodje plesa, ki v nekem ritualnem kontekstu izvaja svojo specifično vlogo. Vloga predplesalca v sodobnem času ni bila enaka zgodnjekrščanskim vlogam škofov, a princip osebe, ki vodi ples, se je skozi čas sicer prilagajal, a ohranil. V raznih ritualih nam o predplesalcih/-kah na Slovenskem med drugim poroča Balthasar Hacquet. Hacquet omenja, da ima predplesalka (izv. *Vortänzerin*) na porokah med Ziljani, kjer se ves čas pojavlja, drugačno pričesko od ostalih svatinj (1801: 16). O predplesalcih pa lahko beremo tudi na Kranjskem, kjer Lauren leta 1840 piše, kako jih izberejo ob praznovanju patrocinijev. Tak *Vortänzer* se imenuje *rajnoz*, njegova soplesalka pa *rajonka* (Lauren 1840: 49). Povsem sekularno vlogo plesnih vodij in korelacije z njimi lahko verjetno delno iščemo tudi pri plesnih mojstrih, ki so ples poučevali, postavljali njihove norme in na plesnih dogodkih ples tudi vodili.

24 K nekaterim ključnim primerom se bomo za podrobnejšo obravnavo vrnili nekoliko kasneje.

duhovnega sveta. Ne glede na to, da je Cerkev že v antiki, posebej pa skozi srednji vek, razvila kritiko plesa in ga skušala tolmačiti kot metaforo za ples duše, in ne telesa, plesa ni uspela preprečiti. Skozi srednjeveško mistiko je ples postal celo eden od medijev doživljanja onostranstva. Bolje rečeno, ples je postal medij, s katerim so ljudje sami komunicirali z Bogom (in drugimi bitji). Takšna komunikacija, ki bi bila prepuščena laikom, je pri duhovščini zbujala skrb, saj bi se lahko ljudje sami simbolno polastili svetega prostora cerkve in pokopališč.²⁵ S plesom so namreč ljudje tudi izven liturgije, mimo duhovščine, vzpostavljali nova razmerja med živimi in mrtvimi, med ljudmi in božjim, med materialnim in duhovnim (Schmitt 2000: 99–100). Ples je v tem pogledu omogočal, da je človek dosegal to, kar je Cerkev želela, torej stik z Bogom. Težava je le v tem, da bi lahko duhovščina v nekaterih segmentih komuniciranja pri tem izgubila posredniško vlogo ali primat. Ples ljudi z angeli je postal kritična točka, kjer je Cerkev želela ohraniti svoj monopolni položaj posrednika.

Postavlja se vprašanje, kakšni so sploh bili ti (para)liturgični plesi kristjanov pozne antike in zgodnjega srednjega veka ter kako so se posamezniki ali plesalci skupaj gibali. Odgovor na to vprašanje je skoraj nemogoče dati, saj imamo le nekaj posrednih informacij, ki nas napeljujejo k sklepu o plesni strukturi. Glede na rabo besedišča in posredne opise lahko domnevamo, da je šlo za ples, ki so se izvajali poskočno, pogosto s trikoračno strukturo. O tem nam pri opisih priča večkrat rabljeni latinski izraz *tripudrae*, kar bi danes najbližje prevajali kot »trikorak«. Plesalci, ki so se lahko držali za roke, so delali različne kačaste zavoje ali plesali v krogu.

Bolj kot struktura pa je pomembno nekaj drugega. Gotovo se je ples skozi čas v strukturi gibanja spreminjal, ampak ali se je spreminjal tudi njegov semantični pomen? Če parafraziramo, ali so se skozi srednji vek ohranile idejne razsežnosti plesa, kot so jih razumeli v predkrščanskem izročilu in v pitagorejsko-platonistični filozofiji? Je torej platonistični princip, ki je temeljil na harmoniji gibanja in se je kazal med drugim v pojavu *chorus angelicus*, v plesu preživel srednji vek ali vsaj njegov dobršen del? Odgovor na to lahko ponudijo nekateri pisni viri, ki so nastajali v srednjem veku. Ključni viri za razumevanje nekaterih praks ljudi so lahko tudi pridige, saj se njihovi avtorji večkrat sklicujejo na dejanja ljudi ali komentirajo določene njihove aktivnosti. Razne derivate platonističnih idej lahko zasledimo pri več srednjeveških piscih, neposredno o plesu pa jih je pisalo precej manj. Pomembni avtorji za

25 Pokopališča so bila zelo pogosto prostor za izvajanje plesa. Obstaja vrsta virov, ki opisujejo plesne prakse, vezane na pokopališča in mrtve. Nekaj tovrstnih praks pa lahko razberemo tudi iz še danes ali do nedavna obstoječih plesov ob smrti ali z mrtvimi (Backman 1952: 41–43, 140, Ramovš 1996: 205, 209 idr.). Cerkev si je z oblastmi že od Karla Velikega naprej prizadevala umeščati pokopališča okrog ali v bližino cerkva. Šele z jožefinskimi reformami pa se razvije koncept pietetnega odnosa do mrtvih, kot ga poznamo danes. Hkrati je država takrat predpisala tudi normative za primeren higienski pokop. Pred tem je bilo pokopališče javni prostor, kjer so se dogajale številne vsakodnevne aktivnosti: sejmi, srečanja ljudi, pravne zadeve, paša živine, igre in zabava, ples ipd. (Habinc 2000: 24–28, Makarovič 1995: 143–148, Rutar 1882: 66).

razumevanje prenosa platonističnih idej v plesni kulturi srednjega veka so trije pridigarji in intelektualci iz 11. in 12. stoletja, pri katerih so razmisleki o platonizmu in njegovem krščanskem sinkretizmu najbolj vidni. Gre za škofa Sicarda iz Cremona in pariškega teologa Jeana Beletha ter njunega predhodnika Honorija Avgusta.

Spajanje izročil – med antiko in krščanstvom

Pokristjanjevanje v Evropi je v pozni antiki, predvsem pa v srednjem veku prineslo različne strategije in tehnike, s katerimi so skušali posameznike, pogosteje pa kar cele skupnosti, spreobrniti v krščanstvo. Pri tem se je krščanstvo soočalo z vrsto različnih pred- in nekrščanskih tradicij, ki jih je na takšen ali drugačen način moralo bodisi zatreti ali jim dati novo krščansko preobleko. Strategija pokristjanjevanja je bila t. i. *Interpretatio Christiana*, s katero so predkrščanske šege in navade, imaginarije, religijske in druge rituale, kalendarje, predmete in njihovo rabo prilagajali novemu krščanskemu kontekstu in novi krščanski interpretaciji. Krščanski sinkretizem se je tako znašel v situaciji, kjer so zunanjo formo nekega kulturnega pojava pogosto vključili v krščanski kontekst, medtem ko je bil njegov primarni namen prilagojen ali spremenjen (glej npr. Eberlein 2007: b. n. s.). Glasba in ples sta bila pogosta praksa predkrščanskih skupnosti in nova krščanska Cerkev se je bila primorana soočiti z njima. Posebej zgodnje krščanstvo se je tako naslonilo na obstoječe, predvsem judovsko glasbeno izročilo (McGowan 2014: 114). Podobno so novi krščanski konvertiti²⁶ po Evropi ples vnašali v takrat novo krščansko bogoslužje in Cerkev tako povezovali s poganstvom (Klinghardt 2005: 10–11). Krščanski sinkretizem je odprl vrata plesu v liturgiji. S pomenom in interpretacijo plesa v sakralnem kontekstu se je ukvarjalo več teologov, nekoliko obsežneje pa so o njem pisali vsaj trije avtorji visokega srednjega veka, ki danes nakazujejo na takratno širše razumevanje plesa.

Honorij Avgust (1080–1154) je bil predhodnik škofa Sicarda iz Cremona (1155–1215) in francoskega teologa Jeana Beletha (1135–1182). Sicer je o njem znanega razmeroma malo. Znano je, da je umrl leta 1151 ter da je potoval po Evropi in med drugim deloval tudi na Bavarskem. Poznan je po svojem delu *Gemma animae* (»Dragulj duše«) – liturgičnem priročniku, ki je bil v 12. stoletju izjemno popularen in razširjen. Z njim Honorij Avgust pojasnjuje in med drugim tudi legitimira prakse liturgičnih plesov, ki so jih kristjani prevzeli od poganov.

26 V tem kontekstu načrtno uporabljam besedo konvertit, torej spreobrnjenec, saj se etimološko povezuje z latinskim *conversio* oz. *converto* (slov. obračati, spremeniti). Etimologija nakazuje na močno usidrano predstavo o Cerkvi kot skupnosti plešočih. Beseda najprej označuje dnevno obračanje oz. obkrožanje zvezd okrog zemlje. Šele v 2. stoletju se prične rabiti za človeško menjavo vere. Že v zgodnji fazi je bila Cerkev vezana na predstavo o prestopanju iz zemeljskega občestva v sfero blaženih v nebesih, ki večno plešejo (Rohmann 2013: 128–129).

V delu razlaga različne simbolne pomene liturgičnih praks in na ta način povezuje antično izročilo s krščansko vsebino.²⁷

Če so pogani častili bogove s plesom, so jih zato, ker je ples predstavljal gibanje kozmičnih sfer in nebesnih planetov. Kot razlaga Honorij Avgust, so procesijski obhodi okrog oltarja simbolizirali že znano predstavo o plesu nebeških angelov okrog Boga. Simbolike krožnega gibanja pa s tem še ni konec. Po njegovem mnenju so plesalci v liturgiji s sklenjenimi rokami med plesom ponazarjali kompleksnost in prepletenost štirih temeljnih elementov; petje je ponazarjalo odmev harmonije planetov; gestikulacija telesa je bila simbol za gibanje nebesnih znamenj; ploski in udarci z nogami pa so simbolizirali bobnenje groma (Rohmann 2013: 173–174).

To pa ni edini simbolni pomen gibanja v liturgiji, poznanega v srednjem veku. Svojo vlogo so imeli tudi ples in procesije.²⁸ Tako procesije kot ples so imeli v preteklosti več oblik in namenov. Gre za dva pojava, ki sta se v zgodovini med seboj dopolnjevala in ju večkrat ni bilo moč enoznačno ločevati. Sestavni del procesijskih obhodov, ki so se lahko odvijali tako v cerkvi kot izven nje, je bil pogosto tudi ples. Podatki govorijo, da so lahko udeleženci procesijski obhod izvajali s plesnim korakom in ob spremljavi glasbe ali petja. Prav tako so se lahko v procesijah med hojo ustavljali in zaplesali ali pa so se ustavili na točkah, kjer so plesalci plesali za udeležence mimohoda, ki so jih le opazovali. Procesije sta večkrat spremljala tako glasba kot petje, znano je, da so bile povezane tudi z uprizarjanjem različnih dramskih vsebin (katerih del je bil lahko tudi ples) (npr. Reynolds 2000).

Procesije so bile sicer samostojen pojav (ne vedno vezan le na cerkveno liturgijo, saj jih poznamo tudi v drugih kontekstih), a jih razvojno ne moremo razumeti brez neposredne povezave s plesom in obratno. Plesa, ki je lahko le izvajanje posameznih plesnih korakov v procesijskem obhodu ali izvajanje celotnih plesnih figur, v kontekstu liturgije ne moremo pomensko ločiti od procesijskega dogajanja.

Takšni procesijski obhodi so postopoma razvili pestro semantično podobo. Poleg že omenjenih simbolnih pomenov so imeli obhodi okrog oltarja za Honorija Avgusta hkrati pomen enotnosti ljudi in zaradi možnega ponavljanja tudi neskončnosti. Ljudje, ki so s plesom izvajali različne prakse kroženja ok-

27 Pri tem je potrebno opozoriti še na dejstvo, da so vsi navedeni avtorji vplivali na tedanje vse večje zanimanje za vprašanje predkrščanskih praks in njihove krščanske interpretacije. *Gemma animae* Honorija Avgusta in *De ecclesiasticis officiis* Jeana Beletha veljata za osnovo, iz katere je izhajal tudi škof Sicard iz Cremona ob pisanju svojega dela *Mitralis de Officio*. Tako prvi dve, posebej pa še Sicardova knjiga, ki je izšla okrog leta 1200, so dosegli velik domet in imeli izjemen vpliv na takratne teološke in druge razprave, ki so se dotikale interpretacije predkrščanskih praks v kontekstu njihove amalgamacije in sprememb. Predvsem pa kažejo tudi na dejstvo, da se je v tem obdobju povečalo zanimanje za t. i. poganške teme (Mews 2009: 512).

28 Pri pisanju se osredotočam le na procesije v okviru katoliške liturgije. V zgodovini je znana še vrsta drugih procesij, ki so jih izvajali v političnih, vojaških ali drugih kontekstih.

rog oltarja, so simbolizirali tudi prehod srečnih in izbranih v večno življenje.²⁹ Tovrstne razlage, kot jih je podal Honorij Avgust, so ključno vplivale na to, da so plesne prakse ostale prisotne v liturgičnih obredih. V 13. stoletju se je na tej podlagi pričela razvijati vrsta drugih alegoričnih pomenov gest in plesa, predvsem pa so se pomnožili viri, ki pričajo o različnih cirkumambulatornih in drugih plesnih ter liturgičnih praksah v cerkvah. Tako razgibani simboliki je verjetno delno botrovala tudi vse močnejša srednjeveška mistična teologija, v kateri še vedno lahko sledimo stari antični ideji planetarne determiniranosti, ki se kaže v predpisanih oblikah iskanja kozmične harmoničnosti, kar se v krščanstvu prelevi v predstavo o *chorus angelicus* (glej tudi Zimmermann 2007: 103–105).

Škof Sicard iz Cremona je v svojem delu *Mitralis de Officio*, nastalem verjetno nekje med letoma 1191 in 1205, pisal o velikonočni liturgiji. Opozarjal je, da se okrog velike noči med kristjani dogaja t. i. decembrsko svobodo.³⁰ V tej svobodi uživajo vsi, tudi duhovščina, saj med drugim omenja škofo, kako izvajajo igre z žogo³¹ in krožne plesne.

Sicard je pomemben predvsem zato, ker je precej odprt do ideje, da je potrebno kristjanom razložiti in ne zgolj zapovedati, zakaj je neko (ritualno) dejanje primerno, neko drugo pa ne. Pri tem se poslužuje tudi in predvsem razlag, s katerimi tedanje krščanske rituale povezuje z njihovimi predhodnimi, predkrščanskimi oblikami češčenja bogov. Sicard tako neposredno povezuje krščanske liturgične prakse s takrat očitno še poznanim in ohranjenim imaginarijem, ki so mu pripisovali predkrščanski izvor. S tem je ljudem svojega časa smiselno predstavljal ter osmišljal vlogo in pomen ritualov. Ravno integracija predkrščanskega imaginarija v krščanstvo je ključ do razumevanja marsikatere prevzete prakse. Constant J. Mews pri analizi Sicardovih besedil ugotavlja, da lahko to opazimo pri razumevanju plesa, iger z žogo in labirintov. Gre vsaj za tri področja, ki so tako ali drugače vezana na predkrščansko logiko krožnih gibanj in so se izvajala še v Sicardovem času, pa tudi še mnogo kasneje (Mews 2009).

29 Na tem mestu opozarjam na monografijo Rudolfa Suntrupa iz leta 1978 z naslovom *Die Bedeutung der liturgischen Gebärden und Bewegungen in lateinischen und deutschen Auslegungen des 9. bis 13. Jahrhunderts*. Suntrup izpostavlja vrsto različnih semantičnih pomenov posameznih gest, gibov in drugih sestavnih delov liturgičnih praks v obravnavanem obdobju. O procesijah in cirkumambulaciji v cerkvi piše na strani 187 ter med stranema 245 in 255, pri čemer plesa ne izpostavlja posebej.

30 Pod »decembrsko svobodo« misli svobodno dogajanje, kot ob nekdanjih rimskih decembrskih saturnalijah, kjer so sužnji lahko svobodno govorili (tudi čez svoje gospodarje), ko so bili izpuščeni zaporniki, pastirji, posli in služinčad pa so bili takrat prosti, da so se zabavali skupaj s svojimi gospodarji itn. Sicard opozarja, da se podobno vrši tudi ob krščanski veliki noči (Mews 2009: 512–513). Pri tem ne smemo spregledati tudi opozorila Nika Kureta, da lahko ostalino različnih sprevodov oz. praznovanj od decembra do pomladi zasledimo tudi na Slovenskem. Kar so v rimskem imperiju poznali v decembru kot *brumalia*, *consualia* in *saturnalia*, predvsem pa kot razbrzdana praznovanja ob novem letu (*Kalendae Januariae*), se je na Slovenskem in širše ohranilo v podobi pustnih sprevodov in inverzije družbenih vlog v tem času. Novoletni praznik z obhodi šem je bil starorimski »pust« (Kuret 1998a: 15).

31 Tukaj se sklicuje na igro z žogo, imenovano *pila* (*ludum chorea vel pilae*). Gre za pomembno igro za to razpravo, ki je bila povezana s krožnim gibanjem in plesom in ki jo podrobneje obravnavam nekoliko kasneje.

Da gre za integracijo predkrščanskih predstav o krožnem gibanju v krščansko okolje, smo lahko videli že pri Honoriju Avgustu. Skoraj identično idejo o tem lahko razberemo tudi iz Sicardovega besedila, ki govori:

*Vedi, da **so si pogani izmislili krožne ples** [op. poudaril avtor] zato, da bi častili bogove z glasom in jim služili s celotnim telesom, s tem so želeli na svoj način prikazati skrivnostnost. S kroženjem so ponazarjali kroženje nebesnega svoda; s prijemanjem za roke so nakazovali povezanost elementov; z gestami teles gibanje znamenj in planetov; z melodijami pevcev so nakazovali na harmonijo planetov; s ploskanjem rok in potrkanjem z nogami glas groma; vendar, kar so ti ljudje izkazovali njihovim malikom, so častilci enega Boga spreobrnil v Njegovo slavo.*
(Mews po Sicard 2009: 512–513)

Sicard se je pri svojem pisanju večkrat naslonil na dela Jeana Beletha in od njega deloma tudi prepisoval. Za razliko od Beletha ni pisal veliko o samem plesu. Beleth je tej temi namenil več prostora. Ta francoski teolog iz 12. stoletja se je proslavil predvsem z delom *Summa de ecclesiasticis officiis*. Tudi Beleth je zagovarjal pristop, da se krščanski imaginarij razlaga s predkrščanskim, a da je pri tem treba paziti, da ne prihaja do napačnih interpretacij ali zlorab. Ljudje naj bi po njegovo morali razumeti, kar vidijo, slišijo, pojejo, berejo in delajo. Pri tem ni zavzel apriorno kritične drže do aktivnosti, ki so se dogajale med božičem in epifanijo. Takrat, kot piše, so praznovali tudi praznik norcev,³² in vsaj štirikrat so v cerkvah ob teh prazničnih dneh na različne načine izvajali ples. Pri tem za oznako plesa uporablja latinski glagol *tripudio*, izvajali pa naj bi ga tako duhovščina kot laiki. Kot ugotavlja, naj bi šlo za precej staro tradicijo, ki ni natančno predpisana, zato jo vsak izvaja po svoje in ne vedno na isti dan. Tako so jo imeli včasih nekateri ponekod za sveto, drugod pa ne (Mews 2009: 527–539). Tudi tukaj lahko vidimo, da Beleth ne skriva dejstva o prevzetih tradicijah, ki so kasneje dobile le krščanski kontekst. Izpostavlja še rituale ob praznovanju poletnega solsticija ob godu Janeza Krstnika. Praznovanje je bilo vezano na različne oblike zažiganja starih stvari (pri tem izpostavlja sežiganje starih kosti³³ in nečistih stvari). Fantje naj bi si takrat izdelali bakle, jih prižgali in v procesijah hodili (ali plesali) po poljih.³⁴

32 Kot praznik norcev se označuje obdobja, ko se vzpostavi čas »svobode«, v kateri se na različne načine izrazi kritiko ali celo začasni prevrat obstoječega družbenega reda. Takšni prazniki so bili praviloma vezani na aktivnosti, kot so šale ali zasmehovanja predstavnikov oblasti, slavlja s plesom in hrano, večkrat tudi različne oblike maskiranja itn.

33 Kosti naj bi po Belethovi razlagi zažigali, ker so na ta dan v mestu Sebaste zažgali tudi kosti Janeza Krstnika (Mews 2009: 534). Da gre za krščansko preobleko predkrščanske šege, ni potrebno posebej poudarjati. O kosteh, plesu ob poletnem kresu, menadah, omofagiji in motiviki v ustnem izročilu na Koroškem glej Simetinger 2014a: 79–82.

34 Vzorednice s tovrstnimi obhodi, ki so vezani na gibanje sonca, lahko morda vidimo tudi v velikonočnih obhodih, ki so jih izvajali na Koroškem. O nenavadni obliki plesa z baklami poroča Georg Graber: »Ko se velikonočni ogenj razgori, prižgejo moški svoje bakle in gredo na pot. Pot je skozi vsak kraj točno določena, od enega do drugega križa ali do manjše vaške cerkve. Kadar hodijo po hribu navzgor, mečejo bakle v velikih lokih na pobočja strmih gorskih travnikov in skačejo vriskajoč v dolgih skokih za njimi. Ali pa se vrtijo z največjo hitrostjo okrog svoje osi, z baklami v vodoravni smeri,

Podobno so ponekod nosili okrog tudi goreče butare. Praznovanje godu sv. Janeza Krstnika je vsebovalo tudi razna krožna gibanja in plesse,³⁵ ki naj bi ponazarjali vrteče se kolo oz. nebesno pot sonca, ki v tem času prične zamirati in napoveduje prihod novih letnih časov. Beleth tudi tukaj uporabi krščansko interpretacijo, vezano na svetopisemske besede, kjer Janez Krstnik napoveduje prihod »prave luči«, Jezusa Kristusa. Prejšnjo vlogo zvezd, ki so prinašale nove letne čase, prevzame Janez Krstnik in Jezus Kristus. Z besedami »On mora rasti, jaz se pa manjšati« (Jn 3, 30) (Sveto pismo 2006: b. n. s.), napove prihod Kristusa ob zimskem solsticiju (ibid.) in tako še vedno vztraja pri starem planetarnem determinizmu, kot so ga razumeli že antični Grki s Platonom in zvezdami, ki nosijo čas, letne čase, itd.

Honorij, Beleth in Sicard so pisali o različnih z liturgiko povezanih elementih, a hkrati delili mnenje o amalgamaciji starejšega, že utečenega in obstoječega izročila s krščanskim imaginarijem, seveda postavljenega in interpretiranega skozi biblične okvire. Nedvomno lahko iz njihovega pisanja razberemo eno temeljnih dilem Cerkve tistega časa. Gre za vprašanje simbolne hegemonije nad interpretacijo plesa oz. gibanja. To vprašanje je bilo od 13. stoletja naprej toliko bolj pomembno. Leta 1198 je bil posvečen eden najpomembnejših srednjeveških papežev, Inocenc III. (1198–1216). Čeprav ne velja za papeža z dolgim pontifikatom, je v sedemnajstih letih vladavine dosegel razmeroma veliko. Bil je papež, ki je reformiral več področij delovanja papeške avtoritete. Posebej je bil uspešen pri urejanju posvetne oblasti, saj je imel izjemen dar za uravnoteženje različnih interesov evropskih vladarjev in plemstva. Organiziral je četrti Lateranski koncil leta 1215 (najpomembnejšega med lateranskimi koncili, imenovanega tudi Veliki koncil) in tako v Cerkvi zagnal prenovo tudi na duhovni ravni. Že prej je veljal za papeža, ki je bil usmerjen v boj proti hereziji (boril se je proti Katarom), a ključno je doprinesel k prenovi duhovnega življenja v Cerkvi (Internetni vir 4).

Inocenc III. je ravno v času Sicarda iz Cremona izdal vrsto predpisov, namenjenih duhovščini in liturgiji.³⁶ Med drugim je leta 1203 zahteval, naj se duhovnikom ne bo dovoljeno udeleževati posvetnih plesov, hkrati pa se je dotaknil tudi plesov, vezanih na prostor v cerkvi ali na pokopališču. »Posebej je duhovnikom prepovedano, da bi dovolili plesse (*choreae*) v cerkvi, na po-

držeč roke vstran od telesa, da se prikaže veliko ognjeno kolo. Na poljih plešejo nenavadne plesse z enostavnimi vrtenji in obrati. S petjem in molitvijo se premika kolona do naslednjega velikonočnega ognja, v katerega vržejo ostanke bakel. Kmetje radi vidijo, da se pleše po njihovih poljih, čeravno pohodijo setev. To naj bi namreč prinašalo plodnost. Starejši ljudje gredo med tem plesom čez polja in molijo za dobro letino« (1934: 258). Graber še omenja, da če sta se dve takšni skupini z obhodniki srečali, so se skupaj postavili v razne geometrijske like kot križ, zvezda ipd. (ibid.).

35 Oznaka, ki nakazuje obliko plesanja in se največkrat pojavlja v tem kontekstu, je *tripudimu* – tridelni oz. trikoračni ples.

36 Inocenc III. je zahteval prenovo življenja duhovnikov. Poleg omenjenega je prepovedal, da bi duhovniki živeli z ženskami (izjemoma so bile dovoljene matere ali sestre), niso smeli zahajati v neugledne hiše (brez spremstva prijatelja ali drugega duhovnika), prepovedano jim je bilo nenavadno oblačenje, pridigali so lahko le v cerkvi, ženske, ki so rodile, so lahko obhajali le, če so opravile obred očiščevanja in spovedi itn. (Pennington b. n. l., Mews 2009: 541).

kopališčih in v procesijah« (Mews 2009: 541). Regulacije Inocenca III. so se poleg splošne duhovne preнове dotaknile tudi plesne kulture.

Ples in regulacija ali le pravi ključ odpira nebeška vrata

Odnos Cerkev do plesa je bil od samega začetka precej kompleksna tema, o kateri kulturna zgodovina še ni rekla zadnje besede. Teološke postavke, družbene in moralne zahteve do ljudi, vloga posameznika v tem in njegova umestitev v širši kulturnozgodovinski kontekst – to je le nekaj tem, zaradi katerih so se mnenja o primernosti plesa (predvsem v cerkvenem kontekstu) močno kresala. Ples še zdaleč ni bil samo gibalna praksa, ampak se je vedno v zgodovini ključno povezoval s širšim kulturnim kontekstom. To je bil razlog, da tudi Cerkev večkrat ni imela povsem enotnega stališča do tega fenomena. Že zelo zgodaj se ples pokaže kot medij, ki bo sprožal polemike. Analiza patrističnih in drugih besedil kaže na ključne tri razloge za to, da je (zgodnja) Cerkev sploh pričela z načelnim nasprotovanjem plesu.

Glede na to, da so se kristjani ponekod posluževali judovskih obredov ter celo obiskovali sinagoge in prevzemali njihove prakse, je bil ples ena od povezav s predkrščanskimi koreninami, s katerimi je želela zgodnja Cerkev prekiniti. Cerkev se je namreč morala uveljaviti v okolju, kjer so imele hegemonijo judovske in druge verske ločine. Ples je tako zaradi tekmovalnosti krščanske Cerkev z drugimi religijami že zgodaj postal medij antisemitizma (Zimmermann 2007: 64–65).

Poleg tega je ples pogosto napeljeval k drugim, za Cerkev nesprejemljivim vedenjskim oblikam, zato so ga teologi odklanjali. Viri tukaj posebej izpostavljajo pomen žensk, njihove »nagnjenosti« h grehu in moške zaslepljenosti, ki se v plesu izrazi še toliko bolj. Kot piše sv. Efrem:³⁷ »Bog je tam, kjer se poje psalme in se v duhu izraža spokornost. Kjer pa se pleše in z rokami ploska, tam je zaslepljenost mož in pokvarjenost žena, tam angeli žalujejo, veseli se in praznuje pa hudič« (Klinghardt po sv. Efrem 2004–2005: 10). Regulacija vedenjskih vzorcev, vezanih na spolne in druge prakse, je drugi v nizu vzrokov za nasprotovanje plesom tako v sakralnem kot posvetnem okolju.

Ključna pa je širša slika, brez katere ne moremo razumeti cerkvenega boja zoper ples. Z reformacijo religije in moralnih standardov v smeri, kot so jih narekovala krščanska načela, je Cerkev želela doseči in vzpostaviti tudi drugačen socialni red. Vse to je treba razumeti kot obsežen in kompleksen program, ki ga je želela izpeljati zgodnjekrščanska Cerkev, kar pa je hkrati močno odzvanjalo tudi v njenem odnosu do plesa (Zimmermann 2007: 64–65).

Carl Andersen podobno ugotavlja, da je bila Cerkev v predkonstantinskem času v dokaj nezavidljivem položaju. Na eni strani je bila v konfliktu z Rimsko državo, na drugi strani pa se je morala ločiti od predkrščanskih praks in ima-

37 Sv. Efrem Sirski je svetnik iz 4. stoletja, ki mu Cerkev priznava status cerkvenega učitelja.

ginarijev. V prvem obdobju pred Konstantinom ples še ni bil osrednja tema teologov in krščanskih apologetov. Pomembnejše mesto je dobil šele v času po Konstantinu. Takrat se je izkazal kot točka, pri kateri se je Cerkev želela distancirati od prevzetih praks. To je dosegla z nasprotovanjem, regulacijo in filozofsko interpretacijo njihovega pomena (Andersen 1961: 225–228).³⁸

Že v času Konstantina so kristjani postajali vse pomembnejši politični dejavnik, na katerega je morala takratna elita vedno bolj računati. S konvertiranjem nekristjanov v krščanstvo so se vanj nehote vnašali tudi nekrščanski elementi, ki jih je zgodnja Cerkev kljub številnim takratnim ali kasnejšim pomislekom in nasprotovanjem prevzela. V praksi je tako kljub zadržkom prihajalo do prevzemov pred- in nekrščanskih fenomenov. Zaradi vedno večjega števila kristjanov so se nekrščanske (verske) prakse postopoma pričele vse bolj umikati v sfero zasebnega, v javnem prostoru pa so prevzele hegemonijo krščanske ali pokristjanjene oblike. Kot pravi Carl Andersen, gre za kristalizacijo poganskih elementov, ki so jih inkorporirali katoliški rituali, kar se posebej vidi pri poganskih procesijah. Pri tem je šlo za vprašanje hegemonije nad interpretacijo ritualnih aktivnosti ter umeščanje posameznih pojavov v nov krščanski kontekst (ibid.).

Ples je pri tem igral specifično vlogo, saj je bil pogosto vpet v različne, ne zgolj verske, temveč tudi politične, vojaške in druge rituale. O njem so si nasprotovala mnenja že pri Rimljanih. Tudi oni (vsaj na določenih normativnih ravneh) niso bili vedno tolerantni do plesa, zato ga niso vedno sprejemali z naklonjenostjo. Kot primer je mogoče navesti Cicerovo kritiko plesa, ki ples povezuje s pijanostjo, norostjo, tudi poženščenostjo. Znan je njegov stavek, ki so ga večkrat prevzemali tudi krščanski kritiki plesa: »Nihče ne pleše trezen, če pa že, je nor.« Tako ples po mnenju rimskih kritikov naj ne bi sodil k uglednemu človeku. Ravno Cicero in avtorji podobnih kritičnih besedil so imeli precejšen vpliv tudi na kasnejšo patristično kritiko plesa (Rohmann 2013: 106–107, Arcangeli 1992: 56–57). Paradokсно je nasprotovanje plesu v nekem obdobju postalo skupna točka določenih kristjanov in nekristjanov, a pri tem ne smemo spregledati dejstva, da je bil odnos Cerkve do plesa kljub vsemu precej bolj kompleksen in se ga je tudi sama pogosto v različnih oblikah posluževala, ga tolerirala ali celo spodbujala. Ravno pri plesu je tako mogoče videti zapleteno večplastnost situacije, v kateri se mu je lahko na teološki ravni nasprotovalo, v praksi pa se ga je pogosto navkljub temu izvajalo.

Razlogi za cerkveno načelno nenaklonjenost plesu so se skozi čas dopolnjevali, razvijali, deloma tudi spreminjali. V določenih obdobjih je Cerkev prepovedi in regulacije uveljavljala bolj, v drugih pa manj. Ne glede na to lahko trdimo, da se že v relativno zgodnjem obdobju Cerkve prične tendenca k regulaciji plesa, kar se je potem nadaljeval še več stoletij. Pogosto so bile razne prepovedi in predpisi na tem področju namenjeni le ljudem znotraj lastnih

38 Andersen navaja, da so bile prevzete prakse vezane na različne nekrščanske rituale zdravljenja, magije, pokopavanja, prevzemali so nekrščanska svetišča in jih spreminjali v krščanska, podobno so dobile krščansko interpretacijo in okvire prevzete procesije itn. (1961: 225–226).

cerkvenih struktur.³⁹ Ples so v luči regulacije in nasprotovanja obravnavali na raznih koncilih, s pričetkom v Laodici (343–381), nato v Toledu (389), med drugim tudi v Auxerru leta 578, v Rimu leta 826, v Avignonu leta 1209, v Trierju 1227, v Magdeburgu 1403, v Dubrovniku leta 1425, v Strasbourgu 1432, v Kölnu leta 1617 itn. (Salmen 1999: 27, Zimmermann 2007: 52–53). Z novim vekom je bila regulacija plesa postopoma prenesena s cerkvene na posvetne oblasti. Ples so pričeli urejati policijski redi.⁴⁰

Da je ples nevrvalgična točka eklesiologije, nedvomno izpričuje kontinuirana produkcija različnih cerkvenih regulativ, ki se nanašajo na to področje. Pregled kaže, da je med 5. in 18. stoletjem v Cerkvi nastalo okrog 220 dokumentov, ki obravnavajo ples.⁴¹ Do danes sistematične analize o vsebini teh dokumentov žal še nimamo. Šele sistematičen vpogled bi dopolnil doslej pogosto netočno in preveč poenostavljeno predstavo o cerkvenem odnosu do plesa. Za popolnejšo sliko bi potrebovali odgovore na vprašanja, kdo in kdaj je izdajal takšne regulative; na kaj so se nanašale (glede na čas, prostor, obliko plesa); s kakšno avtoriteto in na kakšni podlagi so jih izdajali; kakšna je bila zagrožena kazen; v kakšnem kontekstu se v teh dokumentih ples nahaja; kaj še prepovedujejo tovrstna besedila itn. Eno obsežnejših analiz tega področja je objavil Gregor Rohmann, ki sočasno opozarja, da je odnos Cerkve do plesa večkrat odslikava mnogo kasnejših proticerkvenih diskurzov (npr. iz obdobja razsvetljenstva). Rohmannovo pomembno spoznanje je, da Cerkev plesa v svetih prostorih ni povsem prepovedovala, ampak je želela regulirati rabo telesne ekspresivnosti v religioznem kontekstu. Do 16. stoletja tako ni cilj stilizacija oz. discipliniranje telesa, ampak regulacija njegovega gibanja v Cerkvi (2013: 185–186, 196–197).

39 Pri nasprotovanju plesu in s plesom povezanim aktivnostim je Cerkev pogosto želela disciplinirati le ljudi znotraj duhovniških ali redovniških vrst. Leta 1227 lahko beremo zapoved iz Trierja: »Generalno prepovedujemo plese redovnikom in redovnicam.« (Salmen 1999: 28) Podobno lahko najdemo podatke iz koncila v Magdeburgu leta 1403, kjer so zapisali: »Ne dovoljujemo, da bi v času posvečenja ali sprejemanja novih redovnic ali ob kakršnem koli drugem času v samostanih popivali ali prirejali rajanja« (ibid.).

Leta 1432 pa je v Strasbourgu nastala tudi naslednja prepoved: »Ples odločno prepovedujemo vsaki ženski vseh samostanov naše škofije, še posebej v javnosti, prav tako v moških prostorih, imenovanih pivnice, pri zasedanju mestnega sveta in raznih praznikih, ki se navezujejo na igre z meči in zaroke. Predstojnica samostana, ki bi v pivnicah ali v mestni hiši javno plesala, naj bo takoj zatem izobčena; podrejena pa naj zapade izobčitvi takoj po naznanitvi kazni in pretečenem mesečnem odlogu« (ibid.).

40 Eden najstarejših poznanih virov, ki se nanaša na regulacijo plesa na Slovenskem, je Policijski red za Kranjsko iz leta 1525. Tudi ta se nanaša na ples v cerkvenem kontekstu, s tem ko prepoveduje plese ob novomašniških posvečenjih. »Na novomašnih posvetivah ni dovoljeno, da bi kdo igral za ples ali prav tako niso dovoljene podobne lahkomišelnosti« (Policijski red 1525: f 50). Policijski red omenja besedno zvezo gaistlichen hohzeiten, kar prevajam kot »novomašniško posvečenje«. Zaradi nedvoumnosti navajam besedilo tudi v originalu: »Nyemand mehr dann der zu der malzeit geladen ist vnd ob er will die anzahl gelts vie obestet reichen vnd vereren. Dazu soll auf solichen gaistlichen hohzeiten nyemand zu tanzen spielln noch dergleiche leichtuerttlichkeit gestatt« (ibid.).

41 O tem, da gre za precej osupljivo visoko število, nam priča dejstvo, da je v istem obdobju nastalo v Cerkvi kakšnih 260 dokumentov, ki obravnavajo cerkveno zakonodajo (Rohmann 2013: 172).

Cerkev pri odnosu do plesa ni imela enotnega stališča, ne glede na to, da se je sklicevala na enake avtoritete. Ples je bil konfliktna tema, odnos do njega pa se je precej razlikoval glede na regijo, čas in situacijo. Dokumenti, ki govorijo o regulaciji, pričajo o sicer neenotnem pogledu na ples, ne pa tudi o absolutni prepovedi plesa (v cerkvenem prostoru). V apriorni prepovedi plesa lahko govorimo samo v dveh primerih, in sicer pri nekaterih (ne vseh!) cerkvenih očetih in kritikih plesa ter pri avtorjih moralistične kritike plesa iz obdobja med 15. in 17. stoletjem, redkeje tudi nekoliko kasneje pri nekaterih škofih. Pri apriornih prepovedih ne gre za večino, ampak za mnenje manjšine cerkvenih predstavnikov (Rohmann 2013: 186–187).

Po drugi plati je pomembno poudariti, da te dvoumne situacije ne smemo razumeti, kot da je Cerkev ples sama po sebi kar dopuščala, ampak so aktivnosti v tej smeri razumljene kot trud njene kontrole in reguliranja. Temu v prid govori tudi več primerov.

Legenda iz 11. stoletja o opatu iz samostana sv. Fides Concquesa pripoveduje, kako so romarji želeli počastiti svetnico s svojo (*kmečko*) glasbo in plesom. Opat je dal cerkev ponoči zapreti, saj romarjem ni dovolil nočnega češčenja. Svetnica je tako storila čudež in sama odprla tesno zapahnjena vrata ter dovolila romarjem vstop in češčenje. V tej preprosti zgodbi se odraža predstava o bolj ali manj pravem plesu in glasbi v cerkvi. Glasba in ples kmetov očitno naj ne bi bila zastavljena (vsaj ne v zadostni meri) po pravilih visoke glasbe srednjega veka, ki jo je zahtevala Cerkev za češčenje Boga. Šele posredovanje svetnice je omogočilo prepoznanje, da sama forma ni najpomembnejša, ampak je bolj od oblike pomemben namen častilcev (Rohmann 2013: 192–195).

V navedenem primeru izstopa vprašanje pravilnosti forme izvajanega (para)liturgičnega rituala. Neuki ljudje so tako lahko nehote s plesom in glasbo kršili liturgiko in sakralnost prostora.⁴² Podoben primer lahko najdemo tudi v znani zbirki za cerkveni prostor primernih pesmi in na to nanašajočega se plesa. Okrog leta 1399 je nastala zbirka *Llibre Vermell* iz Montserratu v Španiji. Neznani avtor je tam dopisal, da je namen zbirke prikazati primerne pesmi in ples: »Saj želijo romarji med nočnim bedenjem peti in plesati v cerkvi Blažene Device Marije iz Montserratu, prav tako tudi podnevi. V cerkvi se ne bi smelo prepevati pesmi, ki niso primerne in pobožne, zato so tukaj te pesmi tudi zapisane. Pesmi naj se rabijo skromno, da nihče, ki bedi v molitvi in kontemplaciji, ne bo moten.«⁴³

42 Na tem mestu je treba opozoriti na pomembno in zelo obsežno temo, ki odpira vprašanje razmerja med predpisano liturgiko in različnimi »ljudskimi« prakсами. Pri tem so se prevzemale, nastajale ali dopolnjevale tako cerkvene kot »ljudske« (ritualne) prakse. Sinkretičnost slednjih je bila prisotna skozi celotno zgodovino in jo poznamo še danes. Za primer lahko navedemo krst mošta, da se spremeni v vino, krst brucev na fakultetah, fazanov v srednjih šolah itn.

43 Originalno besedilo je zabeleženo v latinščini: »Quia interdum peregrini quando vigilant in ecclesia Beate Marie de Monte Serrato volunt cantare et trepidiare, et etiam in platea de die, et ibi non debeant nisi honestas ac devotas cantilenas cantare, idcirco superius et inferius alique sunt scripte. Et de hoc uti debent honeste et parce, ne perturbent perseverantes in orationibus et devotis contemplationibus« (Internetni vir 7).

Koncept plesa in petja je v času visokega in poznega srednjega veka (vsaj med izobraženci) še vedno temeljil na ideji visoke umetnosti kot transgresivne aktivnosti, ki posega v sfero onostranstva. Umetnost plesa in glasbe je zato odražala tudi svojevrstno socialno hierarhijo družbe, pri čemer so bili pretežno cerkveni izobraženci nedvomno del družbene elite, saj jih je tja postavljalo znanje, ki je odpiralo pot do Boga. Ples ljudi nižje na družbeni lestvici, ki niso (v celoti) poznali pravil *artes liberales*, ni bil dojet kot nasprotovanje Bogu ali božjemu redu, ampak kot neukost človeka, ki brez znanja ni imel dostopa do pravega načina češčenja Boga. Kodifikacija gibanja, petja in igranja je bila ključ do uspešnejše transgresije k Bogu. Ravno zato cerkveni predstavniki plesa niso apriorno zatirali, ampak so ga raje regulirali. Primer plesa in sorodno tudi glasbe nam kaže, da je cerkveni odnos do njega v bistvu vprašanje razredne pripadnosti, s katero je bila pogojena izobrazba, kar se približuje že predhodni Platonovi predstavi o tem, kako deluje umetnost.

Telesne prakse, s katerimi so ljudje vstopali v stik s Svetim, so bile tako izjemno pomembne. Na eni strani so bile že dolgo uveljavljene in medij transcendence, na drugi pa v praksi niso nujno sledile načelom delovanja umetnosti, ki je kot božje dani red vstopal v kaos vsakodnevnega sveta grešnih ljudi. Poleg političnih in drugih razlogov, ki so sooblikovali cerkveni odnos do plesa, je treba v to enačbo prišteti tudi predstavo o tem, zakaj naj bi telo z gibanjem sploh komuniciralo z Bogom in kako. Sploh v srednjem veku dobi pomen gibanja in telesnih gest dodatne razsežnosti, ki so neposredno delovale in posegale v sfero komunikacije tako z drugimi ljudmi kot z božjim.

Simbolna učinkovitost gest in gibanja

Razumeti regulacijo plesa in gibanja v Evropi srednjega veka je možno le, če razumemo takrat prevladujočo predstavo o povezavi med telesom in dušo. Koncept duše sicer ni vezan zgolj na krščanstvo, ampak je v evropskem srednjem veku na splošno igral pomembno vlogo. Telo v krščanski kulturi namreč ni avtonomno, ampak je neločljivo vezano in soodvisno z dušo. Telo in duša predstavljata dva komplementarna principa, in sicer telo zunanjega, duša notranjega. Kar se dogaja od znotraj, se odraža tudi navzven, in obratno. Če je duša grešna, se to vidi na telesu, in vsakršna telesna hiba priča o napakah duše. Gibanje je del tega sistema razumevanja. Tako kot telo se v vzajemnem razmerju giblje tudi duša. Tertulijan je tako metaforično predstavil telo kot tečaj, okrog katerega se vrti duša (Schmitt 2000).

Ples oz. gibanje telesa nasploh v tem kontekstu dobi dodatno razsežnost. V srednjem veku se ravno na osnovi gibanja telesa razvijajo celotni sistemi vrednotenja in razumevanja teh gibov. Gibanje, posebej še gestikulacija, je sporočala o posameznikovi notranjosti, na osnovi katere so lahko ovrednotili njegovo bolj ali manj ustrezno skladnost med telesom in dušo, s tem pa tudi njegovo podvrženost dobremu ali zlu. Skladnost pričakovanega gibanja je postala medij ocene posameznika do ljudi in Boga (ibid.).

Gesta kot odraz duše je imela v krščanski družbi zelo pomembno funkcijo. Že na osnovi gibanja telesa so lahko prihajali do za posameznika ključnih ali celo usodnih odločitev. Kot primer lahko navedemo, da so po potrebi zavračali moške, ki so hoteli v duhovniški stan, a so jih po gibanju ocenili kot neprimerne. Posledično se v tem času razvije obsežna kodifikacija gibalnih sistemov teles ter stroga disciplina nad telesom in njegovim gibanjem, ki je (posebej v duhovniških in redovniških krogih) zelo natančno določeno. Geste so postale celo sredstvo in znamenje razredne pripadnosti ter družbenega razlikovanja. Tako so se oblikovali korpusi gest vitezov, duhovščine, redovnikov idr. Vsak goji držo, ki »pritiče posameznemu redu« (Schmitt 2000, glej tudi Goheen 1990). Na tak način se umešča v božjo hierarhijo in deluje znotraj kozmičnega reda. Gibanje teles postane matematika družbenega ustroja.

Posamezne geste in gibi telesa pa niso imeli le narave sporočanja, ampak mnogo več. Geste so v srednjem veku dobile tudi razsežnost t. i. simbolne učinkovitosti. Nek gib rok ali telesa, je, denimo, kruh in vino v evharistiji s transsubstanciacijo spremenil v Kristusovo telo in kri. Podobno je pri krstu očistil človeka izvirnega greha. Tovrstnih gest in gibov je čas srednjega veka poznal še precej. Podedovano predkrščansko verovanje kaže na različne geste s simbolnimi učinkovitostmi, med katerimi nekatere izvirajo še iz predkrščanskih verovanj. Tak primer bi našli pri kolcanju, pri katerem so si pomagali tako, da so se prijeli za palec. Podobno naj bi v primeru, da se odpravljáš od doma in se na poti spotakneš, za srečno pot pomagalo, da se vrneš in potrkaš na hišni prag (Schmitt 2000). Tovrstno gibanje, ki v določenem kontekstu posega v sfero nadnaravnega za regulacijo dogajanja na tem svetu, je poznano še danes. Kot primer ostaline teh gestikulatornih sistemov lahko navedemo še danes razširjeno šego trkanja na les, s čimer se želi posameznik zaščititi pred neko negativno stvarjo ali si priklicati srečo.

Geste in s tem telo so tako postale ključne za razumevanje ne zgolj gibanja, ampak tistega »nekaj več«, kar so geste lahko vsebovale. Gib ni bil le kontrakcija mišičja, ni imel le semantičnih, ampak povsem konkretne učinke v življenju človeka. Gibanje je v določenih okoliščinah postalo dodana vrednost sporočila, ki ga je človek izrekal, ali celo sporočilo samo. Podkrepilo je informacijo in jo lahko nadgradilo. Vpletlo se je v sistem prepoznavanja in sankcioniranja. Telo je postalo točka presoje na vseh ravneh življenja, saj je odražalo primernost vsakodnevnih aktivnosti, kot so delo, govor, pridiganje, nastopanje, nenazadnje tudi ples. Telo je odražalo dušo in duša je resonirala v telesu. Presoja o primernosti telesnih aktivnosti je bila osnovana na zasledovanju t. i. prave mere. Iz tega pa se je že v srednjem veku razvil zelo poznan pojem zlate sredine. Ta je bila za presojanje telesnega gibanja le redko absolutno predpisana, a je hkrati pogosto določala in kodificirala posamezne aktivnosti in njihove še sprejemljive odklone. Primernost gibanja telesa in njegovih gestikulacij je bila zato le delno zamejena, od 12. stoletja naprej pogosto tudi presojana v okviru okoliščin posameznega telesa. V tem času se zato s telesanjem rodi tudi iskanje prave mere oz. zmernosti, poimenovane

modestia. Poznavanje in spoštovanje *modestie* je tako omogočalo integracijo telesa in njegovega gibanja ter s tem tudi plesa v sfere kozmične harmonije (Rohmann 2015: 59).

Khorus,⁴⁴ ki je bil še vedno prisoten pri liturgiji, je v srednjem veku združeval princip telesa in duha, zunanjega in notranjega. Ne le, da ples kaže gibanje navzven in išče harmoničnost z glasbo in drugimi plesalci, ampak po navdihu Sv. Duha omogoča tudi delovanje in vstopanje Boga v dušo. Ples je s posnemanjem *chorus angelicus* v zgodnjem krščanstvu intenzivna oblika molitve. Močnejše kot so združeni plesalci v plesu, bolj intenzivna je njihova molitev. Kot Klinghardt navaja pisca Petronija: »Če bomo v besedah nastopili skupaj, bomo lahko dosegli tudi zvezde, saj velja, da skupinska prošnja doseže cilj hitreje«⁴⁵ (Klinghardt 2005: 28). Pri tem pa ne smemo razumeti, da gre pri bogočastju le za posredovanje prošenj, ampak je šlo tudi za samo približevanje Bogu, kjer je posameznik lahko tudi s pomočjo skupnosti doživel stik z božjim.

Prošnja, molitev, himne in pesmi, ki so skozi ples in glasbo povezovalе skupnost, so že v antični judovski tradiciji poznale t. i. *therapeute*. Gre za prakso, ki je omogočala neposreden stik z Bogom, svojevrstno obsedenost, a ne z demoni, ampak z veseljem in v božji milosti, v neskončni harmoniji, kamor je umeščala tudi telo. Prakso so poznali tudi kristjani. Gre za stanje zamaknjenosti, kjer deluje *χαρά* (gr. *khara*) – oblika veselja, radosti (v Bogu). Tiste radosti, ki omogoča zamaknjenost, spoznanje in svojevrstno ekstatičnost (več glej Hellsten 2016: 58–61, Tronca 2016: 55, Klinghardt 2005: 23–28).

Ples kot ekstatična praksa v tem pogledu ni bila v nasprotju s cerkvenim naukom. Primerno gibanje je imelo zelo konkretne posledice, ki so se čutile pri neposredni komunikaciji z Bogom. Gre za pomemben kognitivni moment v plesu, ki te lahko pripelje do »izkušenj izven sebe«, ki pa so ne glede na kolektivno prakso globoko individualne in v tem smislu neodvisne od drugih. Ravno takšne prakse nas lahko privedejo do paradoksalne situacije, ki vsaj deloma pojasnjuje ambivalentni cerkveni odnos do plesa. Ples je z ekstazo postal način, ki je po svoje omogočal intenzivno komunikacijo z Bogom, kar je bilo v okvirih cerkvenega nauka in njenih usmeritev. Hkrati pa je zaradi tega postal tudi svojevrstna grožnja duhovščini, da bi izgubila primat nad to komunikacijo in nad svetim prostorom, kjer so ples izvajali. To v svoji analizi ugotavlja tudi Jean-Claude Schmitt, ki pravi, da se je Cerkev bala, da bi se laiki in »divjaki« polastili svetih prostorov cerkve in pokopališč (2000: 99–100). Z razširjanjem ekstatičnih plesnih praks bi lahko Cerkev vsaj v nekaterih segmentih izgubila

44 Še vedno uporabljam termin *khorus*, ki označuje petje s plesom, temelječim na ritmičnem krožnem gibanju. Analiza cerkvene kritike plesa kaže, da so tudi kritiki dojemali ples kot telesno, torej zunanji princip, medtem ko so petje pripisovali duši oz. notranjemu principu (Klinghardt 2005: 30).

45 Ker gre za prevod latinskega izvirnika v nemščino, v izogib napakam pri prevodu navajam nemško predlogo, ki mi je služila pri pisanju besedila: »Wir werden sogar die Sterne erreichen, wenn unsere Worte vereint sind, denn es heißt, dass vereinigte Bitten schneller ihr Ziel erreichen.« (Klinghardt 2005: 28)

posredniško vlogo. Gibanje v tem pogledu ni imelo le semantičnih razsežnosti, ampak zelo konkretne. Celó tako, da so s svojimi posledicami posegale v samo sfero družbenega reda, ko je neuki kmet lahko mimo njemu nadrejene duhovščine stopal v neposredni stik z Bogom. Umetnost zato gibanja ni razumela le kot obliko svojevrstne kodificiranosti, ampak kot neposredni odraz družbenega reda. Ples je skozi primerno obliko in mero (*modestia*) neposredno omogočal stik z Najvišjim in s tem hkrati tudi najglobljo izkušnjo Svetega. Mistična tradicija srednjega veka, kjer človek postaja del angelskega zbora in se istoveti z Evharistijo, je takšna dojemanja plesa samo še stopnjevala.⁴⁶ Ritem in ples, ki je v svoji osnovi sledil krožnemu gibanju, sta bila del harmoničnosti, kakršno je razumel platonizem in kakršno naj bi imele po starogrškem izročilu muze. Slednje so človeka obdarile z ritmom ravno zato, da bo skozenj vstopal v sfero harmoničnosti in božanskega. Harmoničnost in kroženje, ki je pri plesnih formah vedno sledilo stari ideji o kroženju zvezd, tako tudi v krščanstvu postaneta dve lastnosti, ki temeljno sooblikujeta podobo plesa in njegovo percepcijo. Skozi čas se je na tej osnovi v kombinaciji z drugimi krščanskimi ter pred- in nekrščanskimi kulti razvila vrsta praks, ki so vsaka na svoj način sooblikovale in razvijale bogočastje ter predstave o plesu. Ta del ritualnih aktivnosti ljudi je tako v času kot prostoru izrazito heterogen in ima izjemno veliko pojavnih oblik. Gre za dejavnosti, vpete v čas in prostor, ki je prepreden s simbolnimi pomeni in njihovimi posledicami za človeka. Nekaj primerov, ki bodo pripomogli k razumevanju kroženja, ritma, ritualov in plesa skozi čas, sledi v naslednjem poglavju.

46 Vrhunec istovetenja z evharistijo, *inkarnacija* oz. izenačenjem s Križanim lahko najdemo pri nekaterih svetnikih, ki so dobili stigme. Stigme so utelešenje oz. izenačenje s Križanim. Schmitt komentira upodobitev stigem sv. Frančiška Asiškega: »*Imitati Christi* se ne zgodi na zrcalni ravni, temveč je popolno izenačenje, je prava inkarnacija, v najmočnejšem pomenu besede, ki ga je krščanstvo dalo tej besedi. Stigme torej niso znamenje, ki se je od zunaj vtisnilo v svetnikovo telo, temveč izbruh iz mesa in krvi iz *transfiguriranega* telesa svetega Frančiška, ki se je tako spremenil v živo evharistijo« (Schmitt 2000: 352). Njegovo telo skozi vsa pravila češčenja in gibanja ni le iskalo poti k Bogu, ampak je postalo neposredno del božjega. V tem pogledu gibanje pomeni imeti ideal v biti del božjega in ne le biti na poti do tja.

KROG, KAMEN IN TELO

Igra z žogo – igra s soncem

Različne, že predkrščanske ideje so pogosto ključ za zgodovinsko razumevanje in umeščanje plesa in s plesom povezanih aktivnosti. Če je moč slediti ideji, da je imaginarij o plesu v cerkvenem kontekstu nastajal pod močnim vplivom pitagorejsko-platonistične filozofije in na iz tega izhajajoči podlagi predstav o krožnem gibanju planetov ter kozmičnih sfer, lahko izpostavimo, da je imelo sonce pri tem še posebno vlogo. Sonce kot vir luči je imelo v vrsti kultur bogat arzenal simbolnih vrednosti, in krščanstvo pri tem ni izjema. Sonce, ki na svoji poti skozi leto usiha in raste, so kristjani v srednjem veku povezovali tako s Kristusom, Janezom Krstnikom in z vrsto drugih pojavov kot tudi z nekaterimi takrat poznanimi plesi in igrami.

Sončni cikel je bil vse do nedavna ključnega pomena v predstavah o delovanju kozmosa, saj so bili v prevladujoče kmečkem okolju od njega tudi zaradi vegetacijskih ciklusov eksistencialno odvisni. Sčasoma se je razvila cela serija različnih šeg in navad, ki so tako ali drugače povezane s kultom sonca in/ali ognja.⁴⁷ To velja tudi za področje (para)liturgičnega plesa. Takšen primer, ki govori o petju hvalnic in najverjetneje tudi plesu, povezanem s soncem, prihaja iz Rima, kjer so ga izvajali vsaj še do 11. stoletja. Takrat je bila v Rimu navada, da so verniki na stopnicah pred cerkvijo Sv. Petra pred svitom čakali na sonce in peli hvalnice vstalemu Stvarniku. Ko je vzšlo, so mu z gesto vrgli poljub (Backman 1952: 24–25, Ehrenreich 2008). Françoise Syston Carter vidi v tem plesu fuzijo poganske in krščanske ideje. Krščanski angeli izvajajo grški *khorea* okrog Kristusa. V tej reprezentaciji se spaja ideja o Apolonu in Kristusu, torej o dveh bogovih, semantično povezanih s soncem, svetlobo ter glasbo s plesom (1987: 8–9).

Sonce kot vir svetlobe, povezano z božanskostjo in plesom, je mogoče zaslediti tudi drugod. Na Slovenskem morda manj poznan, a v preteklosti razširjen po dobršnem delu Evrope pa je ples z žogo. Pri tem je treba opozoriti, da gre za ples v širšem zgodovinskem pomenu, ki se vsaj nekoliko ločuje od danes poznanih konceptov. Na tem primeru se bo namreč videlo, da sta ples in igra (v sodobnem pomenu besede) med seboj tesno prepletena in ju ne moremo nedvoumno ločevati v nepovezani kategoriji. V preteklosti so bile kategorije, kot so ples, akrobacije, gledališka in ostale oblike iger, mečevanje in druge med seboj pomensko in vsebinsko dopolnjujoče. Eden takšnih primerov je ples z žogo, ki nam odpira vnovičen premislek tudi o konceptiji plesa v srednjem veku.

47 Na tem mestu se načrtno dotikam izključno nekaterih izbranih plesov, povezanih s kultom sonca v katoliški liturgiji, in ne obravnavam vrste drugih sorodnih (ritualnih) praks.

Prvi podatki o plesu z žogo, t. i. *ludum choreae uel pilae*, segajo v 13. stoletje, sklepati pa je mogoče, da so jo poznali vsaj že stoletje pred tem. Guillaume Durand (1230–1296) je bil škof v škofiji Mende in je opisal ples z žogo, imenovano *pelota*, za katero je trdil, da bi bilo bolj dostojanstveno, če bi je ne izvajali. Na osnovi različnih pisem, opisov in zabeležb ter celo sodnih postopkov, ki so nastali med 13. in 16. stoletjem, lahko v grobem rekonstruiramo potek igre in plesa. Kot kaže, je bila *pelota*⁴⁸ najbolj dokumentirana v katedrali v francoskem Auxerru. To je tudi razlog, zaradi katerega jo tukaj obravnavam, ne glede na to, da so *peloto* podobno izvajali tudi drugod.⁴⁹

Peloto so plesali navadno ob veliki noči ali božiču. Dogodek se je pričel nekje v popoldanskem času okrog 14. ure. Plesali so jo v glavni ladji, na mestu, kjer se je v tleh videl labirint. Pred pričetkom so se zbrali vsi pomembnejši meščani in drugi. Kanonik je na prizorišče prinesel žogo in jo, ker je bila očitno razmeroma velika, držal v rokah v naročju, in ne le z eno roko. Žogo je slovesno predal dekanu. Vsaj v določenem zgodovinskem obdobju je bil dekan verjetno slavnostno oblečen in odet v okrasje. Tudi on jo je prijel tako, da jo je z obema rokama pestoval na prsih. Nato je prijel žogo le z levico in pričel plesati v ritmu hvalnice *Victimi Paschali laudes*, ki jo je med tem prepeval. Ostali so se prijeli za roke in plesali trikoračni ples (*tripudio*).⁵⁰ Plesalce so iz neposredne bližine spremljale tudi orgle, saj so tako lažje ostajali usklajeni s plesom in petjem. Zelo pomemben del plesa je bilo podajanje žoge med vodjem plesa in plesalci. Najverjetneje je takrat vodja stal sredi kroga in podajal žogo enemu ali več plesalcem hkrati.⁵¹

Po končanem plesu je v skupnem prostoru sledila pogostitev, ki so se je udeležili vsi pomembnejši ljudje. Tam so jim postregli hrano, zmerni pa so bili pri vinu, saj so jim čaše napolnili le enkrat ali dvakrat. Med pogostitvijo je eden na stolu ali s prižnice bral homilijo, vse dokler ni veliki zvon vseh povabil na večerno molitev in so spet odšli v labirint (Wright 2001: 139–151, Mead 1912: 91–100, Knowles 2009: 177–178).

Podobno kot v Auxerru so *peloto* poznali tudi v Narboni v južni Franciji. Za razliko od Auxerra je bila *pelota* v Narboni poznana kot sekularna zabava. V arhivih iz 13. stoletja je zapisano, da se na velikonočni ponedeljek, ko zazvonijo zvonovi, ves »conventus« zbere pri nadškofu v palači. Tam postrežejo z jedmi, za tem pa sledi igra z žogo, ki jo podaja nadškof. Če je nadškof manjkal, je

48 Poimenovanje ni enotno, tako se pojavlja tudi različica *pilota* ali *ludus pilae*.

49 Julia Zimmermann poroča, da so *peloto* kot velikonočni ples, ki so ga izvajali na zato zasnovanih talnih ploščah, poznali tudi v Amiensu (2007: 105), Craig Wright pa jih rekonstruiral tudi v Sensu in Chartresu (2001: 145–151).

50 Simbolne razsežnosti tega plesa obravnavam v poglavju *Labirint – pot med umetnostjo in moralo*, saj bo za lažje razumevanje najprej potrebno obravnavati še pomenske dimenzije labirinta, v katerem se je ples nahajal.

51 Najverjetneje so plesalci plesali po poti po labirintu, a zaradi dvournega latinskega izraza *circa Daedalum*, ki ga je avtor besedila uporabil za opis plesa, to ni povsem gotovo, saj je možno izraz interpretirati tudi tako, da so plesali okrog labirinta (Wright 2001: 139–140).

namesto njega vodil to igro prefekt (Mead 1912: 100–101, Backman 1952: 66–68).

Kot primerjavo je moč navesti še nekoliko starejša poročanja o igri z žogo, ki so jo izvajali v Neaplju. Tam so jo imenovali *percula*. *Percula* se omenja v 9. stoletju, in sicer v povezavi z legendo s sv. Pomponijem. Ko je bil sv. Pomponij med letoma 508 in 536 škof v Neaplju, naj bi dobršen del mesta opustošil in uničil hudič v obliki divjega prašiča. S pomočjo Marije naj bi ga izgnali, zato ji je sv. Pomponij posvetil cerkev. Od takrat naprej naj bi vsako leto v čast temu dogodku prirejali *perculo*. Ali je pri tem šlo za podobno igro oz. ples kot v Auxerru, ni jasno, saj so viri izjemno skopi. Gotovo je le, da so jo izvajali kot obliko religiozne aktivnosti. Ne glede na to, da *percule* ne moremo primerjati s *peloto*, pa nas Meadova komparativna analiza navede k primerjavi z drugimi igrami in plesom z žogo po Evropi. Obstaja namreč cela vrsta etnografskih podatkov, ki nakazujejo določene korelacije med igrami z žogo v kontekstu cerkvenih praznikov in prostorov. Ti podatki so geografsko in časovno precej razpršeni, a kljub temu pomembni pri iskanju morebitnih vzporednic, pogosto tudi težko sledljivih pomenov ter njihovega razvoja in prenosov.

Igre in plese z žogo so v Evropi izvajali v času med zimo in pomladjo, torej ob praznikih, kot so pust, velika noč pa tudi božič. Eno izmed njih so izvajali v nekdanjem okrožju Landsberg na Varti.⁵² Tam so ob veliki noči igrali igro *wise ball*, ki se je končala tako, da so zaplesali tudi ples v čast velikonočnemu zvonu (Mead 1912: 102–104).

V nekaterih mestnih četrtih v večjih mestih (npr. v četrti Köpenick v Berlinu) so na veliko noč pred sončnim vzhodom ob cerkvi igrali igro z žogo, pri kateri so ločili novoporočeni par od ostalih in si med drugim podajali žogo tudi čez streho vhoda v cerkev ali cerkev samo. Žoga naj bi tako simbolizirala vzhajajoče velikonočno sonce in novo vstalega Kristusa.

Podobno je bil v srednjem veku v nemško govorečih deželah poznan t. i. velikonočni ples sonca. Pred sončnim vzhodom so ljudje trikrat skočili v zrak, saj so verjeli, da bodo s skakanjem počastili in vzpodbudili sončni vzhod (Böhme 1886: 211).

Tovrstnih plesov ali iger s plesom so v Nemčiji in Angliji poznali še več. Posebej pa gre izpostaviti velikonočno igro iz oldenburškega okrožja Ganderkesee⁵³ in Vestfalije, ki so jo igrali ob ognju, pogosto že pred jutranjim svitom. Ko so končali z igro z žogo, so odšli in gostilno, kjer so nadaljevali z igranjem igre *Klumpsack* (tudi *Plumpsack*) (Mead 1912: 105–106).⁵⁴

52 Gre za okrožje, ki je spadalo pod nekdanjo prusko provinco Brandenburg.

53 Mead tukaj navaja ime Ganderkesen. Opozoriti je treba, da gre verjetno za napako pri navajanju imena mesta iz oldenburškega okrožja, ki se pravilno glasi Ganderkesee.

54 Za obsežnejšo razpravo o vzporednicah med igrami z žogo in njihovimi simbolnimi pomeni ter vlogo ljudi, njihovih spolov in pomenov poročnih ritualov glej citirano razpravo G. R. S. Mead (1912).

Klumpsack je ena izmed različic tudi pri nas poznane igre *gnilo jajce*. Vlogo žoge je v tem primeru domnevno prevzel zavozlan robec, s katerim so bodisi udarjali v krogu stoječe igralce po hrbtu ali pa so si ga predajali ob lovljenju.⁵⁵ Na Slovenskem in širše je bila znana otroška igra gnilo jajce, ki praviloma ni imela več povezave s plesom. Podobnosti s plesom oz. samo cirkumambulacijo lahko vidimo le še v krožnem teku, ki ga med igro izvajajo igralci. Da pa se je igra vsaj v nekaterih poznanih različicah vendarle izvajala tudi s plesom, nam govori etnografija z avstrijske Koroške. Podatki o tem prihajajo iz Boroželj, kjer so še po drugi svetovni vojni poznali plesno obliko igre gnilo jajce. Pri tem so se plesalci držali za roke in počasi plesali valček v krogu v desno. Prej določeni plesalec je v nasprotno smer hodil okrog njih in med poljubnim poplesavanjem enemu od plesalcev v krogu vrgel robec za hrbet. Ko je ta robec pobral, je moral steči za plesalcem, ki ga je prej nosil, in ga skušal ujeti. Če mu ga je uspelo ujeti, se je moral ta, ki je nosil robec, za kazen usesti v sredino kroga in biti gnilo jajce. Če pa je prvemu uspelo priteči okrog kroga na mesto drugega, ki ga je lovil, ter se vključiti v krog, se je njuna vloga zamenjala. Plesalec, ki je bil v sredini kroga gnilo jajce, je ostal tam, dokler ga ni zamenjal drugi (T. P. 132012).

Za nedvoumno dokazovanje o pomenskih prenosih in povezavah je potrebno gradivo obravnavati v primernem časovnozgodovinskem kontekstu. Težava pogosto nastane, ker je gradivo relativno omejeno in lahko zato vedno obstaja določena stopnja pomislekov o pravilni interpretaciji. Če teza o pomenski povezavi med žogo in robcem, plesom, soncem in krščanskimi rituali drži, potem lahko najdemo zanimiv primer tudi na Slovenskem. Študije in etnografski podatki kažejo, da sta bila ples in igra podobno kot drugod del praznovanja velike noči tudi v Metliki. Gre za t. i. metliško obredje,⁵⁶ ki so ga izvajali na velikonočni ponedeljek na travniku pri cerkvi Sv. Martina pred Metliko. Obredje je bilo večdelno: pričeli so z metliškim kolom, kjer so med plesom po krogu prepevali različne pesmi. Ples je bil sestavljen iz več delov, in sicer so plesali v krogu, vodja plesa, t. i. *vojarinka*, je krog polžasto zavila in ga nato odvila, na koncu pa je sledil prehod plesalcev skozi »vrata«. Držeč se za roke so vsi plesalci prešli pod visoko dvignjenimi rokami zadnjega para v kolu.

55 O podobni vlogi žoge in robca lahko med drugim sklepamo tudi iz besedil

*Derh dich nicht um,
Denn der Plumpsack geht um!
Wer sich umdreht oder lacht
Kriegt den Buckel blau gemacht.*

(»Ne obračaj se, saj kroži okrog Plumpsack! Kdor pa se bo obrnil ali smejal, jih bo dobil po hrbtu!«) Ena od slovenskih različic besedila se glasi: »Gnilo jajce nosim, nikomur ga ne dam, kdor se pa ozira, po hrbtu jih dobil!«

56 Ime »metliško obredje« ni nastalo med domačini, ampak ga je tako poimenoval France Marolt, ki je v tridesetih letih 20. stoletja raziskoval plesno kulturo v Beli krajini ter izsledke objavil v drugem zvezku *Slovenskih narodoslovnih študij* in jih naslovil *Tri obredja iz Bele Krajine* (1936). Takrat je Marolt postavil vrstni red plesov in iger ter jih deloma prilagodil. Ker gre že za dlje časa uveljavljeno in posledično že delno folklorizirano obliko izvajanja metliškega obredja, bom v tem besedilu sledil njegovi shemi. V besedilu bodo tako igre kot ples prikazane le shematsko, za natančnejše opise vseh različic in dodatno literaturo pa glej Ramovš 1995.

Metliškemu kolu je sledila igra *rešetca*, pri kateri plesalci ene skupine s plesom prehajajo v drugo. Temu je sledila igra *Al' je kaj trden ta vaš must*. Za to razpravo pa je posebej pomembna tudi igra, ki je sledila, z imenom *robčeci*.⁵⁷ Tudi pri tej igri je šlo za več različic, skupno pa jim je to, da so vse oblika igre gnilo jajce. Tudi tukaj lahko tako kot pri nemških različicah igre najdemo namesto žoge zvit ali zavozlan robec oz. ruto, s pomočjo katere so se lovili oz. si jo podajali, podobno kot pri vseh prej omenjenih različicah iger z žogo ali robcem po Evropi. Ob koncu so fantje postavili t. i. *turn*, pri katerem štirje ali šest fantov, ki so prej plesali kolo, držeč se postavijo temelj. Drugi fantje se postavijo na njihova ramena in jih tako s travnika, kjer se je vse dogajalo, odnesejo na mestni trg (Ramovš 1995: 7–11, 31–57).

Jolanta Kowalska opozarja na še eno povezavo med plesom in cerkvijo ravno na primeru praznovanj velike noči. Postavljanje t. i. *turna* je bilo poleg Slovenije znano tudi v nekaterih delih Srbije in Makedonije. Tam so postavljali *turn* do treh »nadstropij«, kjer so plesalci spodaj tvorili krog, t. i. *stub*, na njih so plesalci postavili t. i. *sprat*, vrh pa je držal solist, imenovan *blasiniač*. Ta konstrukcija se je vrtela v krogu, *blasiniač* pa je med tem izvajal molitev. Postavljali so ga za veliko noč na dvorišču pred cerkvijo. Podobno kot v Srbiji in Makedoniji so takšen ples, imenovan *cerkovča*, izvajali v Ukrajini. V Bolgariji pa so poznali ples *chambaria*. Gre za žensko različico tega plesa, ki so ga izvajali spomladi. Podobne plesne z dvo ali trinadstropnimi konstrukcijami plesalcev pa poznajo tudi drugod, npr. na Kavkazu (1991: 98–101).

Kot kažejo podatki, so bile igre z žogo ob veliki noči (deloma tudi ob božiču in drugih praznikih) v določenem zgodovinskem obdobju prisotne v različnih delih Evrope. Žoga naj bi tako simbolično predstavljala sonce,⁵⁸ saj o tem neposredno pričajo tudi nekateri prej omenjeni etnografski podatki. Ljudje so se s krožnim gibanjem zbirali okrog središčnega predmeta oz. točke z določenim pomenom (Chambers 1903: 127–129).⁵⁹ Da je imela žoga že pri *peloti* določen (sveti) pomen, pa je opozoril že Mead, saj so žogo za igro hranili izključno za ta ples in je niso smeli uporabljati za druge namene (1912:

57 Eno od teh različic so v Predgradu imenovali *glóbbire*.

58 Opozoriti je potrebno, da ima lahko žoga, ki se jo uporablja pri plesu okrog labirinta v *peloti*, več med seboj dopolnjujočih se pomenov. Pomen žoge se nanaša na samo izvorno legendo o rešitvi ljudi iz labirinta. Po legendi je imel Tezej, ki je rešil ljudi pred minotavrom iz labirinta, dve žogi – ena je bila iz smole, druga je bila klobka niti. Kristus, ki se ga povezuje s soncem, ima dvojno naravo – človeško in božansko. S tem vsaka od Tezejevih žog simbolizira eno od njiju. Prva Kristusova žoga je njegova brezmadežnost v človeški naravi, ki je po križanju vstopila v pekel. S tem je Kristus premagal hudiča, saj je tako nasprotoval osnovnim principom pekla, kjer kraljuje greh, ter mu tako odvzel moč in rešil pravične duše. Druga njegova žoga je božanskost, ki je lahko ljudi po zapleteni poti, ki jo vidimo v labirintu, iz pekla pripeljala v nebesa (Reed Doob 1990: 126). Mews dodaja podobno, da je pomen žoge vezan na kepo, ki jo je Tezej zatlačil v usta minotavru in ga tako premagal. S tem je dobro premagalo zlo oz. sonce pregnalo temo. Drugi pomen se navezuje na klobko niti, ki simbolizirajo niti Boga-Stvarnika in so pripete na nebesa telesa, da se vrtijo in ustvarjajo nebeško harmonijo (2009: 521). Bolj podrobno o tej temi pa v poglavju *Labirint – pot med umetnostjo in moralo*.

59 Chambers vzpostavlja simbolno povezavo med vsemi okroglimi, vrtečimi in gorečimi predmeti, ki so jih uporabljali v času praznovanja velike noči (1903: 127–129).

94). Chambers in Backman gresta s svojo razlago še korak dlje in poveže ta krožno gibanje oz. ples s krožnim gibanjem sonca. Njuna hipoteza je, da se ljudje pri plesu obnašajo enako kot sonce. Tako pojasnjujeta tudi takrat uveljavljeno verjetje, da bo tisti, ki bo ob veliki noči vstal dovolj zgodaj, videl, kako pleše sonce (Chambers 1903: 127–129, Backman 1952: 68). Podobno interpretira *peloto* tudi Wright. Žoga naj bi predstavljala vzhajajoče sonce, ki na velikonočno jutro na horizontu zapeše. Že od zgodnjega krščanstva naprej so v Kristusu videli Sonce pravičnosti (*Sol justitiae*) in Sonce vstajenja (*Sol resurrectionis*). *Pelota* je tako zaradi krožnega gibanja po labirintu, ki je simboliziralo tudi gibanje nebesnih sfer in planetarnih orbit, in zaradi vrnitve sonca oz. Kristusa simbol kozmične harmonije. Sonce oz. Kristus se kot heroj, ki je premagalo temo oz. zlo, vrne na svoje pravo mesto na nebu oz. v nebesa (2001: 142).

Etnografski podatki o povezanosti med žogo in soncem nam lahko pokažejo na eni strani na kontinuiteto med gibanjem, predmetom in semantiko, a hkrati tudi na spremembe, ki so se dogajale v času in prostoru. Vloga robcev, ki naj bi se povezovali z žogo, le še simbolično prikazuje pomen žoge, semantična povezava s soncem pa ni več v zavesti ljudi. Primer praznovanj velike noči s plesom kaže na svojevrstno kontinuiteto in diskontinuiteto hkrati. Princip, ki je veljal za svetega, je bil lahko sočasno tudi sekularen.

Ne glede na pomen žoge ali robca lahko tudi v novejših različicah velikonočnih plesov in iger še vedno zasledimo osnovne parametre starega antičnega *khoros*. Krožno gibanje (ki mu lahko sledimo pri plesu in igri), skupinski ples, petje oz. recitacija ritmiziranih besedil, ki spremlja vse od navedenih primerov, ter modificirani kozmogonski principi, ki se skrivajo v povezavi s kroženjem sonca. Na teh primerih lahko sledimo, kako se je iz sakralnih praks ples prenesel v sekularno okolje in hkrati ohranil nekatere osnovne prvine antičnega *khoros*.

Labirint – pot med umetnostjo in moralo

Pozorno branje virov o *peloti* nam vsaj delno nakaže še eno izmed preteklih cirkumambulatornih praks. Ne samo, da je bila igra tista, kjer je bilo prisotno gibanje krožno – viri govorijo, da so *peloto* izvajali po cerkvah, kjer je bil na tleh labirint.⁶⁰ Labirinte lahko razumemo le kot fuzijo antične in srednjeveške kulture oz. bolje rečeno predkrščanskega in krščanskega imaginarija.

Zgodovina labirintov je precej bogata in dolga. Temu primerno vsebujejo labirinti kopico simbolnih pomenov, ki so si lahko med seboj tudi nasprotujoči,

60 Že uvodoma je v tem poglavju potrebno izpostaviti, da je zgodovina labirintov precej dolga in obsežna, saj sega globoko v čas antike. Skozi stoletja so ljudje, ki so uporabljali labirinte, ob in o njih razvili številne in raznolike simbolne razsežnosti. Namen te razprave ni pregledati obstoječega znanja o labirintih ali tega analizirati ali tipologizirati, ampak zgolj ustaviti se pri tistih, ki govorijo o plesu ali sorodnih praksah v srednjeveški cerkveni tradiciji, hkrati pa odražajo nekatere starejše, predvsem še predkrščanske predstave in kozmogonske principe, oz. z zgodovinskim orisom pomagajo kontekstualizirati njihovo pojavnost.

hkrati pa jih je mogoče razumeti tako v kontekstu dobrega (*in bono*) kot slabega (*in male*).

Če sklepamo le po arheoloških izkopaninah iz helenistične in rimske dobe, so arheologi do pozne antike našli labirinte le v hišah, in ne v svetiščih ali drugih sakralnih objektih. Šele z renesanso, ki se je naslanjala na antiko, so se labirinti spet pojavili v zaprtih prostorih v sekularnem okolju civilnih hiš ali zasebnih rezidenc. Drugače je bilo v cerkvenih prostorih. Najstarejše ostanke krščanskih labirintov poznamo iz cerkve Sv. Reparatusa, ki se nahaja v kraju Orléansville (El Asnam v današnji Alžiriji). Cerkev je bila posvečena leta 324. Ostanke podobnega labirinta lahko najdemo tudi v alžirskem mestu Tizirt. Snovanje tovrstnih labirintov je bilo vezano še na rimsko tradicijo oblikovanja večinoma kvadratastih mozaičnih labirintov.

Prvi ostanki cerkvenih labirintov nas napeljejo k vprašanju njihovega pomena in izvora. Za razumevanje simbolnih pomenov labirinta, predvsem pa povezanosti labirintov in plesa, moramo najprej osvetliti labirinte v mitološkem kontekstu. Mitološko osnovo za labirinte najdemo pri Ovidovih *Metamorfozah* (podobnosti najdemo tudi v delih Plutarha in Vergila). Ovid se je pri tem naslonil na izročilo Homerja in Hesioda. Mit opisuje, da je v Knososu na Kreti živel mogočen kralj Minos, katerega žena se je zaradi maščevanja boga Pozejzona zaljubila v bika. Z njim sta spočela otroka, ki je bil pol bik pol človek, imenovan minotaver. Preročišče v Delfih je Minosu svetovalo, naj zgradi blodnjak in tja skrije pošast. Kralj je to nalogo poveril Dedalu,⁶¹ ki je tako skonstruiral prvi labirint. Minotaver je bil mesojeda pošast, ki so ji morali žrtvovati mladeniče in mladenke. Junak Tezej je obljubil, da bo pošast ubil, ključno vlogo pri tem pa je igrala pomoč Minosove hčerke Ariadne, ki se je zaljubila v Tezeja. Podarila mu je klobko niti in kepo smole. V boju z minotavrom je Tezej smolo zatlačil v usta pošasti, da ga ni mogla požreti, on pa jo je uspešno pokončal. Ariadnino nit je že prej ob vstopu v labirint privezal na vhod, da je z njeno pomočjo po boju z minotavrom našel pot nazaj iz blodnjaka. Rešitev ljudi je botrovala kasnejšemu proslavljanju, plesu in splošni zabavi (Reed Doob 1990: 126, Mews 2009: 516–517, Wright 2001: 7–8).

Mitološka pa ni samo razlaga nastanka prvega labirinta, temveč najdemo v mitologiji tudi več razlag za povezavo plesa z labirintom. Ples v povezavi z gibanjem po labirintu ali kot imitacija tega gibanja je imel določene posledice tudi kasneje v zgodovini. Kot študija takšnega primera bo lahko obravnavan ravno romarski vrtec.

Prvo razlago, kako se ples navezuje na labirint, najdemo v Homerjevi *Iliadi*, ki je nastala okrog leta 700 pr. n. št. V njej je opisano plesišče, ki ga je Dedal pripravil za Ariadno na Kreti poleg labirinta. Tam je bil prostor, kjer je Ariadna naučila Tezeja plesati ples življenja in smrti. Ta ples naj bi s svojo vijugasto strukturo simboliziral gibanje po poti v labirintu. Homer je predvidel upodobitev tega plesa tudi na ščitu Ahila, ki je heroj trojanske vojne. Upodobitev kaže

61 Za labirint se po njegovem konstruktorju Dedalu pojavlja tudi poimenovanje *Daedalum*.

niz mož in žena, ki se držijo za roke in tako tvorijo vzorec labirinta, v katerega se vpeljuje Tezeja. Vodja se premika naprej, dokler ne doseže središčne točke, kjer se obrne in gre nazaj v nasprotno smer. V tem trenutku plesalci na koncu plesne verige plešejo naprej, medtem ko plesalci na začetku plešejo v nasprotno smer, torej po poti nazaj. S temi kačastimi zavoji plesalci posebljajo vzorec labirinta z vzporednimi krožnimi potmi, kamor se posameznik poda ob vstopu v blodnjak. Dekleta pri tem nosijo na glavah vence iz cvetja, moški pa bodala z zlatimi ročaji (Wright 2001: 129–130).

Če je bil opisani primer plesa svojstvena iniciacija Tezeja v labirint, imamo pri drugi razlagi povezave plesa in labirinta vire, ki so nastali šele nekaj stoletij po Homerju. Omembe plesa in labirinta se pojavljajo v naracijah mitografov, ki opisujejo, da je Tezej ubil minotavra, rešil ljudi in nato s svojimi atenskimi tovariši odšel na Delos. Tam so praznovali njegovo zmago s plesom in pesmijo. Ta ples se omenja kot ples žerjavov, ki naj bi med svojim letenjem in kroženjem po zraku izvajali zapletene vzorce leta. Pri tem ne smemo spregledati pomembne opombe, ki jo poda Craig Wright. Opozarja, da je verjetno prišlo do s prevodi izgubljenega pomena in s tem do napačnega razumevanja. Kar se prevaja kot ples žerjavov (angl. *crane dance*), bi lahko v grščini imelo preprostejšo razlago kot ples vrtenja, obratov in zasukov, kar naj bi ponazarjalo pot v labirintu. Takšne plesne naj bi ponekod v Franciji izvajali v času velike noči še do začetka 20. stoletja (2001: 130–132, 320).

Omenja pa se še tretja povezava plesa in labirintov. Osnova za to naj bi bila t. i. trojanska ježa. Gre za koreografijo konjske ježe, ki naj bi jo prvič izvajali na Siciliji potomci grškega mitološkega junaka in bojvnika Eneja. Ta ples naj bi bil zaključek pogrebnih iger, ki so jih izvedli v čast padlemu junaku. Mladi nasledniki Troje so odjezdili in s konji izvedli zapletene sekvence manevrov, ki so odslikavali vzorec labirinta na Kreti. Kasneje v dobi Rima sta takšno ježo spodbujala cesarja Avgust in Neron (Wright 2001: 130–132, 320).

Povezava plesa in labirintov je nedvomno vprašanje, ki potrebuje še kakšno zgodovinsko obravnavo. Za to razpravo je še bolj pomembnih več stvari. Najprej je to prenos tradicije labirintov v širši evropski prostor, predvsem v cerkveni kontekst, ter posledice, ki jih ima to za razvoj cerkvene arhitekture in prostora. Pomemben je tudi zaradi drugih, prav tako s plesom povezanih pojavov, ter zaradi splošnega razvoja plesne kulture in njenih semantičnih razsežnosti.

Ali je labirint v Knososu, kot ga omenja mit, kdaj res obstajal ali je zgolj literarni konstrukt, je še nepojasnjeno vprašanje. Dejstvo je, da do danes niso poznane nikakršne materialne ostaline, ki bi jih lahko povezali z njim. To pa ne pomeni, da v antičnem svetu dejansko niso gradili labirintov. Njihov velik občudovalec je bil Plinij Starejši, ki jih je umeščal na polje umetnosti. Plinija je preučeval in povzemal cerkveni učitelj Izidor Seviljski, ki je v svojem obsežnem delu *Etymologiae* obravnaval tudi labirinte. Razumel jih je kot javne objekte, kot so cirkus, amfiteater, stolpi itn. Ravno Izidor Seviljski je ključno pripomogel k razvoju labirintov v evropskem cerkvenem okolju (Reed Doob 1990: 103–123).

Med 5. in 12. stoletjem, ko so se labirinti spet pojavili v evropskih cerkvah, je v zgodovini njihove gradnje v Evropi nastala velika vrzel. V tem obdobju se je ideja labirintov prenesla iz hiš v manuskripte. Menihi so jih upodabljali v knjigah, koledarjih, astroloških kartah, enciklopedijah, kronikah, svetovnih zgodovinah itn. Do danes se je ohranilo štiriinšestdeset upodobitev labirintov v približno šestdesetih srednjeveških manuskriptih, od tega jih je bila večina takšnih, da je v središče in nazaj vodila le ena pot, pri nekaterih izjemah pa je bilo takšnih poti tudi več. Labirinti so z upodobitvami dobili vlogo pomoči pri razlaganju besedila oz. so simbolizirali minevanje časa. Postopoma pa so se iz skriptorijev prenesli v arhitekturo cerkva, kjer so bili naslednjih nekaj stoletij pomemben del cerkvene opreme (Wright 2001: 16–27).

Znameniti chartrski tip labirinta, ki je okrogle, izjemoma oktaedrične oblike in velja za enega najbolj poznanih labirintov, je bil iznajden nekje okrog leta 900. Od njegovih predhodnikov, ki so jih še upodabljali, se razlikuje v tem, da je imel prekate, ki so zapirali poti, razporejene tako, da so tvorili podobo križa. Zidali so jih predvsem v 12. in 13. stoletju, razširjeni pa so bili predvsem v Italiji in Franciji. Italijanski so bili verjetno nekoliko manjši od francoskih.⁶² Njihove antikvarne upodobitve kažejo, da sta bila na sredini naslikana Tezej in minotaver (Mews 2009: 517, Wright 2001: 20–27).

V srednjem veku se je z razvojem krščanstva zgodil še en pomemben premik: razvila se je krščanska predstava o labirintih. V labirintu postane Tezej z *Interpretatio Christiana* Kristus, minotaver pa dobi pomen Satana. Ariadnina nit je odtlej nit življenja, ki pripelje človeka po ozki vijugasti poti skozi labirint življenja do odrešenja. Labirint nasploh postane v tem času metafora za pot človeka skozi življenje, kjer ga obdaja vrsta različnih grehov in zmot. Vrh kristjanizacije in sanktifikacije je bil dosežen v 14. stoletju. To je obdobje, ko je tudi labirinte obdajala še serija drugih simbolnih razsežnosti. V tem času postane labirint simbol vic,⁶³ simbol pekla,⁶⁴ podobno so mu dodajali tudi simbolni pomen grešnosti tega sveta,⁶⁵ prav tako so ga simbolno povezovali z vojsko oz. vojščakom⁶⁶ (Wright 2001: 74–92).

62 Na Slovenskem o labirintih v cerkvah nimamo podatkov, saj je mogoče sklepati, da ta tradicija pri nas ni bila razširjena. Razlog za to naj bi tičal v organizaciji takratnih škofij, ki so bile znatno manjše, finančno šibkejše in niso gradile tako velikih cerkva kot npr. v Franciji. Posledično v njih ni bilo prostora ali denarja za izdelavo labirintov (za podatek in razlago se zahvaljujem Gorazdu Makaroviču; osebna komunikacija 29. 3. 2020).

63 V srednjem veku se je razvila predstava o purgatoriju kot kraju zadnjega očiščenja pred rajem. Semantična povezava labirinta in vic izvira iz osrednje točke labirinta, kjer je bil upodobljen minotaver oz. Satan, ki ga je bilo treba kot greh premagati, da je bil posameznik pripravljen za nebesa.

64 Simbolični pomen labirinta kot pekla se navezuje na pot, ki jo je Kristus opravil po svoji smrti. Odšel je v pekel, pokončal smrt in odrešil duše. Podobno je s potjo v labirint. V nekaterih ritualih je duhovnik opravil simbolno pot v središče labirinta in tam uničil zlo ter se kot zmagovalec Kristus vrnil nazaj med izbrane.

65 Ta pomen se je razvil na osnovi vijugaste poti, kjer lahko nehote hitro skreneš in ne najdeš več poti do cilja. Takšna pot je predstavljala pot človeškega življenja, polno greha in prevar, ki pogubi dušo.

66 Ta pomen je vezan na boj Kristusa proti Satanu, kar izvira iz upodobitev v središču labirintov. Tako naj bi se krščanska vojska strnjena borila proti zlu, in posameznik naj bi bil zato božji vojak.

Poleg semantičnih ravni je treba labirint razumeti tudi v praktični, torej telesni razsežnosti, kjer lahko labirinte razumemo kot prostor gibanja. Tovrstnih gibanj je bilo lahko več, od hoje do premikanja po kolenih,⁶⁷ nenazadnje tudi do plesa. Ravno ples pa je tisti, ki odpira še dodatne simbolne pomene labirintov. Če se za trenutek vrnemo k plesni igri *pelota*, bomo ugotovili, da iz opisov ni povsem jasno, ali gre za ples okrog labirinta ali po v njem načrtanih poteh. Od tega, kako in po kakšni poti je potekal ples v labirintu, je odvisna tudi interpretacija njegovega pomena. Penelope Reed Doob vidi v plesih v labirintu dve možni razlagi.

Prvi pomen se nanaša na obračanje vlog, ki je bilo v srednjem veku ponekod prisotno v času velike noči (glej tudi Mews 2009). Gre za vloge obrnjenega družbenega reda, kjer so lahko družbeno šibkejši ali podrejeni na takšen ali drugačen način kritizirali, se norčevali ali kako drugače naslavljali obstoječo družbeno hierarhijo. Pri tem so se razvili različni rituali, kot je npr. postavljanje otroškega škofa. V tej luči je mogoče razumeti tudi vlogo božjih delavcev na zemlji, ki začasno nastopijo v diametralno nasprotni luči. Če je šel kanonik po poti labirinta v središče, je simboliziral minotavra. Ostali plesalci, ki so mu sledili in nato našli pot nazaj, so simbolizirali Kristusovo rešitev iz krempljev hudiča.

Če je ples simbol Kristusove poti v podzemlje, kjer je premagal hudiča/minotavra in se vstajenjsko vrnil, so ostali plesalci, ki so plesali okrog labirinta, simbolizirali harmonijo in kroženje nebesnih sfer. Ples naj bi na simbolni ravni udeleževal moment (ponovne) kreacije stvarstva, ko je Bog iz kaosa s harmoničnostjo gibanja ustvaril kozmos. Ta interpretacija je skladna tudi z razumevanjem in pomenom glasbe oz. petja, ki so ga ob tem izvajali. V logiki tistega časa je bila glasba harmonija nebesnih sfer, ki je uravnavala gibanje človeka (v plesu) tudi v labirintu (Reed Doob 1990: 126, tudi Mews 2009: 521).

Podobno razlago o koncentričnih smereh gibanja po krožno zasnovanih labirintih najdemo še pri Tessi Morrison. Ta izhajajoč iz platonizma trdi, da so imeli nebesni svodi in nebesna telesa različne smeri vrtenj in poti na nebu. Gre za optični učinek opazovalca z zemlje, ki lahko zaradi zemeljske rotacije in njenega kroženja znotraj heliocentričnega sistema vidi poti planetov retrogradno. Gibanje planetov in zvezd je bilo za Zemljane lahko, nekoliko poenostavljeno, iz desne proti levi, torej z vzhoda na zahod, z leve proti desni, torej iz zahoda na vzhod, lahko pa je bilo statično v neki točki, kjer se je planet vrtil na mestu. Podobno se gibajo tudi plesalci po labirintu chartrskega tipa. Njihove poti jih v labirintu vodijo z leve proti desni in v nasprotno smer, vse do središča, kjer se v točki obrnejo in potujejo nazaj. Plesalci naj bi tako potovali po orbitah labirintnih hodnikov in utelešali poti zvezd in zemlje, oz. v krščanskem svetu bi bili to angeli, ki potujejo okrog Boga (Morrison 2003: 4, glej tudi Wright 2001: 142).

67 Premikanje po kolenih so navadno izvajali sočasno z molitvijo (pogosto rožnega venca) (glej Morris 2003: 2, Mews 2009: 521).



Slika 1: Tloris kamnitega talnega labirinta iz katedrale v Chartresu (avtor Jan Šimnovec, 2021).

Znane so še različne druge astronomske prvine razlaganja labirintov,⁶⁸ ki sovpadajo s pitagorejskoplatonističnim modelom razumevanja sveta, temelječim na univerzalnem numeričnem principu in planetarni determiniranosti. Labirint je bil namreč pogosto komplementarna točka oltarju kot središču cerkve, ki je bila postavljena po sončni osi vzhod–zahod. Če je oltar predstavljal vzhodno točko, je labirint zahodno. Simbolika teh dveh smeri neba je ključna. Vzhodno stran so razumeli kot prostor novega življenja in novega ognja, medtem ko je bila zahodna vezana na padajoče in zahajajoče sonce. S tem je zahod nosil simboliko smrti in propada. Nezanemarljivo je, da tudi

68 Različnih domnev o astroloških prvinah v labirintih je precej. Za labirint v Chartresu tako domnevajo, da je determiniran na osnovi sheme, ki izhaja iz razmerja med višino južnega stolpa (imenovanega lunarni stolp) in višino severnega stolpa (imenovanega solarni stolp). Drugi povezujejo pozicijo labirinta s pozicijo zvezde severnice, ki je povezana z zodiakalnim znamenjem device. Podobno kaže, da je os labirinta vzhod–zahod postavljena tako, da nanjo padejo sončni žarki vzhajajočega sonca ob poletnem solsticiju. Takšne neznanstvene teorije so pogosto neosnovane, zato obstajajo tudi argumenti, ki ne govorijo njim v prid. Severni solarni stolp v Chartresu je bil denimo zgrajen 300 let po tem, ko je cerkev že bila opremljena z labirintom. Labirint v Amiensu je chartrskega tipa, a nanj sonce ne more posvetiti v osi vzhod–zahod, saj mu to preprečujejo arhitekturne danosti cerkve. Tovrstnih argumentov bi lahko našli še več. Dejstvo je, da labirinti, kljub temu da nekatere teze nakazujejo v tej smeri, niso bili objekti za meritve sonca, kot je bil to npr. labirint pri Stonehengeu v Veliki Britaniji. Podobno lahko trdimo, da kljub povezavam z ozvezdji niso imeli funkcije merilnikov letnih časov. Res pa je, da so jih v posameznih delih leta, npr. zgodaj spomladi, ko je bila velika noč, za ritualne namene uporabljali bistveno več kot sicer (Wright 2001: 119–121).

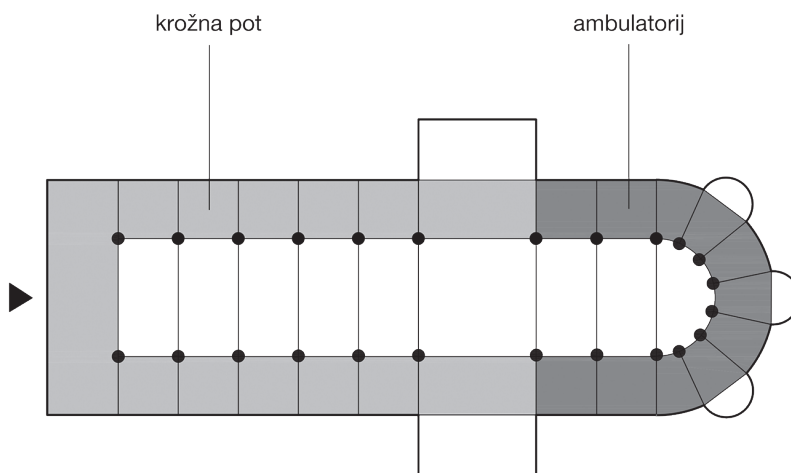
beseda okcident izvira iz latinske besede *occidere*, kar bi pomenilo »pasti«, »preiniti« ali »biti ubit«. Simbolika strani neba zelo jasno kaže na planetarno determiniranost gibanja vernika po cerkvi. Labirint, skozi katerega je posameznik moral priti s plesom, hojo, po kolenih ali kako drugače, je predstavljal pot očiščenja, ki ga vodi iz smrti na zahodu proti novemu življenju na vzhodnem delu cerkve pri oltarju. Na to nas navaja tudi srednjeveški liturgični misterij, ki so ga prirejali ob veliki noči na Irskem, v Angliji, Franciji, Nemčiji in v Italiji. Temeljlil je na gibanju vzhod–zahod. Na velikonočno jutro je škof, duhovnik ali opat odšel po cerkvi v smeri zahoda, do kapele, ki je služila kot predpikel. Tam je simbolično svetila le ena luč, ki je predstavljala Rešitelja. Škof je prišel tja s spremstvom angelov, ki so jih predstavljali korni pevci, in potolkel po vratih. Ko je vrata odprl, je iz temne kapele odpeljal procesijo rešenih. Te so predstavljali odrasli duhovniki, ki so veseli zapeli hvalnico. Rešeni so ponekod držali palmove veje zmage. Ponekod po cerkvah po Evropi so tako duhovniki, ki so predstavljali rešene, odplesali do Raja, ki ga je predstavljal oltar. V Franciji pa so ples prestavili na popoldne, ko so plesali okrog po labirintu (Wright 2001: 18–20, 84).

V labirintu se ujmeta dve ravni razumevanja astronomije in njene povezanosti z gibanjem ljudi. Na eni strani so verniki utelešali poti zvezd s potmi v labirintu, po drugi s potovanjem po semantičnem zemljevidu cerkvenega prostora. Labirint pa izkazuje še nekaj več, in sicer tisti temeljni postulat, ki ga je utemeljil že platonizem. Labirint že s svojo pojavnostjo na umetniški ravni izkazuje moč vzpostavitve reda v sicer vseprisotnem kaosu. Kot umetniška kreacija je urejen prostor, ki deluje po svojem vnaprej določenem principu. Umetnost je tista, ki postavlja hegemonijo razmerij in ureja kaos. S človeško kreativnostjo in upoštevanjem danih kozmičnih oz. božanskih principov iz nereda nastaja red. Kar v upodobitvah labirintov zaradi zapletene zasnove na videz vzbujata nejasnost in kaotičnost, je dejansko inkarnacija širšega kozmičnega in/ali božjega reda in modrosti. V tej točki se dotikata umetnost in morala. Ko posameznik vstopa v prostore labirinta, mu to vzbudi nejasno predstavo o prostoru, kjer se nahaja. Labirint je zanj prostor zmede in s svojimi hodniki deluje zavajajoče. Hkrati pa je posameznik tako del širšega, od njega večjega sistema, v katerem je prisiljen iskati pot k izhodu oz. na moralni ravni pot k odrešitvi. Labirint je tako na umetniški in hkrati moralni ravni neločljivo povezan ter predstavlja podobo božje in človeške ustvarjalnosti. Podobno lahko trdimo tudi za ples. Ta aktivnost, ki je bila del dogajanja v labirintih, je z njimi simbolno še kako povezana. Ples je bil namreč kot svobodna umetnost (t. i. *artes liberales*) v času nastajanja labirintov v cerkvah podvržen jasnim glasbenim pravilom, ki urejajo zvok po matematičnih principih. Gibanje je bilo zamejeno in konstruirano. Tako je bilo tudi razumljeno in vrednoteno. Srednjeveška *modestia* postavlja meje med dovoljenim in nedovoljenim, pravilnim in nepravilnim ter sprejemljivim in nesprejemljivim gibanjem. Red v gibanju sporoča uravnoteženost med dušo in telesom in posledično med telesi plesalcev in glasbo. Tako ples kot labirint, eden z gibanjem, drugi pa z obliko(vanjem) prostora, ustvarjata točke reda v kaosu. Telo in prostor postaneta red.

Pravzaprav lahko vidimo tudi vzporednico med principom urejanja prostora v labirintu in principom urejanja zvoka pri glasbi. Različno dolge črte hodnikov labirinta in razmerja med toni v glasbi odražajo harmonijo nebeških sfer. Tisto harmonijo, ki je v krščanski tradiciji imenovana božji načrt in del katerega je človek. Skupna točka zvoka in prostora, kot lahko vidimo, je gibajoče se telo. Telo lahko na vsakem koraku skrene na napačno pot v labirintu in se izgubi, kot lahko skrene iz prave duhovne poti v življenju in pogubi dušo. Telo s pravim gibanjem, ki odraža njegovo harmoničnost z božjo previdnostjo, najde pot do nebes. Zvok in prostor v medsebojni odvisnosti povezuje disciplinirano in umerjeno telo – telo, ki je zato hkrati uporabnik in kreator tako prostora kot glasbe.

Ambulatorij – poti zvezd, ujete v kamen

Labirint, ki je odseval kozmično ureditev in s tem narekoval tudi določene oblike gibanj, je plod arhitekture in dojemanja prostora. Poleg potovanja po labirintu so določene gibalne prakse prav tako zahtevale ureditev prostora, ki bi omogočil kolektivna krožna gibanja po cerkvah. Koncept krožnega gibanja je vstopal v oblikovanje cerkvenega prostora v srednjem veku tudi tako, da v njem niso zgolj upodabljali labirintov, ampak so temu celo prilagajali celotne tlorise cerkva in posledično kasnejšo rabo cerkvenega prostora. Poti zvezd in s tem njihovo kroženje po nebesnih sferah so se tako ujeli v oblikovanje kamnitih struktur cerkva.



Slika 2: Skica cerkve z ambulatorijem in krožno potjo (avtor Jan Šimnovec, 2021).

Ambulatorij, imenovan tudi kórní obhod, je bil prostor, namensko zasnovan kot krožna pot za hojo v cerkvi. Razvil se je iz karolinških zunanjih kript. Kripte so bile pod ravnijo tal zasnovane sobe in so nastale zaradi varovanja in češčenja posmrtnih ostankov svetnikov, njihovih predmetov oz. kot njihove grobnice. Prostori v kriptah so bili sveti. Po Evropi jih je moč najti vse tja do 11. stoletja, v rabi pa so bile predvsem v povezavi z različnimi obsmrtnimi

rituali ali češčenjem relikvij. Ena ključnih vlog kript je bila, da so omogočale kroženje romarjev okrog groba oz. svetih posmrtnih ostankov. S postopnim razvojem so se prostori kript širili, vanje so pričeli postavljati oltarje, nad njimi pa snovati prva svetišča in kasneje cerkve. Najzgodnejše kripte so se v Evropi pojavile v 8. in 9. stoletju. V karolinški dobi so poznali tudi t. i. zunanje kripte, ki so ležale že izven glavnega cerkvenega prostora. S cerkvijo so jih povezovali razni obokani hodniki in koridorji (Heywood 2003a). Razvoj kript je v dobi romanike botroval tudi razvoju ambulatorijev. Prejšnje hodnike kript, ki so potekali na zunanji strani cerkvene apside, so pričeli vključevati v notranjost, tako da je po cerkvi nastala obokana krožna pot za hojo. Ambulatoriji so bili razširjeni predvsem v srednji in zahodni Evropi, še posebej v Franciji. Njihov namen je bil, da so poleg kroženja okrog centralne točke omogočili pot do vseh ostalih – po cerkvi oz. apside na ambulatorij radialno razporejenih – stranskih oltarjev.⁶⁹ Večina ambulatorijev je preživela nekje do konca srednjega veka (Heywood 2003b).⁷⁰ Pri tem ne smemo spregledati dejstva, da so ambulatorije kot prostore za sprehod oz. hojo uporabljali tudi v drugih cerkvenih prostorih, in ne le v cerkvah samih. Tako jih lahko v obliki namenskih hodnikov večkrat najdemo tudi v samostanih (glej npr. Bales 1984). Na Slovenskem podatkov o ambulatorijih nimamo. V Pokrajinskem muzeju v Kopru hranijo ornamentirane plošče, za katere se sklepa, da bi lahko bile ostank takšnega ambulatorija na Primorskem.⁷¹

Oblikovanje prostorov cerkva je zasledovalo enega osrednjih namenov, in sicer izpostaviti in podpreti liturgijo.⁷² Sčasoma in z različnimi reformami se je oblika liturgije spreminjala, zato so bile tudi prostorske potrebe ob njenem izvajanju različne. V arhitekturi se poleg sprememb v slogu kažejo še spremembe v oblikovanju prostora zaradi drugih funkcijskih namenov, denimo akustike. Petje gregorijanskega korala je v tem času tako pomembno, da je znanje gradnje in inženirstva v cerkveni arhitekturi tudi zaradi akustike dosegalo svoje maksimalne meje možnega. Cerkev kot sveta točka v profanem okolju je morala »utelešati« najvišjo možno harmonijo na vseh ravneh. S tem je bila točka, kamor so se zatekali verniki, da so poiskali pot do Boga in našli usklajenost med smrtnim telesom in nesmrtno dušo. Nezanemarljivo vlogo so pri tem igrala romanja na posebej svete točke, navadno povezane s pomembnimi relikvijami.

69 Za primer, ki (vsaj delno) osvetljuje tudi vprašanje opremljanja stranskih kapel ambulatorija, glej Beaven 1992.

70 Po Evropi so poznali več oblik ambulatorijev. Kvadratne ambulatorije, ki po svojem tlorisu nekoliko izstopajo in jih zahodno od reke Ren niso poznali, obravnava M. F. Hearn (1971).

71 Za podatek se zahvaljujem Gorazdu Makaroviču (osebna komunikacija 29. 3. 2020).

72 Cerkveni prostori še zdaleč niso imeli zgolj liturgične vloge. Če vzamemo samo primer Aachenske stolnice, bomo videli, da ima glede na pozicijo prestola Karla Velikega tam ključno vlogo tudi reprezentacija vladarja. S pomočjo sakralne arhitekture so se uveljavljali in predstavljali tudi drugi pomembni ljudje svojega časa. To vlogo je dopolnjevala tudi sporočilna funkcija. Ljudje so bili z rabo prostorov deležni različnih sporočil, kar se je najbolje videlo v upodobitveni umetnosti (slike, freske, mozaiki, kipi ipd.). Pri rabi cerkvenih prostorov ne smemo spregledati politične vloge. V sakralni arhitekturi se zrcalijo še številne druge ideje in funkcije (več o tem glej Doig 2008).

Število romarjev v vedno bolj krščanski Evropi se je v 9. in 10. stoletju precej povečalo, zaradi česar se je povečal tudi obisk romarskih cerkva, posledično pa so se spremenile tudi prostorske potrebe vernikov, ki so uporabljali cerkev s pomožnimi objekti. Kot odgovor na to so s preoblikovanjem cerkvenega prostora dosegli večje število stranskih kapel in oltarjev, stranskih ladij itn. Podobno se je dogajalo tudi v cerkvah z večjim številom menihov (npr. v Clunyju). Ravno opatija v Clunyju je imela največjo cerkev v 12. stoletju v Evropi, in zaradi vedno večjega števila ljudi, ki jim je morala dati zatočišče, pa naj je šlo za romarje ali tam živeče menihe, so jo bili primorani večkrat prezidati ali dozidati. Tako je tam z namenom krožnih gibanj večjega števila obiskovalcev nastal tudi ambulatorij. Za primer principa razvoja sakralne arhitekture lahko vzamemo še cerkev Sv. Martina v Toursu, ki je bila v srednjem veku priljubljena romarska pot. Poleg glavne ladje so stranske ladje, transept in ambulatorij omogočali, da večje število romarjev vodi procesijo in kroži po poti okrog osrednje točke cerkve – oltarja. Medtem ko so obiskovalci opravljali svoje krožne obhode po ambulatoriju, so lahko menihi nemoteno opravljali svojo molitev na koru v prezbiteriju (Doig 2008: 158–161).⁷³

Cerkva z ambulatoriji, kjer so izvajali krožne procesije, je bilo po Evropi več, posebej pa so bile razširjene v delih Francije, deloma tudi v Nemčiji in Španiji. Glavni namen ambulatorijev je bil seveda kroženje okrog osrednjega, najsvetejšega dela cerkvenega prostora. Vernik se je v tako zasnovani ambulatorijski poti lahko priključil kjerkoli in kadarkoli iz nje tudi izstopil (npr. pri stranskih vratih in ne le pri glavnem vhodu v cerkev). To je imelo svojo praktično vrednost še posebej takrat, ko je bilo v cerkvah večje število vernikov. Tovrstne cirkumambulacije pa niso izvajali le verniki, ampak ob različnih priložnostih tudi duhovniki in redovniki⁷⁴ (npr. Beaven 1992).

Cirkumambulacije so v veliki meri lahko potekale kot različne oblike procesij, ki so jih ob raznih priložnostih lahko izvajali na več načinov. Pot, ki so jo s tem opravili, je bila pogosto krožna. Glede na to, da so imele procesije zelo različne funkcije in simbolne pomene, pa ni bilo nujno, da so vedno potekale ravno po cerkvi ali ambulatoriju. Procesije so tako že v srednjem veku izhajale tudi iz cerkva in se vračale vanje ali celo v drugo cerkev. Včasih so jih izvajali zgolj verniki, spet drugič duhovnik z ožjim spremstvom ali pa vsi skupaj.⁷⁵ Skozi srednji vek se je razvila široka paleta oblik in semantičnih pomenov pro-

73 Pri ambulatorijih se pogosto pojavljajo radialno razporejeni stranski oltarji oz. kapele. Kakšna je bila njihova vloga, ni povsem jasno. V njih so se lahko shranjevale določene sekundarne relikvije, ki so dopolnjevale glavno/-e relikvijo/-e v neki cerkvi ali pa so z njimi preprosto želeli zadovoljiti potrebo po večjem številu oltarjev v cerkvah. Za nobeno od razlag ni nedvomnega dokaza (Doig 2008: 162).

74 V zgodovini so poznane tudi druge cirkumambulatorne prakse v liturgiji, vendar jih v kontekstu kolektivnih (plesnih) praks v tem besedilu ne obravnavam. Nekaj jih lahko najdemo v delu Rudolfa Suntrupa *Die Bedeutung der Liturgischen Gebärde und Bewegungen in lateinischen und deutschen Auslegungen des 9. bis 13. Jahrhundert* (1978).

75 Procesije so izjemno kompleksen kulturno-zgodovinski pojav. V pričujočem besedilu jim je v naslednjem podpoglavju namenjena posebna obravnava, ki bo posvečena le določenemu tipu procesij, saj bi sicer analiza zaradi svoje obsežnosti znatno preseгла predviden obseg tega besedila.

cesij ter drugih (ritualnih) obhodov, vezanih na krščanski imaginarij. Različne procesijske poti, dejanja, ki so jih ob tem izvajali, in seveda gibanje z gestami duhovnika ter ljudi so tako poleg liturgične dobile še dodatno, simbolno razsežnost – mestoma, kot ugotavlja J. C. Schmitt, pa tudi simbolno učinkovitost (Suntrup 1978: 245–254, Schmitt 2000).

Procesijske obhode je lahko spremljala glasba. Nič nenavadnega ni bilo, da je procesija potekala tako s petjem kot z inštrumentalno glasbeno spremljavo in bolj ali manj ritmičnim gibanjem teles. Pri tem ne smemo pozabiti, da je to čas, ko je bil ples v cerkvah še vedno prisoten. Danes lahko sklepamo, tudi na osnovi virov in izpričanih srednjeveških procesijskih obhodov, da so tudi procesije potekale s plesom. Udeleženci procesij so lahko med obhodi izvajali različne plesne korake. Ambulatorije lahko vsaj deloma razumemo tudi kot oblike ritualnih plesišč. Koncepta procesije in plesa v tem času namreč ne moremo enoznačno ločiti. Prejšnje (liturgično) plesanje okrog neke osrednje točke je postalo del krožne poti ambulatorijev. Tudi tukaj se je izkazalo, da je bil ples kot kolektivna krožna praksa v vsej svoji raznolikosti še vedno prisoten, ne glede na to, da se je dogajal v povsem drugačnih kulturnozgodovinskih okoliščinah, kot so bile v času Pitagore in Platona. Osnovna forma grškega *choros* se z nekoliko spremenjeno obliko in vsebino ponavlja.

Okrog oltarja

Ambulatorijev, kot so jih poznali v velikih evropskih škofijah, ki so se v cerkvah lahko postavljale z mogočnimi arhitekturnimi presežki svojega časa, niso premgli povsod. Sčasoma so se lahko za podoben namen razvile druge alternativne oblike oblikovanja cerkvenega prostora. Da so tudi drugod po Evropi, med drugim tudi na Slovenskem, poznali različne sorodne oblike cirkumambulacije, lahko sklepamo iz nekaterih še danes ohranjenih ritualnih obhodov. Sicer je težko sklepati retrogradno, zato je pri takšnih sklepih potrebno biti previden. Kljub temu je primerjalno možno pokazati na določene korelacije med obhodi, ki so se z diahronega stališča razvili iz obhodov relikvij ter se ujeli tudi v arhitekturo svojega časa, s tem pa v oblikovanje in dožemanje prostora. Ne glede na dejstvo, da imamo danes spremenjene kontekste in pomene posameznih krožnih gibanj ali z njim povezanih ritualov, še vedno lahko zasledujemo arheptipski princip kroženja zvezd, ki ga je utemeljil platonizem in ki je kasneje zaživel v različnih ritualnih oblikah. Takšni obhodi so bili pogosto vezani na različne oblike darovanj Bogu, zato so jih praviloma spremljali še razni votivni predmeti.

Ena izmed še danes razširjenih oblik obhajanja oltarja je vezana na darovanje darov vernikov cerkvi. Imenuje se darovanje oz. *ofer*. Sicer imajo po župnijah različne prakse, a ponekod še danes enkrat mesečno in/ali ob večjih praznikih, predvsem pa praznovanjih patrocinijev, vsi verniki ob koncu maše zaokrožijo iz glavne ladje za glavnim oltarjem in nato zapustijo cerkev. Na svoji krožni poti na oltarju pustijo dar, ki je namenjen cerkvi. Že samo poimenovanje da-

rovanja, *ofer*⁷⁶ ali *šenkunga*,⁷⁷ napeljuje, da gre za denar ali predmete, ki so neposredno namenjeni Bogu⁷⁸ (Ložar Podlogar 2007). Poseben tip tovrstnih predmetov predstavljajo votivne podobe. Gre za predmete, ki so bili včasih iz lesa ali kovine, pogosteje iz voska⁷⁹ in drugih materialov, ki so posamezniku pomagali pri komunikaciji in predajanju Bogu. Votivi veljajo za individualiziran predmet, ki pooseblja vernika, njegov posamezen del telesa ali kakšno drugo povezavo z njim. Predmet je tako na simbolni ali asociativni ravni povezan s prošnjo ali zahvalo Bogu. Razvojno gledano izvirajo že iz predkrščanskih religijskih praks darovanj različnih darov (Kuret 1998b: 201–202). Ključno je, da se tudi ti predmeti v krščanskem kontekstu navezujejo na obhode oltarjev, kjer vernik z molitvijo, večkrat premikajoč se po kolenih, prosi Boga, Marijo ali kakšnega svetnika za uslišanje neke prošnje, npr. za ozdravitev, srečno pot, srečo ob delu itn. Podobno se lahko takšni oltarni obhodi izvajajo tudi v zahvalo in za izpolnitev zaobljube, kjer se vernik zahvaljuje za uslišane prošnje, srečo ob nesrečnih dogodkih ipd. (Dugac 2000, Makarovič 2007).

Vstopanje v stik z najvišjim se v tem pogledu pokaže na eni strani v materializaciji vernikovega predmeta, ki pooseblja njegovo žrtev in predanost Bogu, hkrati pa je ključni del rituala ravno cirkumambulacija. Kroženje okrog oltarja tako predstavlja obliko intenzivne kontemplativne prakse, ki pa se hkrati kaže tudi pri arhitekturnih zasnovah oltarjev. Ne glede na to, da cerkve na Slovenskem ne poznajo ambulatorijev, imajo prehode za oltarji, ki služijo podobnemu namenu. Posebej priljubljeni so pri raznih božjepotnih cerkvah. Za takšno velja cerkev sv. Vida na Brezjah, kjer se nahaja upodobitev Marije Pomagaj Leopolda Layerja. Stransko kapelo nekdanje stare cerkve so pri prenovi le obzidali, da je nastala obhodna pot, po kateri se kleče premikajo verniki in je polna votivnih podob.

Posebej intenzivno kontemplacijo s kroženjem okrog oltarja lahko vidimo tudi na primeru romarske poti k cerkvi Sv. Roka na Petrakovem Brdu pri Dugi Resi na Hrvaškem. Primer je zanimiv predvsem zato, ker lahko pri tem še danes vidimo ostalino srednjeveške katoliške mistike, temelječe na antičnem planetarnem determinizmu. V mistični tradiciji je lahko duša zapustila telo in uvidela življenje blaženih v onostranstvu. Seveda je bilo potrebno zato izvajati globoko kontemplacijo, v kateri se je lahko duša dvigala k Bogu in premagala

76 Izraz *ofer* izvira iz nemške besede *Opfer* – žrtev, daritev.

77 Izraz *šenkunga* izvira iz nemške besede *Schenkung* – »daritev«, »darilo«. Takšen denar so lahko ob trgovanju z živino darovali hlapcu ali otroku, ki je zjutraj pasel živino. Za informacijo se zahvaljujem Mateji Habinc (osebna komunikacija 19. 9. 2021).

78 Opozorim naj še na poročni ritual, ki so ga poznali tudi v nekaterih delih Koroške. Gre za t. i. *pobiranje na roke*, kjer so svatje v cerkvi ritualno obdarili ženina in nevesto. Po končanem poročnem obredu so šli svatje okrog oltarja in ob čestitkah izročili denar mladoporočencema, ki sta stala v prezbiteriju. Danes je ta praksa že precej redka, saj se darilo mladoporočencema izroči ob prihodu, če pa med poročnim obredom *pobirata na roke*, se lahko zgodi, da ju posameznik obdaruje dvakrat. Takšno dejanje je lahko razumljeno kot manj primerno.

79 Vosek kot material za votivne podobe ni bil naključen, saj je veljal za pomemben dar cerkvi, ki ga je potrebovala zaradi celoletnega zagotavljanja razsvetljave s svečami.



Slika 3: Krožna pot z zahvalnimi darovi okrog oltarja Brezjanske Matere Božje (zasebni arhiv Tomaža Simetingerja, foto T. Simetinger, 2020).

odmik zemlje od nebes. Kroženje okrog svete točke, ki s premikanjem po kolenih izkazuje globoko ponižnost in predanost Bogu, na simbolni ravni povezuje človeka z angelskimi dejanji, ki nenehno krožijo okrog Boga. Tudi za romarja k sv. Roku je bila ključna globoka kontemplacija. Pri domačinih tako obstaja celo zgovorno poimenovanje za premikanje po kolenih okrog oltarja, ki kaže na neposredno povezavo človeka s svetim v onostranstvu. To imenujejo *vidit svetog Roka* (»videti svetega Roka«) (Dugac 2000: 103).

Iskanje Boga je bilo vsesplošen cilj vernega kristjana. To se je odražalo tudi v organizaciji mentalnih prostorskih zemljevidov in oblikovanja prostora, po katerem so se ljudje gibali. Arhitektura, o kateri je bilo govora, je tako videti kot posledica razumevanja tovrstnega gibanja. Telesenje predstav o plesu, krožnem gibanju in procesijah je prineslo potrebo po oblikah prostora, ki so se sprva ujela v krožne poti okrog kript in cerkva, kasneje pa v ambulatorije in oltarne obhodne poti. Prostor, ki je bil oblikovan po takratnih potrebah, je omogočal, da je vernik stopal v vertikalni stik s svetom blaženih v Bogu. Pri tem naključna forma molitve ni bila primerna. Srednji vek je sledil še vedno primarni predstavi o iskanju stika z Bogom skozi najpogosteje skupinsko krožno gibanje in ritmične vzorce glasbe ali besedil. Procesije so v preteklosti združevale vse te prvine. Ker so se skozi čas precej spreminjale, današnja splošna predstava o njih marsikdaj precej odstopa od njihovih nekdanjih zgodovinskih pomenskih in pojavnih oblik. Procesijska gibanja v zgodovinski perspektivi so namreč ključna za razumevanje povezav med današnjimi kolonami parov v procesijah in nekdanjimi plesnimi oblikami, ki so med drugim lahko razvojno prehajale v takšne kolone. Kot primer procesije in plesa si lahko ogledamo še danes obstoječo procesijo skakajočih v Echernachu.

Procesije in ples – skok v Echternach

Procesije so tako v krščanstvu kot v drugih nekrščanskih okoljih zelo obsežen in kompleksen zgodovinski pojav. Tako po obliki kot po funkciji so izjemno raznolike. Že vsaj od antike naprej so jih uporabljali v vojaške, politične, sakralne, performativne in druge (ritualne) namene. Danes jih poznamo predvsem kot del liturgičnih obredov, ki pa so plod dolgega razvoja. Svojstvena koreografija teles, ki so udeležena v premikanju procesije, je nastajala skozi stoletja. Velik pomen ima discipliniranje udeležencev, ki se je postopoma odvijalo v srednjem veku, posebej pa v času od visokega srednjega veka naprej. Takrat se je zgodil pomemben preskok, ko je procesija postala sprevod ljudi, ki se je vedno bolj ločeval od plesnih prvin. Pred tem pa je bilo ravno obratno. Procesije so bile pogosto neločljivo vezane na izvajanje plesa. Kot študija primera bo obravnavana ena redkih še ohranjenih procesij, povezanih s plesom. Gre za procesijo skakajočih v Echternachu.

Kot že obravnavano, so se z vzponom krščanstva tudi v primeru procesij zgodnji kristjani naslonili na judovsko tradicijo. Procesije so tako izvajali skupaj z različnimi oblikami krožnih plesov. Dejansko naj bi bile, kot domnevata Backman in Oesterley, zgodnje oblike krščanskih procesij tesno povezane z nekaterimi krožnimi plesi oz. z vrtenjem, svoj vzor pa naj bi iskale v starozaveznih besedilih. Tovrstni procesijski plesi naj bi bili v rabi tudi kot del pogrebnih ritualov (Backman 1952: 9–12, Oesterley 2002: 35–37).

Predstave o plesu v procesijah, ki so bile močno vezane na idejo o zboru angelov (*chorus angelicus*), katerih poglavitna naloga je bila petje hvalnic Stvarniku, se je iz zgodnjega krščanstva prenesla tudi v literaturo in pridigarsko tradicijo. Krščanski imaginarij o odhodu duše na drugi svet je vseboval tudi ideje o procesiji angelov, ki s plesom krožeč po nebu spremlja dušo v objem božje ljubezni. Tovrstne opise lahko zasledimo denimo v srednjeveški duhovnomistični literaturi, ki opisuje veselje angelov in blaženih duš (Zimmermann 2007: 110). Taisto predstavo o sprejemu angelov duše, ki odhaja v onostranstvo, je mogoče videti tudi v krščanskih sodobnih pogrebnih obrednikih. Tam lahko še danes slišimo, kako duhovnik kliče angele, naj pridejo in sprejmejo umrlega. Ideja, ki stoji za tem še danes poznanim obredom in je vezana na krožnost gibanja, je precej stara. Verjetno bi lahko iskali njen izvor pri že večkrat izpostavljenem Dionizu Aeropagitu. Dionizova Nebeška hierarhija in njegov nauk, ki je bil ključen za celotno srednjeveško krščansko mistiko, je predvidevala, da ima vsako bitje v harmoniji (so)bivanja svoje hierarhično določeno mesto v univerzumu. Ena od nalog angelov kot hierarhično višjih bitij, ki spiralasto krožijo okrog Boga, je skrbeti in pomagati hierarhično nižjim bitjem, torej človeku, na njihovi progresivni poti do Boga, tako na tem kot na onem svetu (Syston Carter 1987: 9–11, glej tudi Pont 2008: 269).

Če sta torej judovska tradicija in predstava o angelskem zboru in njihovi vlogi zaznamovali organizacijo procesij, se pojavlja vprašanje, kako so torej procesije povezane s plesom. Za odgovor bo potrebno pogledati v srednjeveško

besedišče in njegovo praktično rabo v kontekstu plesa in procesij. Procesije se v tem obdobju večkrat pojavijo v povezavi s plesom. Raba besedišča kaže dva osnovna termina, ki zaznamujeta to plesno področje. Ne eni strani že omenjeni *chorus/chorea/chorizare*, na drugi strani pa se v kontekstu plesa pojavlja tudi pojem *tripudium/tripidiare*. Gre za pomembno povezavo, pri kateri se z analizo pokaže, da ljudje jasne ločnice med svetim in posvetnim plesom skozi rabo teh dveh besednih skupin niso poznali.⁸⁰ Skupno jim je tudi dejstvo, da se obe povezujeta tako s plesom kot tudi z opisovanjem procesijskih praks. Če je *chorus* pomensko vezan na skupinski ples angelov ali ljudi, ima *tripudium* za liturgijo prav tako pomembno semantično vrednost. Termin *tripudium* se nanaša na triadno strukturo gibanja nog in s tem simbolno spominja na triadno strukturo kozmosa, ki jo sestavljajo tri sfere. Te se gibajo v eno smer, ustavijo in potem spet vračajo. K temu pa je treba prišteti še razne druge semantične razsežnosti te oznake. Triadna struktura gibanja nog se povezuje tudi s predstavo o plesu sonca/Sonca. Kot je Kristus tri dni in noči med smrtjo in vstajenjem preživel v podzemlju, tako so verjeli, da sonce v svojih točkah obrata (pri ekvinokciju) tri dni čaka in naredi tri skoke v čast Kristusu⁸¹ (Rohmann 2013: 179). Tudi *tripudium* tako odseva kozmološko, celo solarno-mitološko predstavo. Pri tem pa ni zanemarljivo, da se semantično povezuje z veseljem in radostjo (glej tudi Backman 1952: 13). Ta beseda je tako odrazila dvojnost na eni strani plesa kot odseva kozmologije in na drugi krščanske teologije. Na povsem telesni ravni, kjer lahko zasledimo vsaj osnovno strukturo korakov gibajočih, pa je pomembno, da je to oznaka za plesne gibalne prakse, ki so jih izvajali v sakralnem kontekstu, a so bile hkrati vezane tudi na ekstatično doživljanje gibanja (Rohmann 2013: 176). Gre za tiste prakse, ki se jih je Cerkev pravzaprav bala in ki so bile ene ključnih, zaradi katerih se je v cerkvenem okolju pričelo disciplinirati telo in njegovo ekspresivnost.

Procesije same pa niso bile vezane le na (ne)izvajanje plesnih korakov, ampak tudi na njihove oblike oz. izvajalske prakse, poti, kjer so jih izvajali, namene itn. Od teh dejavnikov je bil precej odvisen njihov simbolni pomen.⁸² Tako so se sčasoma razvile procesije, kjer so lahko ljudje v cerkvi ali v njeni okolici hodili v kolonah v parih ali nanizani drug za drugim in ob tem hodili, plesali, igrali, peli, molili ali recitali različna besedila. Včasih so takšne procesije potekale le v gručah ljudi, ki so si sledile med različnimi določenimi točkami, ki so jih morali obiskati. Ljudje so lahko imeli duhovnika ali pa so jih izvajali brez njega.

80 Za razliko od omenjenih dveh besednih skupin s svojima pomenskima poljema se pojavlja jasna ločnica med sakralnim in profanim plesom v rabi besed *saltatio/saltare/salire*, *dansatio/dansare* in *ballatio/ballare*. Raba naštetih besednih skupin in njihovo pomensko polje je izrazito povezano s profanim plesom (Rohmann 2013: 179–180).

81 Različice teh predstav so vezane tudi na Janeza Krstnika.

82 Simbolika procesij je bila izjemno pestra. Po eni plati je obhod procesij lahko predstavljal rešitev in prehod izvoljenega ljudstva v obljubljeni deželo. Če je procesija potekala od ene cerkve do druge, je lahko to simboliziralo vojaški pohod in s prihodom v drugo cerkev osvojitve trdnjave. Velikonočne procesije so zaradi rabe in blagoslova z vodo razumeli kot simbol krsta in vere, ki jo morajo oznanjati, ali kot Kristusovo pot ob vstajenju. Pri tem obstaja še vrsta drugih simbolnih pomenov. Več o tem glej Suntrup 1976: 245–254.

Redkeje so procesije izvajali le sami duhovniki s svojim ožjim spremstvom. Na razširjenost procesij in njihovo priljubljenost pa je pomembno vplivala tudi dinamika razvoja romarstva.

Število procesij se skozi stoletja z vse večjo številčnostjo romarskih cerkva in romanj povečuje. Pravo množičnost doživijo procesije nekje od 13. stoletja naprej, s čimer je nastala tudi vedno večja potreba po njihovi regulaciji. Zaradi številčnosti procesij in vseh okoliščin, v katerih so se te odvijale, so se predvsem cerkvene oblasti bale, da bi procesije (preveč) ušle izven krščanskih norm in postale priložnost za nezmernost in razuzdanost. Posledica tega je bila vedno večja regulacija, kar se je nanašalo tudi na gibanje (Zimmermann 2007: 105–106). Če so bile prej procesije vezane na ples, je s poznim srednjim vekom prihajalo do tendenc, pri kateri so cerkvene oblasti dovolile le še zmerno gibanje. Cerkveni predstavniki so tako pričeli izražati nezaupanje predvsem do tistih plesov, ki so jih laiki izvajali v kontekstu cerkvenih obredov (glej npr. Schmitt 2000: 97–100). V tem času se je pričela rojevati podoba disciplinirane predstave o procesijah, kot jih poznamo še danes v zahodnem katoliškem kontekstu. Pri tem je množica ljudi, pogosto nanizana v parih ali v koloni, ki so lahko bili tudi ločeni po spolih, sledila duhovniku v svoji mirni koreografiji hoje, petja in molitve.

Umirjanje procesij in izrivanje plesa iz cerkvenega konteksta je bil več stoletij dolg proces, ki je v različnih časovnih in prostorskih kontekstih potekal različno. Pogosto je bil v procesije na tak ali drugačen način vključen tudi ples. V virih lahko zasledimo, da je bil ples celo del posameznih postaj, kjer so se udeleženci procesij ustavili, lahko tudi zaplesali ali si ples le ogledali. Takšne procesije, kjer je bil ples del dogodka, so se pojavljale vsaj še do 18. stoletja.⁸³ Špansko poročilo kralja Filipa III. govori o tem, kako sta se s kraljico udeležila telovske procesije leta 1600.

Tudi kraljica se je udeležila procesije z vsemi svojimi dvornimi damami, ki so v rokah nosile sveče iz belega voska. Vse je bilo narejeno zelo umirjeno, veličastno in z veliko glasbe. Izvajali so tudi nekaj plesa, ki je precej popestril praznovanje.

(Noone 1998: 114)

Leta 1598 so slavnostno procesijo pripravili tudi v čast štirim škatlam relikvij, ki so jih pripeljali iz ene v drugo cerkev. O tem poroča San Jeronimo:

Pripravljena je bila slavnostna procesija, z veliko baklami in velikim številom duhovščine, oblečene v različna oblačila z bogatimi ornamentami in z veliko plesa ...

(Noone 1998: 96)

83 Opozoriti je treba, da so bile lokalne oz. regionalne tradicije tukaj zelo heterogene in da je nemogoče dati povsem natančno oceno, do kdaj in kje vse po Evropi so se dejansko pojavljale, saj o tem nimamo sistematičnih raziskav.

Prisotnost plesa pri procesijah in uspešnost Cerkve pri odstranjevanju plesa iz liturgije sta bili od kraja do kraja različna. K tem pregonom plesa iz procesij je lahko pristopila tudi posvetna oblast. Trierski nadvojvoda Klemens Wenzeslavus⁸⁴ je leta 1778 s tem namenom spremenil prošnjo procesijo v Prümü v procesijo brez glasbe in plesa ter jo celo načrtno premaknil na drug dan v letu. Kot ostalino stare plesnoprocesijske poti, ki je bila sestavljena iz obrednih obhajanj posameznih svetih točk na poti, so jo ljudje izvajali sami vse do 20. stoletja. Pričevanje Marie Hillesheim iz Prüma govori o poteku teh obhodov:

Jutro po vnebovzetju gredo ljudje iz Prüma in okoliških vasi po skupinah, kakor se pač zberejo skupaj, naokrog. Z glasno molitvijo na čast sv. Willibrordu devetkrat obkrožijo »Wendelinushüsch« [verjetno gre za nek pomožni cerkveni objekt, op. a.], in sicer najprej trikrat neposredno okrog kapele, trikrat jo obkrožijo z nekoliko večjo odmaknjenostjo, trikrat pa potem obkrožijo celoten grič, na katerem stoji kapela. Med molitvijo se potem premaknejo po Hillstrasse mimo trga. V bližini trgovine Johaentges prostor trikrat obkrožijo, enako naredijo pred rotovžem (tam je namreč prej stala stara farna cerkev), nato pa še trikrat obkrožijo prostor pred farno cerkvijo. V cerkvi nato trikrat obhodijo oltar in nato še trikrat glavno ladjo. Ob 10. uri je v cerkvi skupno slavlje.
(Meisen 1951: 165–166)

Pojavne oblike procesij so bile skozi čas precej heterogene. Podobno bi lahko trdili tudi za z njimi povezan ples, ki je celo vplival tudi na razvoj liturgičnega plesa. Različne gibalne figure, ki so jih izvajali kot koreografijo pred križem, relikvijami, svetniškimi slikami, na posameznih postajah procesije itn., so bili razni prikloni, obrati, premiki naprej in nazaj oz. približevanje in oddaljevanje od neke točke itn. Te figure so nato pogosto prešle celo v povsem cerkvene plese, ki so lahko bili del ritualov in so se ponekod ohranili vse do danes. Tak primer je ples koristov⁸⁵ v seviljski katedrali, ki ga izvajajo še danes (Rohmann 2013: 205, Backman 1952: 77–86).

Predstava o procesijah, ki se gibajo krožno, pa ni bila povezana le s telesnimi praksami srednjega veka, ampak je bila vezana tudi na duhovno literaturo srednjega veka. V 13. stoletju lahko v besedilih anonimnega pridigarja iz Nemčije zasledimo idejo, da mrtvega ob odhodu v nebo spremlja podoba plesa. Na pot k nebeškemu prestolu, v svojevrstni raj obilja, se poda ob petju in plesu devic ter ob spremljavi glasbe angelov. Predstava sledi ideji, da se duša umrlega pospremi v nebo v svečani procesiji (Zimmermann 2007: 110).

13. stoletje je tudi obdobje, ko se je število procesij v Evropi povečevalo. Različna besedila klerikov omenjajo procesije predvsem v povezavi s praznovanjem Marijinih praznikov, praznikom sv. Rešnjega telesa in občasno tudi

84 Gre za sina poljskega kralja Avgusta III., nadvojvodo in škofa Klemensa Venčeslava Saškega.

85 Gre za ples fantov pred glavnim oltarjem, ki ga izvajajo že od 15. stoletja naprej. Plesali so do deset let stari fantje, ki so bili dobri pevci, saj so med plesom prepevali. Oblečeni so bili v posebne uniforme. Ples in število plesalcev sta se skozi čas spreminjala.

procesijske obhode, povezane s porokami. Podatki o gibalnih strukturah, tako rekoč koreografijah teh procesij, so žal omenjeni le redko. Gotovo pa je, da je bilo to obdobje, ko se je Cerkev pričela zavedati nevarnosti plesa in nediscipliniranega telesa. Postopoma se je razširil strah pred poganizacijo procesij, povezano s plesnim gibanjem vernikov. Plešoče telo udeležencev procesij je bilo podvrženo vse večjemu omejevanju, ki je šlo v smer kristjanu dovoljenega in vse bolj umirjenega gibanja (Zimmermann 2007: 105–106).

Kljub pritiskom oblasti in procesom discipliniranja teles vernikov, v katerih je bilo za plesno gibanje vse manj prostora, se je ohranila procesija, ki se še danes izvaja s plesom v obliki skokov. Gre za procesijo v Echternachu v Luksemburgu. V tej procesiji lahko zasledimo srednjeveške plesne ostaline, neposredno povezane s procesijskimi obhodi, kar je za to razpravo posebej zanimivo. Zgodovina te še danes izjemno priljubljene in prepoznane procesije je precej dolga. Dokumentirano je, da jo izvajajo vsaj že od 15. stoletja, nekateri pa menijo, da verjetno še precej dlje. Poznana je predvsem po z današnjega vidika nekoliko nenavadni obliki premikanja po prostoru, saj pri njej udeleženci, ki stojijo v vrstah in se držijo za robce, izvajajo t. i. romarski korak, pri katerem skačejo levo in desno naprej. Danes je procesija zabeležena na UNESCO-vem seznamu nesnovne dediščine.

Zgodovinski začetek procesije je vezan na češčenje sv. Willibrorda. O zgodnejšem obdobju življenja tega svetnika je znanega razmeroma malo. Gre za človeka, ki je v drugi polovici 7. stoletja živel v Angliji. Sicer je bila Anglija takrat že pretežno krščanska dežela, a še ni imela dobro organizirane strukture delovanja, z jasno določenimi pravili češčenja, inštitucijami itn. Učil se je po samostanih na Irskem in leta 690 odšel pokristjanjevat takrat še pogansko Frizijo. Vse življenje je ohranjal stike z Anglijo. Za začetek njegove misije je prejel močno podporo Pipina II. Za svoj sedež si je izbral Utrecht in bil med svojim drugim in zadnjim obiskom Rima s strani papeža imenovan za frizijskega nadškofa. Ključno je, da je Willibrord ustanovil samostan v Echternachu. 10. novembra 739, le tri dni po njegovi smrti, so na njegovo željo v samostan prenesli njegove posmrtno ostanke (Hen 1997: 41–43). Kot relikvije jih hranijo tam še danes. Del teh relikvij so v letu 2017 kot darilo predali grofiji Carlow. Willibrord jo je najprej uspešno pokristjanil in nato od tam pričel pot v Frizijo. S svojim delovanjem velja sv. Willibrord za enega pomembnejših evropskih svetnikov (Mulligan 2018: 49).

Procesija v čast sv. Willibrordu je poznana predvsem kot procesija, ki se je udeležuje izjemno veliko število ljudi, razlog pa je t. i. *Pilgerschritt* (romarski korak, ki je izvajan s skakanjem naprej levo in desno). Poročilo iz leta 1880 precej natančno opisuje dogajanje, kjer naj bi se na binškošni ponedeljek v okolici cerkve in v cerkvi zbralo okrog devet tisoč vernikov. Jutranjo uvodno slovesnost v cerkvi s petjem hvalnice *Veni creator* prične več deset duhovnikov hkrati. Ko se podajo na procesijsko pot, se oglasi godba in zaigra zna-

no melodijo *Adam he had seven sons*.⁸⁶ Zbrani ljudje se primejo za roke ali pogosteje za robce, od pet do osem se jih postavi v vrsto in tako drug za drugim tvorijo dolgo kolono plesalcev. Udeleženci nato v ritmu poskakujejo in se premikajo naprej. Plesni korak je bil leta 1886 opisan takole: »[N]ajprej skočijo tri korake naprej, nato pa dva nazaj in s tem tvorijo nenavadno plesno gibanje« (C. O'C. E. 1886: 258).

Glasbena spremljava je danes v večini vezana na različne, predvsem pihalne orkestre. V preteklosti je bila precej manj ubrana. Vsaka skupina naj bi pripeljala svoj glasbeni sestav, lahko pa so najeli naključne glasbenike, ki so jih našli na poti v Echternach. V takšnih sestavih se je lahko slišalo violino, klarinet, boben itn. Pogosto so bile prisotne tudi dude. Ker je vsak od njih igral precej hitro in vsak v svoji tonaliteti ter so lahko udeleženci sočasno slišali tudi po tri takšne sestave hkrati, je vse skupaj zvenelo zelo razglašeno (C. O'C. E. 1886: 259).

Ples v procesiji se je sčasoma spreminjal, a pri tem ne gre spregledati dejstva, da se je navezoval na koncepte zdravja. Znano je, da so se procesije udeleževali bolniki, ki so plesali za zdravje ali pa so, če sami tega niso več zmogli, celo najemali mlajše domačine, da so plesali za njih (C. O'C. E. 1886: 259). S tem se spet pokaže že stara povezava koncepta zdravega telesa, ki se vzpostavlja tudi s harmoničnim načinom gibanja, da doseže harmonijo fizičnega telesa z višjo silo, s pomočjo katere telo ozdravi.

Primer procesij kaže na svojstven zgodovinski preskok, ki iz kategorije plesa skozi disciplino in regulacijo telesa preide v ritualno hojo. Šele skozi historično perspektivo se pokaže slika, v kateri se zrcali podoba starejših idejnih podlag, ki so se skrivale za praksami, in njihov razvoj. Primer procesije skakajočih iz Echternacha lahko kot svojevrsten relikv s pomočjo primerjave z drugimi viri nakazuje na neke starejše plesne oz. procesijske rituale, ki bodo pomagali k lažjemu razumevanju sodobnejših (para)liturgij.

86 Z veliko verjetnostjo lahko sklepamo, da gre za melodijo, ki je bila na Slovenskem kot svoja različica plesne glasbe poznana med drugim tudi pod imenom *Abraham ,ma sedem sinov*. Ples *Abraham ma' sedem sinov* se izvaja verižno s kačastimi zavoji in lahko tudi z improvizirano igro gestikulacij. V besedilu navajam naslov viže v angleščini, saj je tudi avtor pisal v tem jeziku. Backman jo navaja kot *Jubelmelodie zur Echternacher Springprozession* (Backman 1952: 120).

SVETI PROSTOR, TELO IN PLES

Cerkev, pokopališča, dvorišča in preddverja – ples med sakralnim in profanim

Ples in glasba sta lahko posegala na polje zamaknjenosti v Bogu. S tem je lahko posameznik (brez posredništva in kontrole) posegal v sfero transcendence in tako konstruiral to področje mimo cerkvene avtoritete. Skozi srednji vek se je podoba uradne cerkvene liturgije spreminjala in postopoma oblikovala v ritual, kot ga poznamo danes. Paraliturgične prakse, kamor bi lahko sodil tudi ples, so postale drugotnega pomena. Posledično se je tako oblikovalo vprašanje razmerja in odnosa med sakralnim in profanim.

Pojem sakralnosti lahko razumemo kot večplasten pojav, kjer se prepletata vprašanje tvorjenja prostora ter razumevanje časovnih ciklov in z njimi povezanega izvajanja ritualov. Vse tri ravni so soodvisne, se dopolnjujejo in so vezane na področje transcendence, pri čemer meja med tem in onim svetom ni nedvoumna in jasna. Sakralnost je sfera, ki je izvzeta iz ostalega okolja in se s tem postavlja v razmerje s profanim. Kot bomo lahko videli pri naslednjih primerih, svetega prostora ne moremo razumeti le kot zamejenega v mejah cerkvenega objekta, ampak širše. Razumeti ga moramo kot prostor arbitrarnosti, ki se skozi čas in s pomočjo ritualov nenehno vzpostavlja in obnavlja. Primer vzpostavljanja in obnavljanja takih prostorov so lahko procesijski obhodi, ki se ciklično (pogosto ravno ob praznovanjih patrocinijev) dogajajo v neki skupnosti.

Kot fizični prostor plesa je bila v prvi vrsti cerkev s svojo neposredno bližino. Prostor v cerkvi, ki ga danes dojemamo kot sakralnega in posledično vzpostavljamo do njega pietetni odnos, je imel v preteklosti v precejšnji meri tudi drugačne vloge. Ti prostori niso bili namenjeni le češčenju Boga, ampak so bili v rabi tudi za druga, s sodobnega vidika lahko celo nepietetna dejanja. Nič nenavadnega ni bilo (posebej na nekaterih romarskih poteh), da se je v cerkvah spalo, jedlo, praznovalo, prepevalo, spolno občevalo, izvajalo razne pravne akte, trgovalo, igralo, pogovarjalo itn. Cerkev s svojo okolico je bila javni prostor in norme (tudi pravne) o tem, kaj je v cerkvah sprejemljivo in kaj ne, so se skozi čas nenehno spreminjale, vsekakor pa so bile določene precej drugače, kot so danes (Mayes 2003: 53–65). Ples je ravno v kontekstu sakralnega pojav, kjer meje med svetim in profanim niso nedvoumne in povsem določljive. Njegova vloga pri tem je še vedno do določene mere nejasna. Ples je bil namreč aktivnost, ki so ga izvajali tako v profanem kot sakralnem prostoru. Ravno zato nam lahko s svojo multifunkcijskostjo poda vpogled v razumevanje prepletenosti teh dveh nasprotujočih si, a hkrati dopolnjujočih se svetov.

Češčenje Boga in lastna zabava sta vsaj v nekaterih zgodovinskih obdobjih in v teocentričnih predstavah lahko šla z roko v roki. Predstava o tem, da se ob

molitvi ne moreš zabavati, je relativno nov koncept. Primer plesa in zabave s češčanjem Boga najdemo v letu 837, ko so menihi iz Corveyja dobili relikvije sv. Vida. Ljudje so vso noč plesali okrog cerkve in zraven peli *Kyrie eleison*. Takšen ples je bil sprejemljiv tudi za duhovščino, obenem pa v veselje ljudi, saj so tako hkrati z lastnim veseljačenjem izvajali hvalo Bogu (Tronca 2016: 59–60).

Podobno je bil nekoliko kasneje, še v 15. in 16. stoletju, ples del božičnega slavlja v nemškem mestu Hof. V Wiedemannovi rokopisni kroniki mesta je zapisano, da so na božič po stari navadi, kot so rekli, zibali Jezusa. Organist je zaigral melodijo *Resonet in laudibus*, zbor pa je zapel: »Jožef, dragi Jožef moj, pomagaj mi zazibati otroka ...« Takšne pesmi so zaradi tričetrtinskega takta kar vabile k plesu. Zato se je ustalila navada, da so fantje in dekleta prišla zaplesat okrog oltarja, pridružili pa so se jim tudi starejši. S plesom, imenovanim *Pomwitzeltanz* so se domačini veselili in spominjali Kristusovega rojstva (Böhme 1886: 178, Richard 1861: 96). O plesu ob božiču v cerkvah v 16. stoletju poroča tudi Heino Pfannenschmid. Mladeniči in mladenke naj bi na spodnjem Bavarskem plesali in umetno poskakovali okrog podobe, ki je ležala na oltarju. Na podobi, naslikani na lesu, je bil Jezus kot otrok. Med plesom so prepevali božične pesmi, igrali na orgle, starejši pa so jih spremljali s ploskanjem rok. Podobne plese naj bi v tem času poznali tudi v Franciji, Angliji in Španiji (Pfannenschmid 1878: 490). Na Saškem obstajajo podatki o božičnih plesih okrog oltarja vse do konca 18. stoletja, ko so jih posvetne oblasti prepovedale. Določena oblika božičnih plesov je znana tudi s področja Frankovske, kjer naj bi ob petju *Resonet in laudibus* otroci pred zbranimi poskakovali in zraven ploskali ter na tak način kazali veselje ob rojstvu Jezusa (Backman 1952: 128).

Na področju nemško govorečega sveta pa plesov niso izvajali le ob božiču. V Kölnu so leta 1617 prepovedali t. i. *Lehenschwinken* in *Kronentanz*, ki sta bila precej priljubljena plesa ob porokah. Gre za zelo razširjene oblike plesa, ki so jih v raznih različicah poznali tudi na Nizozemskem in v Belgiji ter jih izvajali tudi v cerkvah. Kot lahko razberemo iz kölnske prepovedi, je šlo za plese, kjer sta ženin in nevesta sodelovala tudi s potrki nog, kar naj bi bilo nesposobno za prostor in prejeti zakrament. Zanimivo je, da so pred tem plesom ponekod na veliko noč ali na valpurgino izvedli licitacijo plesalk, ki so nato morale vse leto plesati z dodeljenim plesalcem. Na »posojanje« plesalk nas navaja že samo ime plesa, ki izvira iz nemške besede *lehen* – »dati v posest« ali »posoditi« (Backman 1952: 128–129).

Viri o plesu v cerkvah po Italiji so relativno redki, kljub vsemu pa lahko skozi zgodovino nanje večkrat naletimo. V enem od svojih pisem takšen ples v cerkvi omenja Casanova. V toskanskem mestu Cana so vse do leta 1486 poznali plese v cerkvah, še stoletje kasneje pa govorijo o plesih v cerkvah tudi v Anconi. Tam so jih izvajali vse do leta 1560, ko naj bi jih prepovedali. Prepoved je imela eno izjemo, in sicer so lahko plese v cerkvenem prostoru izvajali ob porokah. Backman sklepa, da je šlo za tako pogosto in priljubljeno prakso, da si je oblasti niso upale prepovedati. V Loretu v Anconski provinci

so leta 1609 izvedli celo obsežno plesno procesijo ob kanonizaciji Ignacija Lojolskega, v kateri je sodelovala velika množica ljudi, med njimi tudi štiri skupine plesalcev, ki so s plesom prikazovali štiri dele sveta. S svojimi oblačili so predstavljali Ameriko, Azijo, Evropo in Afriko (Backman 1952: 91, 107–108).

Podobne podatke o plesu v cerkvenem prostoru dobimo tudi iz Francije. V Évreuxu naj bi ob praznovanju sv. Vitalija, ki goduje 28. aprila, prirejali plesne procesije.⁸⁷ Med procesijo po mestu so udeleženci zbirali zelene veje, s katerimi so nato ob vrnitvi v cerkev okrasili slike. Praznovanje je nato potekalo tri dni, na njem pa je sodelovala tudi duhovščina. Poleg različnih iger, kot je kegljanje, so ves ta čas v cerkvi plesali tako cerkvene kot profane plesne. Podobno so plesne procesije ob poletnem kresu izvajali tudi v kraju Châlons-sur-Marne.

Posebej zgovoren je tudi opis plesa iz francoskega mesta Limoges. Ob posebnih obiskih kraljev ali princev, sicer pa od leta 1526 naprej, so redno vsakih sedem let v tamkajšnji cerkvi izpostavili relikvije sv. Martiala. Takšno praznovanje je potekalo 30. junija in 1. julija. Udeleženci so plesali verižni ples, zbor pa je zraven prepeval psalme. Na koncu vsakega verza je bil refren:

*Sveta Marija, prosí za nas,
jaz pa bom plesal zate.*
(Backman 1952: 108–109)⁸⁸

Konstrukcija svetega prostora je bila intervencija v profano področje. V srednjeveškem mentalnem zemljevidu so ga razumeli kot svojevrstno razpoko v profanem prostoru, v katerem je vir svetega in iz katerega seva božje. Nastal je lahko le skozi natančno določen ritual. V katoliškem svetu srednjega in novega veka je bila takšna vzpostavitev sakralnega prostora vezana predvsem na posvetitev cerkve. Posvetitve so bile za prostor, objekt in s tem povezane predmete, ritual prehoda, ki se je izvajal v treh delih. V prvem je škof s svojim spremstvom obhodil cerkev in s to cirkumambulacijo (do)ločil in zamejil prostor bodočega sakralnega.⁸⁹ S tem je hkrati ločil od ostalih tudi tam biva-joče hude duhove. Z blagoslovom je te duhove izgnal in tako prostor očistil. Z eksorcističnim dejanjem je opravil drugo fazo posvetitve. Sledila je tretja, ki je bila vezana na vnos relikvij ter maziljenje sten in oltarja. Zadnja faza je doživela vrhunec v skupni maši in evharistiji (Mayes 2003: 11–13).

Relikvije so pri konstrukciji sakralnega igrale pomembno vlogo. Že od vzpostavitve kulta mučencev naprej so posmrtni ostanki svetnikov veljali za vir svetega. S tem virom, ki je veljal za centralno točko svetišča, se je hkrati vzpostavljala tudi hierarhija svetega prostora tako v cerkvi kot izven nje. Oltarni prostor je bil bolj svet od prezbiterija. Slednji pa je imel višjo stopnjo svetosti od

87 Žal Backman ne navaja natančno, na katero časovno obdobje se podatki nanašajo. Najverjetneje so iz časa konca srednjega ali začetka novega veka.

88 V tem segmentu navajam le nekaj primerov plesa v cerkvenem kontekstu. Precej obsežneje o tem piše Louis Backman v poglavju *Popular Church Dances* (1952: 95–131).

89 Več o simboliki obredov cirkumambulacije glej Mencej 2013b.

cerkvenih ladij. Cerkev sama kot objekt je bila tako središče – ostali (cerkveni) objekti⁹⁰ in območja ob njej⁹¹ so vsebovali le še določeno stopnjo tega svetega naboja, ki je radialno na središče in vir svetosti postopoma upadala (Mayes 2003: 17–18).

Fizični prostor, ki so ga ljudje dojemali kot bolj ali manj sakralnega in hkrati kot prostor izvajanja različnih ritualov, pa ni bil konstruiran le na osnovi horizontalnega sevanja svetega v profano. Ti prostori so bili vezani tudi na vertikalne kozmične predstave. Šlo je bodisi za tripartitno strukturo sveta, kjer je bila zemlja kot srednji svet razpeta med spodnji in zgornji svet, ali pa za kakšno od različic te predstave. Eno izmed takšnih je zagovarjal Hugo Svetoviktorski, ki je koncipiral kozmos kot pet metaforičnih prostorskih ravni: nebesa, paradiž, zemlja, vice in pekel. Vsaka od teh enot ima svojo simbolno vrednost. Zemlja je srednji svet, kjer soobstajata dobro in zlo. Nobeno od teh dveh ni premočno, saj na zemlji ne nastopata v najčistejši in s tem najmočnejši obliki (Mayes 2003: 4–5). Cerkev je v teh predstavah igrala vlogo *aksis mundi*. Komplementarno funkcijo so pri tem imeli tudi prostori okrog nje.

Pokopališča so tako v luči plesne kulture in konstrukcije prostora poleg cerkva prva igrala pomembno vlogo. Ples je namreč združeval in posegal v predstave o horizontalni in vertikalni strukturi sveta. To se je v praksi odražalo tudi v načinih pokopavanja mrtvih, ki so se skozi zgodovino spreminjali. V prebujajoči se krščanski Evropi srednjega veka so se pokopališča na osnovi prepričanja, da bodo tako mrtvi prešli pod okrilje in zaščito svetnikov, pričela vedno pogosteje koncentrirati v okolici cerkva. S tem so se vzpostavljale tudi različne predstave o simbolnih in drugih razsežnostih teh točk. Grobovi so poleg jam, vrtač in različnih lukenj v zemlji po tradicijskih predstavah postali vstopne točke mrtvih v svet živih. Mrtvi, ki so s sabo prinašali smrt, bolezen, lakoto in splošni propad, so bili grožnja tako ljudem kot svetemu prostoru. Različni rituali, glasba in ples pa so meje med svetom živih in mrtvih, s tem pa tudi prostor sakralnega, znova in znova vzpostavljali (glej še Risteski 2001, Šmitek 1999). Da so ob smrtih izvajali plesne in igre, nam pričajo tudi nekateri zgodovinski viri. T. i. mrliške plesne in žalne igre so tudi na Slovenskem poznali vsaj še do poznega srednjega veka. O tem lahko beremo v prepovedi, ki jo je izdal patriarh Bertrand na sinodi v Ogleju leta 1338 ali 1339, v kateri pravi, da se mora »odločno zabraniti podložnim vernikom mrliške plesne in žalne igre« (Matičeto 1948: 11). Kljub temu, da so oblasti po vsej Evropi takšne plesne prakse preganjale vse do 18. stoletja, kaže, da niso bile vedno uspešne. Med drugim lahko to sklepamo tudi po določenih podatkih, vezanih na novejšo zgodovino. Primer sodobnejše ostaline teh v srednjem veku razširjenih plesnih praks, vezanih na različne obsmrtno rituale, ki so v širšem kontekstu igrali tudi vlogo pri konstruiranju različnih prostorov, lahko najdemo med drugim v češkem in madžarskem plesu *umrlec*. Pri tem je eden od plesalcev igral

90 Ti objekti so lahko bili samostani s svojimi pomožnimi objekti, razne hiše cerkvenih predstavnikov, ki so bile v bližini cerkva, drugi pomožni cerkveni objekti itn.

91 Kot primer lahko navedem pokopališča ali trge v bližinah cerkva.

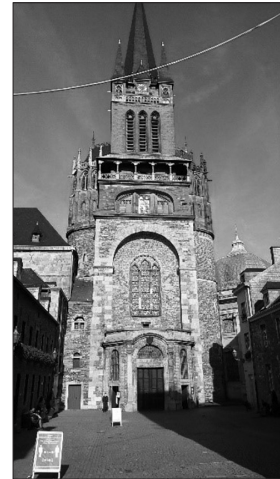
mrtvega, plesalke pa so na šaljiv način plesale okrog njega ter ob tem prepevale pesmi. Ob koncu pesmi je plesalka mrtvega poljubila, ta pa je skočil v zrak in z njo zaplesal. Nato so se vloge moških in žensk zamenjale (Czerwinski 1846: 241–242). Podobno obliko tega plesa pod imenom židovska najdemo tudi pri nas, in sicer v Šalovcih v Prekmurju. Okrog plesalca, ki je ležeč na plesišču med igranjem godcev prelagal stegnjeni nogi z ene na drugo, je hodila plesalka in ga objokovala. Na hitri del melodije, ki je sledila, je plesalec skočil pokonci in prijel plesalko, da sta zaplesala polko ali vrtenico (Ramovš 1996: 205, 209). Ples je bil ena od dejavnosti, ki je sooblikovala in omogočala ohranjanje mej med svetim in profanim, prostorom živih in mrtvih, med različnimi ravnemi kozmosa in nenazadnje med kozmosom in kaosom.

Pokopališča so sodila v širši sklop s sakralnim povezanih prostorov, kot so cerkvena dvorišča, cerkvena preddverja, pomožni objekti, lope pod zvoniki in podobno. Prostor pred cerkvijo je lahko imel simbolno vrednost, saj so ga še globoko v novi vek razumeli kot prostor, ki prehaja k Središču, torej osrednji točki, iz katere izžareva sveto. To je bila točka, po kateri se je organiziral prostor okrog nje. Oltar je bil podoba skrinje zaveze, okrog katere je po pričanju Svetega pisma plesal kralj David, cerkev pa je s tem simbolizirala božji tempelj. Na osnovi tega so dvorišča ali cerkvena preddverja ponekod imenovali Paradiž, ki je simboliziral nebesa in posledično skozenj pot k Bogu v dvorano nebeškega templja. Pri tem dojemanju cerkvenega prostora gre za odsev organizacije nebeške krajine na zemlji, kjer je stavba cerkve z oltarjem utelešala Boga. Podatke o tem imamo z dvorišča aachenske stolnice, ki je tako v širše evropski kot tudi v slovenski romarski tradiciji igrala pomembno vlogo. Aachen je mesto, kamor je vodila znana romarska pot. Relativno pogosto so tja odhajali tudi ljudje iz takratnih slovenskih dežel. Kako pomembna je bila ta pot, se lahko prepričamo v *Letopisu Matice Slovenske*, ki se naslanja na Valvasorjeva poročanja. Leta 1495 so v Aachnu pri oltarju sv. Cirila in Metoda ustanovili beneficij, posvečen slovenskim romarjem. Pravico imenovanja in zastopanosti sta imeli Ljubljanska in Kranjska srenja. V slabih dveh stoletjih se je tam zamenjalo enajst beneficij, kasneje pa beneficij zamre (Parapat 1870: 105). Tudi takratni romarji iz tega dela Evrope so lahko bili v Aachnu priča preslikavi nebes na zemljo. Na dvorišču pred aachensko stolnico, poimenovanem Paradiž, ki ima še danes skoraj identično obliko, kot jo je imel že v srednjem veku, so se vsako leto, posebej množično pa ob razstavljanju relikvij vsakih sedem let, zbirali ljudje iz vse Evrope. Med drugim so izvajali različne krožne plese in plesali proti vhodu v cerkev, ki je predstavljala domovanje Boga v nebeškem templju. Cerkev je postala simbolni tempelj božji, njena okolica odslikava nebes oz. paradiža, ljudje pa so prevzeli vlogo angelov. Tudi v tem primeru lahko vidimo, kako se še daleč v novi vek prenaša ideja o plesu ljudi v *chorus angelicus* (Backman 1952: 160, avtorjevi osebni terenski zapiski iz Aachna 2017).



Sliki 4 in 5: Vhod v aachensko stolnico z dvoriščem, v preteklosti imenovanim Paradiž (zasebni arhiv Marije Klobčar, foto M. Klobčar, 2020).

Telesne prakse ljudi in predstava o odsevanju nebes na zemlji pa niso dovolj za konstitucijo svete. Sveto ne more delovati brez hkratne ustrezne organizacije časa. Konstitucija prostora je namreč neposredno soodvisna z organizacijo časa posamezne skupnosti, ki ta prostor ustvarja. To lahko vidimo v tem, kako se skozi koledarsko leto v teh prostorih na določenih časovnih točkah kažejo različne zgostitve ritualov. V profani čas leta se umeščajo praznična obdobja, ki so pogosto vezana na ciklično izvajane sakralne in druge rituale. Sakralno se v časovni dimenziji prek leta postavlja v razmerje s profanim in obratno, prostor pa je od tega neposredno odvisen. Primer tega, kako lahko posamezen fizičen prostor predstavlja nejasno mejo in prehajanje med sakralnim in profanim, lahko zasledimo pri praznovanju cerkvenih patrocinijev in vlogi plesa pri tem. Za lažje razumevanje bo potrebno podati primer in nekoliko bolj podrobno analizirati praznik, ki ga danes poznamo pod različnimi lokalnimi imeni: *žegnanje*, *semanji dan*, *lepa nedelja*, *opasilo* idr. Gre za – zlasti z razvojnega vidika – zapleten pojav, ki potrebuje širšo osvetlitev. V naslednjih odstavkih zbrana etnografija izvira pretežno iz Ziljske doline na avstrijskem Koroškem. Takšen izbor je bil narejen načrtno, predvsem iz dveh razlogov. Prvi temelji na relativno dobri historični dokumentaciji poteka praznovanja in vloge plesa pri tem na obravnavanem območju, drugi pa v še vedno razmeroma močni razširjenosti in ohranjenosti tega praznovanja tudi v sodobnem času. Pri tem ne smemo mimo dejstva, da so v različnih variacijah dvodelnosti poteka ritualov prisotne tudi širše v Evropi.



Praznovanje patrocinijev je s koncem srednjega ali najkasneje na začetku novega veka dobilo novo podobo. Če je v srednjem veku še veljalo, da se je častilo svetnika tudi z različnimi (para)liturgičnimi rituali, ki so vsebovali tudi ples, dobimo najkasneje nekje v 16. stoletju dvodelno strukturo praznovanj, kot jo poznamo še danes.⁹² Prvi del je bil posvečen liturgiji, ki zajema mašo, procesijske obhode in drugo. Drugi del je bil vezan na zabavo, ples, hrano in pijačo, trgovino oz. sejmarstvo, medsebojno obiskovanje itn. (Simetinger 2014b). Na videz preprosta struktura praznovanja prikazuje dihotoomijo praznovanja sveto – profano. Pri tem pa ne gre spregledati, da se v takšnem časovnem momentu v okolici cerkva ob praznovanju konstituirajo tudi začasne prostorske entitete. V svetem času praznovanja dobi prostor neposredno v okolici cerkve (ki je bil sicer lahko le pašnik, prostor pod drevesom, lopa, cesta ob cerkvi itn.) ritualno vlogo, kjer se je izvajal tudi ples. Kot primer tega vzemimo inštitut prvega plesa, ki ga kot obredni ples med praznovanjem patrocinijev še danes poznajo – kot že rečeno – v Ziljski dolini, pa tudi drugod, npr. v Brkinih, na Krasu, na Tržaškem idr. Prvi ples, imenovan tudi *prvi rej*, *ta prbi* idr., je ples fantov in deklet neke skupnosti, ki so dosegli polnoletnost in še niso poročeni. S tem plesom so sprejeti v družbo odraslih in dobijo določene neformalne pravice.⁹³ Prvi ples so lahko sicer izvajali na ustaljenem plesišču nekje v bližini cerkve, a to ni nujno. Zgovoren primer je opis Antona von Rauschenfelsa, ki je leta 1871 po spominu starih Ziljank opisal praznovanje patrocinija v Bistrici na Zilji.⁹⁴ *Prvi rej* je potekal pod smreko, ko pa je leta 1865 ta v požaru pogorela, so se postavili pod vaško lipo. Poleg tega, da je ta prvi ples potekal v prostoru pod drevesom, se je sama zabava s plesom pričela kasneje v vaški gostilni (1871: 64).

Rauschenfelsov primer ni edini. Praksa začasnih plesišč v neposredni bližini cerkva ob praznovanju se je prenesla tudi v sodobnost. Spodnje besedilo je pričanje različnih terenskih sogovornikov iz Grpič, vasi, ki spada pod faro sv. Lenart pri Sedmih Studencih na današnjem avstrijskem Koroškem. Po nji-

92 Opozorjam na trditve Vere Jung, ki pravi, da se je takšna struktura razvijala že v srednjem veku. V 16. stoletju naj bi bila tako že povsem uveljavljena (2001: 124–130). Verjetno ima avtorica prav, saj doslejšnja datacija dvodelne (sakralno-profane) strukture rituala izvira iz ohranjenih pravnih in drugih virov, ki so odraz takrat že obstoječega in uveljavljenega stanja. Razvoj praznovanj ter kasnejše pravne, ekonomske, davčne in druge posledice so tako le odziv oblasti na že uveljavljene prakse. Več o pravu in plesni kulturi (tudi v kontekstu praznovanj patrocinijev) glej Simetinger 2014b in 2015.

93 Neformalno pravo je igralo pomembno vlogo tudi v plesni kulturi. To se posebej vidi pri razmerju med rabo plesišča in pokopališča. Kot kažejo podatki za nekatere dele Gorenjske in Mežiško dolino, so moški z dopolnjeno polnoletnostjo, ki so bili še neporočeni, pridobili pravico do vstopanja na plesišče tam, kjer je bilo plesišče v isti fari kot pokopališče njihovih mrtvih predhodnikov. Plesišče je bilo prizorišče iskanja spolnih in poročnih partnerjev, zato je bilo posredno vezano na potencialne medporočne transakcije mladih parov, ki bi se tam lahko našli. Zaradi tendence k endogamiji v teh skupnostih in s tem povezane kontrole plesalk (potencialnih nevest, na katere so bile vezane poročne transakcije), se je izvajala bolj ali manj stroga regulacija udeležencev in njihovega vedenja na plesiščih (Simetinger 2012).

94 Da trditve Antona von Rauschenfelsa držijo, predvsem pa, da je šlo za ustaljeno prakso, se lahko prepričamo še iz drugih, tudi precej starejših virov, ki segajo v 18. stoletje. Eden od takih je opis in celo upodobitev prvega reja Juliusa Heinricha Gottlieba Schlegla (1789).

hovem spominu naj bi žegnanje na takšen način potekalo v času med obema vojnama in v desetletjih po drugi svetovni vojni.

Ples po maši v nedeljo dopoldne je potekal tako, da so se vsi prisotni zbrali na travi pod hruško poleg cerkve. Najprej so zapeli eno ali več pesmi. Temu je sledil ples. Prvi so zaplesali člani konte⁹⁵ s svojimi izbrankami. Nato so kontovci pustili svoje plesalke, se v gručo postavili na eno stran prizorišča, dekleta pa so šla vsaka po svojega brata, očeta ali drugega sorodnika, da so zaplesale še z njimi. Za tem so zaplesali še vsi ostali prisotni, zadnje rundo pa so spet plesali člani konte s svojimi izbrankami. Ko je bil ples pod hruško končan, so šli v gostilno k Mikiču, kjer je bilo plesišče. V gostilni so pričeli s plesom še pred obedom.⁹⁶
(T. P. 310712/1–3)

Historične ali sodobne etnografije je o bolj ali manj stalnih in začasnih plesnih prostorih na primeru Ziljske doline še več. V nekaterih krajih Ziljske doline se dogajanje po maši preseli na prag cerkve, natančneje v lopo pod zvonikom. Tam se prične petje in plesna glasba. Tudi v Zmotičah in Šentjobu (Ziljska dolina, avstrijska Koroška) so sredi 20. stoletja na žegnanjsko nedeljo⁹⁷ po dopoldanski maši in blagoslovu vina priredili ples. Ta ples ni bil več del liturgičnega obreda, a je kljub temu imel svojo strukturo, namen ter določen čas in prostor izvajanja. Izvajali so ga na *klopi* v predprostoru cerkve, kjer so najprej nazdravljali oz. *hohlebvali*. *Cehmaster* je glasno vzkliknil in najprej pozdravil župnika: »Der Pfarer soll hochleben!«⁹⁸ Ostali so mu odgovorili: »Dreimal hoch!«⁹⁹ Za tem so na kratko zaigrali glasbeniki. Plesali so le nekaj taktov polke ali valčka, nato so na isti način plesali in *hohlebvali* po vrsti še *cehmastru*, *tancmastru*, *konti*, prisotnim gostom in na koncu še godcem. Ko se je nazdravljanje s plesom končalo, so se plesalci in godci v sprevedu podali v gostilno, kjer se je zabava s plesom nadaljevala. Praviloma je šel na čelu konte cehmaster s svojo izgovorjeno plesalko, sledil mu je tancmaster s svojo in ostali kontovci, zadnji v koloni pa je bil najmlajši izmed članov konte s soplesalko. V gostilni sta se nato pričela ples in zabava, ne le za konto, ampak za vse prisotne (T. P. 71212).

Prvi rej (in sorodne oblike prvega plesa) je v logiki svoje narave nekoliko ne-navaden. Deluje anahronistično, saj je del liturgije, a vanjo ne spada. Opravijo ga le ob svetem prazniku, a hkrati ni del ostalih profanih aktivnosti, ki jih izvajajo v tem času. Postavlja se vprašanje, kaj je pripeljalo ples do te nedoločljive narave, da je obstal nekje vmes med profanim in sakralnim. Odgovor na to vprašanje je lahko zanimiv in bi ga lahko iskali v dveh smereh. Prva se povezuje

95 *Konta* je poimenovanje za fantovsko skupnost, ki jo tvorijo polnoletni neporočeni moški določenega kraja oz. fare.

96 Ker gre za pogovor petih sogovornikov, ki so skupaj opisovali dogajanje ter pri tem sosledje dogodkov pogosto preskakovali, je besedilo povzetek njihovih pripovedi, a ga kljub temu navajam kot njihov citat.

97 V Zmotičah so praznovali žegen na najbližjo nedeljo okrog sv. Lovrenca, ki goduje 10. avgusta.

98 Slovensko: »Naj živi župnik!«

99 Slovensko: »Trikrat živijo!«

z vprašanjem, zakaj in kako se je vloga plesa v Cerkvi tako ključno spremenila, da ga je ta pričela izganjati, druga pa, koliko časa lahko preteče, da se implementira neke teološke premise iz oblikovanja ideje v življenje »navadnih« ljudi.

Razlog za to, da je bil ples porinjen iz središča cerkve na njeno neposredno okolico oz. iz liturgije v (para)liturgijo, bomo našli pri Tomažu Akvinskem. Ta sholastik iz 13. stoletja je za plesno kulturo prinesel pomembno spremembo. Ples je razglasil za *adiaphoron* (gr. ἀδιάφορα), torej za nekaj, kar v krščanskem kontekstu pomeni nebitveni del verske prakse. Gre torej za pojav, ki je porinjen izven bistvenega dela religijskih praks, a hkrati ni prepovedan. Ker je takšen pojav moralno nevtralne narave, ni sam po sebi ne dober in ne slab. Ples je s tem izgubil svojo naravo utelešanja kozmičnega reda in človeka ne umešča več v sistem kozmosa, v središču katerega v krščanstvu biva Bog. Tako je iz sakralnega izgnan v območje profanega, saj telo z gibanjem nima več imanentno vgrajene možnosti transcendence, ampak postane gibanje le še bolj ali manj ustaljena strukturna forma. Ontologija plesa je spremenjena, zato postane gib izpraznjena oblika izraznosti telesa. Kozmogonska poveza-va plesa je prekinjena, zato v njem ni več poti do že zgoraj opisane *armonie* (Rohmann 2013: 224–225). S tem ko je telesu odvzeta možnost neposredne transcendence skozi ples, je najprej okrnjeno, temu pa sledi obdobje dolgega discipliniranja in regulacije gibanja (posebej v cerkvenem prostoru). Ta teološki premik pri tolmačenju plesa prinese izjemne posledice za plesno kulturo. Pridigarska tradicija poznega srednjega in začetka novega veka nam pokaže, da plesa niso le izrinili iz območja sakralnega, ampak so ga poleg tega pričeli še intenzivneje povezovati z grehom. V ospredje pregona plesa pričnejo vstopati zatiranje telesa in telesnosti, nasprotovanje spolnim impulzom, ki jih vzbuja ples, ter ekstatični potencial telesa v plesu. Ideje, ki jih je izražala že obsodba plesa na koncilu v Laodiceji v 4. stoletju, kasneje pa so temu sledile še številne druge priložnosti, so v novem veku tudi na osnovi teoloških premis Tomaža Akvinskega dokončno dobile svoj prostor in razcvet (glej npr. Andersen 1961). Humusna tla za vzpon meščanske morale in s tem povezanega pogosto negativnega odnosa do telesa so bila pripravljena.

Teološki premik pri tolmačenju plesa je imel konec koncev tudi praktične posledice. Pričelo se je vzpostavljati vprašanje, zakaj bi torej imeli plesanje za del bogoslužnega dejanja, če za to ni posebej kvalificirano? Z oznako *adiaphoron* ples in z njim povezani deli bogoslužnih ritualov niso bili izključeni, ampak nevtralizirani. Na dolgi rok za Cerkev ni bilo učinkovito prikazovati plesa kot nekaj negativnega in si s tem nakopati nasprotovanja ljudi, ki so ga poznali kot stoletja uveljavljeno prakso komunikacije in češčenja Boga. Bolj učinkovito ga je bilo prikazati kot dejanje, ki je nevtralno, a se namesto s transcendo povezuje z aktivnostmi, ki so grešne. To je vzpostavilo okolje in podlago, na osnovi katere se je razvila moralistična pridigarska tradicija 15. in 16. stoletja, ki je pričela poudarjati negativne konotacije oz. grešnost, v katero te lahko ples pripelje. Narava plesa je v tej luči sicer še vedno neoporečna, a njegove posledice so za dušo kristjana lahko pogubne.

Most med nevtralnostjo narave plesa in grehom, ki ga je lahko ples prinašal, je bil zgrajen. Cerkevni prostor je bilo tako potrebno redefinirati. Kljub naporu, ki ga je Cerkev vlagala v vzpostavitev pietetnega vedenja ljudi – karkoli je to v določenih zgodovinskih okoliščinah pomenilo – meja med sakralnim in profanim v vernakularnih telesnih praksah nikoli ni bila povsem jasna in nedvoumna. Pri tem je šlo za dolg in zapleten proces gradnje novega telesa discipliniranega kristjana v svetem prostoru cerkve in tudi izven nje. Implementacija teh idej je vzpostavila nova prizorišča plesa, ne ob oltarjih, ampak na zunanjih površinah ob cerkvah. Pri tem so ljudje verjetno sledili že obstoječim praksam, saj so, kot smo lahko videli v prejšnjih poglavjih, na pokopališčih, cerkvenih dvoriščih in podobnih prostorih plesali že prej. Kljub temu pa je treba poudariti, da je bil postopek prehajanja plesa iz cerkve v druge prostore precej dolg, in poročila kažejo, da so marsikdaj še daleč v novi vek ljudje praznovali drugače, kot bi to storil novodoben pobožen kristjan.

Za ilustracijo lahko navedemo poročanje Jacoba Wimphelinga z začetka 16. stoletja o dogajanju v katedrali v Strasbourgu ob nočnem bedenju na predvečer praznovanja patrocinija. Poleg tega, da je bila cerkev čisto polna, se je tam v tem času jedlo, pilo in zabavalo. Kot piše Wimpheling, je ta krščanska ceremonija takrat bolj kot na kaj drugega spominjala na Bakhusove orgije (Pfannenschmid 1878: 249–250). Kritika takšnih praznovanj se je v tem času močno razširila in je prihajala s strani tako katoliških avtorjev kot tudi v tem obdobju vse bolj razširjenega in močnega protestantizma. V ta diskurz pa vstopijo še drugi družbeni mehanizmi. Poleg duhovne se v regulacijo plesa in s plesom povezanih aktivnosti vključi tudi posvetna oblast. Tako širše po Evropi kot v deželah, ki so del današnjega slovenskega jezikovnega prostora, so se z novim vekom pričeli pojavljati pravni dokumenti, ki regulirajo primerenost ravnanja posameznika (Simetinger 2014a, 2014b). Kot ugotavlja Alison Steward, se je v tem času pričel proces reformiranja in oblikovanja legislacije ter s tem regulacije praznovanj in dogajanja v cerkvenem prostoru, ki se je nadaljeval še vse tja v 18. stoletje (Jung po Steward 2001: 141). Pri tem se postavlja vprašanje, ali je takšna regulacija cerkvenega prostora dejansko obrodila sadove? Odgovor je večplasten. Poleg vprašanja prepovedi plesa se postavlja tudi vprašanje normativa pietetnosti cerkvenega prostora – kaj torej sodi tja in kaj ne. Kaj je bilo pravo disciplinirano telo, ki je v kolektivni koreografiji poklekalo, vstajalo, se križalo, stiskalo roke in delalo razne geste? Katera glasba je dovolj sveta za svetost Cerkve, in katera je tista, ki ne odraža povezave z Bogom? Na Slovenskem dobimo dober primer v še relativno poznih poročilih, ki kažejo, kako še v 19. stoletju razmerje sakralno – profano v praksi ni bilo nedvoumno. Na eni strani je bil zaželen in predpisan normativni ideal, na drugi vprašanje realizacije njegove implementacije. V *Cerkvenem glasbeniku* je leta 1878 neznani avtor zapisal:

Zgodilo se je že večkrat – ne rečem, tukaj pri nas – pa drugod na Slovenskem: da je organist ravno po povzdigovanju sv. Rešnjega Telesa zaigral kako prav okroglo – štajeriš – polko – marš – ali kako drugo posvetno.

Posvetnim zijalom in neumnežem je to močno dopadlo. Takega organista so še močno hvalili, kako jo zna zakrožiti. V resnici je pa bila to velika nečast, ki se je Bogu storila na tako svetem mestu. Tu se je prava pobožnost motila, in ne serce k Bogu povzdigovalo. Izbujala se je mesena poželjivost in skrunila cerkev – sveti kraj – s pohujšljivo muziko!

(B. n. a. 1878: 49–50)

Podobno piše leta 1854 Alban Stolco¹⁰⁰ o tem, kaj se dogaja med mašo:

[Š]e drugi na kórskih stopnicah posedajo, ali pa pod zvonikóm (turnom) svoje kratkočase in uganjajo. Moliti nočejo péti jih je sram; namesti môleka (paternoštra) jim pipa, mesti molitevnih bukvic tobačni meh iz žepa moli;– to so mladenči sedajnega časa! – Ali čuj, kdo je pa pri orglah? ali gospod učitelj? menda vender ne! Ktera je ta viža, ki jo zdaj reže? Ne vem, ali je od »ljubega Augustina«¹⁰¹ ali je »morš«¹⁰² ali je na ples ali na skok ...

(Stolco 1854: 28)

Svojevrsten tako rekoč sodoben relikv, ki še vedno odraža neposredno povezavo češčenja Boga in Matere božje s plesom, lahko najdemo na znani božji poti, kamor so se poleg bolj ali manj oddaljenega hrvaškega prebivalstva podajali tudi Notranjci, Kočevci, Belokranjci in drugi. Gre za ples pri božjepotni cerkvi na Sveti gori nad Prezidom v Gorskem Kotarju na Hrvaškem. Ob praznovanju, ki tam poteka 15. avgusta, se pleše na čast Materi Božji. Po maši se na stopnišču, ki vodi do cerkve, pripravi plesišče in zapleše. Glede na to, da so tam plesali vse do nedavna, obstaja precej poročil. Eno zgodnejših najdemo v *Novicah* leta 1860:

Slovita je tudi božja pot nad Gerovim v čast Materi božji. [...] Vidil sem, kako je trudna stara babela v čast Majki božji tancala, ko je drug možicelj na meh tudlov; pa tudi godci se nahajajo po tej božji poti, ki jo po končani službi božji režejo, da je kaj, mladina pa vse sploh tanca ali pleše in raja. Ali niso to še ostanki ajdovskih časov, kakor je še marsikaj družih?

(Dragotin 1860: 219)

100 Gre za Albana Isidorja Stolza, nemškega teologa in popularnega avtorja 19. stoletja, katerega dela so prevajali tudi v slovenščino. Pri prevajanju so njegovo ime nekoliko predrugačili.

101 Gre za plesno vižo v tričetrtinskem taktu, priljubljeno v 19. in 20. stoletju.

102 *Morš* je narečna oblika besed *marš*, ki obenem pomeni glasbo, ki so jo uporabljali ob plesu ali hoji.



Slika 6: Fotografija s Svete Gore, kjer se na desni strani vidi del s skodlami pokritega plesišča. Gre za tip enostavnih, praviloma pokritih plesišč, ki so se od 13. stoletja naprej pojavljala po celotnem alpskem prostoru (Fink 1996: 21). V uradnih dokumentih, ki regulirajo plesno dejavnost na tovrstnih plesiščih, se jih v nemščini omenja kot t. i. *Tanzlaube* – »plesne ute« (npr. Jožef II. 1788: 278, Policijski red 1789). Fotografija je nastala v času okrog druge svetovne vojne (zasebni arhiv etnološke zbirke Palčava šiša).¹⁰³

Poročil o plesu na čast Materi Božji sledi še več, med drugim je o takšnem plesu pisal tudi domačin iz Babnega polja, ki je ta ples doživel tudi sam.¹⁰⁴ Frank Troha je opis objavil v *Slovensko-Amerikanskem koledarju* leta 1932:

Na Žalostnem vrhu nad Prezidom je mala cerkvice Žalostne matere božje, okoli cerkvice je pa lep ravan in širok prostor. [...] Sveta Gora pri Gerovem je starodavna božja pot, kjer je letovišče in božja pot obenem. Romarji pridejo gor iz vsakovrstnih namenov [...]. Romanja na Sveto goro se poslužujejo ljudje iz okolice Reke in Primorja [...]. Romarji iz Primorja se ne zaobljubijo, da bodo obiskali Sveto goro in opravili tam molitvene obrede, pač pa obljubijo, da bodo plesali »jedan tanc na čast Majci Božji«. Primorski romarji pridejo peš. Potrebno jed in obleko prinesejo v nahrbtnih koših, in na Sv. Gori ostanejo po nekaj dni. V bližini cerkve so postavljena posebna kamenita ognjišča, kjer si romarji kuhajo kavo, čaj in drugo potrebno jed. Po cerkvenih obredih, se spravijo na pripravljen pod in ples se začne, da mu ni para.

Večkrat se je že dogodilo, ko je vneta romarica omagala od prenapornega plesa in se zgrudila, da so jo morali odnesti v stran. Toda ni se dala ugnati,

¹⁰³ Za posredovani fotografiji in druge arhivske podatke se zahvaljujem Marku Smoletu.

¹⁰⁴ Najverjetneje je na osnovi Dragotinovega opisa v *Novicah* o plesu na Sveti Gori pisal tudi Fran Levstik. V delu *Doktor Bežanec v Tožbanji vasi* govori, da je s pobožnim in primernim plesom moč častiti Boga (Levstik 2018).

kajti je šlo za čast Majki božji. Kakor hitro se je zavedla, se je zopet podala nazaj na pod, in tancanje se je ponovilo.

Ko drugi romarji opazujejo ples primorskih romarjev, še nje omami melodi-ja godbe, in tako marsikateri mlad par pozabi, da je prišel na božjo pot, in hajd na plesišče. Mladina se rada udeleži romanja na Sv. Goro, kajti tam se ji nudi dosti veselja in razvedrila.

Nekoč mi je pravil star romar, kako se je duhovnik pošalil s primorskimi plesočimi romarji. Ko so prenehali plesati, je sam stopil na pod in jim rekel:

Vi ljudi sve prebrzo tancate: šopi-šopi-šopi-šopi! Bog in sv. Margareta tancaju ljepo i polagoma. In pokazal jim je valček. Romarji so pa odgovorili, da znajo tudi tako, samo brzo plesanje da je bolj dopadljivo Majki božji. Nazadnje so pa zaplesali valček, kakor ga jim je bil veseli župnik pokazal.

Najbolj zanimivo je pa, ko se primorski romarji odpravljajo domov. Ko imajo že koše na hrbtih, se še enkrat odpravijo na pod in se kar s koši na hrbtih še nekajkrat zavrtijo vsi veseli in zadovoljni, da so opravili dobro delo.

Kakor je razvidno, so starodavna božja pota skoro istotako obiskovana, kakor so bila pred leti. V narodu je ostalo nekaj od prednikov, in to čuva kot svetinjo. Tolmači si pa po svoje, in vsak se poda na božjo pot iz enega ali drugega razloga. Sleherni ima svojo korist oziroma zadoščenje, kar po-polnoma ustreza namenu.¹⁰⁵

(Troha 1932: 20–25)

K plesu v kontekstu praznovanj pa je treba dodati še eno aktivnost. Praznikov namreč ni bilo brez (najpogosteje) skupnega prehranjevanja. Praznovanje je bilo praviloma vedno vezano na več in boljšo hrano in seveda tudi pijačo. Vera Jung ugotavlja, da so imela praznovanja patrocinijev tudi zaradi hrane vzporednice s pustom in pustnimi zabavami, kot so jih poznali v 16. stoletju (2001: 124). Rohmann pa opozarja, da verjetno ni naključje, da je bila (ali je še) ob cerkvah pogosto tudi gostilna,¹⁰⁶ in da obstaja možnost, da so procesijski obhodi, ki so se odvijali ob patrocinijskih praznovanjih, konstituirali nekakšen širši, neposredno na cerkev vezan prostor. Zato bi bila poenostavljena delitev prostora na sakralnega ali profanega izredno problematična (Rohmann 2013: 205).

105 Za posredovani članek se prijazno zahvaljujem Mariji Makarovič.

106 Opozoriti moram še na eno ne naključno korelacijo med svetim prostorom in ekonomskimi posledicami. Cerkevni objekti, ki so stali v okolici cerkva, so imeli določeno stopnjo svetosti, da so skupaj s cerkvijo tvorili nek svojstven ekosistem, na kar so se vezale določene (pravne) posledice. Tak primer lahko najdemo tudi na Slovenskem v deželnih ročinih 17. stoletja (npr. v deželnem ročinu za Štajersko iz leta 1660), ki regulirajo odprtost gostiln (Landhanduest 1660). Med drugim lahko v teh dokumentih zasledimo tudi pravico do t. i. *Bannmeile*, pri kateri so imele gostilne (poleg nekaterih drugih obrtniških dejavnosti, npr. kovanja, izdelovanja oblačil ali oblek) pravico do monopola v radiu ene ali poldruga milje od cerkve. Lastniki takšnih gostiln so bili ob koncu srednjega in na začetku novega veka pogosto duhovniki ali cerkovniki (Otošec in Matić 1998: 71).



Slika 7: Fotografija stopnišča, ki vodi do cerkve na Sveti gori nad Čabrom, iz časa okrog prve svetovne vojne (zasebni arhiv etnološke zbirke Palčava šiša).

Kristjani novega veka so se vedno bolj zavedali, da sveti prostor ni le intervencija božjega v kaos, ampak je ta prostor postajal nekaj več. Dobival je novo dimenzijo, ki je bila vpisana v telo. Postajal je vedno bolj zahteven, saj je nalagal telesu določene omejitve. Vernik je moral kontrolirati svojo ekspresivnost, saj je ta postala meja telesnega gibanja in impulzov, medij boguvšečnosti. Povsem sodoben primer tako koreografiranega telesa, temelječega na tej dolgi in razgibani zgodovini gibanja v cerkvenih prostorih, lahko dobimo pri romarskih praksah na Sladki Gori v letih tik pred drugo svetovno vojno. Predvsem romarke iz Prekmurja (Beltincev in Črenšovcev) so ob vstopanju v cer-

kev izvedle poklon Mariji, ki je bil odraz ljudske pobožnosti¹⁰⁷ in svojevrstna koreografija pozdravljanja. Tamkajšnji duhovnik je o tem pripovedoval:

Takoj, ko so pod korom, se zastrmijo v oltar in mirno, dostojanstveno pripojejo noter. To se je vse prepevalo. Se je pelo. Tista dekleta, ki so ovenčana, so se ustavila, v lepi razdalji, da so imela dovolj prostora. Recimo do oltarja, med klopmi, po cerkvi so imela dovolj prostora za poklekniti ali za dol se vleči. Najprej so stale in zapele odgovarjajočo pesem Pozdrav Mariji. Stoje. Potem se reče: »Pokleknimo!« in so pokleknile in spet odpele svojo kitico. Ne vem, med kakšnim besedilom so nato polegale po tleh. In je bila vrsta mladih trupel sklonjenih na cerkveni pod in vse to je prepevalo. Peli so gotovo oni tudi, ki so ostali po klopeh in ob straneh. Vso vsebino, kako se ponižajo pred Marijo, je izražala pesem. Nobeno oko ni moglo ostati suho, vsi tisti, ki so to gledali in doživljali. Vsakogar je ganilo. Silno ganljivo je bilo. In tako so ostale nekaj časa in izpele pesem do konca. Ko so izpele, so pa vstale.

(GNI T 321B)

Takšen pozdrav kaže na stoletja dolg proces razumevanja in ustvarjanja svetega prostora. Svetost prostora, kot ga je narekovala disciplina telesa, je sočasno redefinirala tudi profani prostor. Disciplinirano telo je govorilo in stopalo v interakcijo z drugimi telesi ter svoje specifične kodifikacije gibanja ni pozabilo, ko je prestopilo v profanost. Tudi zato svetega in profanega prostora ne moremo razumeti kot dveh med seboj nasprotujočih se entitet, ampak ravno nasprotno. Gre za dva med seboj prepletena in komplementarna pojava. Dopolnjujeta se zaradi časovnega in performativnega konteksta, v katerem se dogajata. Takšen prostor je v resnici ena entiteta, a z dvema obrazoma, ki se med seboj izmenjujeta. Ples in koreografirano telo sta na primeru praznovanj patrocinijev pokazala, da sta ključni in esencialni del svetega prostora in časa, tako ju posvečujeta, konstruirata in tako tudi definirata. Moment zgoščevanja svetega tako v prostoru kot v času se, vsaj v praksi, ne more zgoditi brez profanega. Ta proces omogoča telo, ki skozi telesenje tvori prostor, in obratno, prostor se s telesom prostori skozi ritual.

107 Pojem »ljudska pobožnost« uporabljam v skladu z definicijo Cerkevne dokumenta št. 102 (Kongregacija 2003). Ta jo opredeljuje kot aktivnosti, ki so lahko zasebne ali občestvene narave in imajo znotraj krščanske vere svoj izraz ali obliko, ki izvira iz posameznika ali skupine ljudi ter iz njihovih kulturnih okoliščin, in so namenjene bogočastju oz. češčenju ter prošnjam k Bogu, Mariji ali svetnikom (Kongregacija 2003: 16–17).

ROMARSKI VRTEC

Že od sedemdesetih let 20. stoletja se na področju kulturne zgodovine pojavlja t. i. mikrosgodovina. Pojav mikrosgodovine je odgovor na ekonomske, socialne in druge »velike« zgodbe zgodovine, kot so vzpon ali napredek stare Grčije in Rima, različne reforme ali revolucije. V mikrosgodovinah pričnejo govoriti posamezniki (Burke 2007: 51–53). Njihove zgodbe so lahko na videz nepomembne, a so s primerno zgodovinsko kontekstualizacijo še kako smiselne. Rad bi, da se tudi v tem besedilu skupine brezimnih romarjev, ki so še nekje do sredine 20. stoletja obiskovali romarske poti na Štajerskem in Dolenjskem, osvetli skozi širšo kulturnozgodovinsko prizmo. To pomeni, da je mestoma skromno, celo suhoparno branje informacij o romarskem vrtcu moč razumeti šele z upoštevanjem napisanega pred tem poglavjem. V evropskem merilu je romarski vrtec, četudi je bil množičen po številu udeležencev, vendarle relativno nepoznan in marginalen zgodovinski pojav. Zaradi brezimnosti preprostih ljudi, po večini izhajajočih iz nižjega dela družbene lestvice, bi lahko spadal na področje mikrosgodovine. Če bi o njem imeli več virov, bi ga (že v preteklosti) morebiti obravnavali drugače. Danes mu sicer namenamo več prostora in zgodovinske kontekstualizacije, a brez iluzije o z njim povezanih revolucionarnih odkritjih. Četrto poglavje se tako nekoliko razlikuje od ostalega dela knjige, saj komparativno analizira pojav, za katerega se zavedam, da bi namesto njega lahko stal tudi kakšen drug.

Na božjo pot

Beseda *romar* se etimološko nanaša na mesto Rim. Prvotno *rômar* je torej tisti, ki gre v Rim (Internetni vir 8). Romati torej pomeni podati se na pot k nekemu svetemu kraju, za kar se uporablja tudi izraz božjepotništvo.

Romanja na svete kraje so bila prisotna že v srednjem veku. Verniki so obiskovali sveta mesta, npr. Rim ali v času križarskih vojn Jeruzalem, prav tako (tudi na Slovenskem) različne centre pokristjanjevanja, kot so Salzburg, Oglej, Štivan pri Devinu itn. Od leta 1349 so vsakih sedem let romali v Aachen (*Cáhen*), Köln (*Kélmorajn*) ali Santiago de Compostela (*Kompostélje*) ter druga večja romarska središča. Kasneje se je število krajših božjih poti in romarskih središč tudi na Slovenskem povečevalo. V 17. stoletju je bilo v takratnih slovenskih deželah že okrog 1.000 romarskih cerkva. Zelo priljubljena so bila predvsem razna središča, povezana s češčenjem Marije. V 19. stoletju tako postane najbolj obiskana ravno Marijina božja pot na Brezjah (Bogataj 2007: 508–509).

Romanja v Köln so bila za naše prednike na Slovenskem posebej pomembna. Kot opozarja von Mering, je bilo to mesto drugo najpomembnejše evropsko romarsko središče za Rimom, ki so ga poimenovali tudi kar drugi Rim

(1838a: 235). K temu pa lahko prištejemo tudi mesto Aachen. Ohranjeni viri prav iz Porenja so danes ključni za razumevanje romarske tradicije, ki se neposredno nanaša tudi na plesno kulturo, po nekaterih razlagah pa pojasnjuje celo izvor romarskega vrtca.

Romanje v Köln in Aachen

Kelmorjan, *Cahen* in druga podobna mesta so bila za povprečnega človeka, ki je živel na Slovenskem pred časom industrijske revolucije, razmeroma oddaljena. Večinoma so jih ljudje poznali zgolj preko ustnega izročila. Redki so bili tisti, ki so ta mesta sami obiskali, še redkejši pa posamezniki, ki so tja poromali celo večkrat. Poznavalci poti, jezika, navad itn. so tako lahko postali vodje romarskih skupin. Za vodenja v ta daljna mesta so lahko bili tudi nagrajeni, bodisi z denarjem bodisi z drugimi dobrinami. Romarje, posebej njihove vodje, je bilo mogoče prepoznati že po njihovi zunanji opravi. Poleg svoje obleke so v rokah držali romarsko palico, na klobuk ali prsi so si naredili morsko školjko, čez ramena so nosili čutarico oz. leseno tikvico,¹⁰⁸ pogosto so imeli ob sebi tudi rožni venec.

Dolžine trajanja romanj so bile različne – od le enega dneva do bližnjih romarskih cerkva pa vse do več tednov ali celo mesecev v bolj oddaljena mesta. Romanja v daljše kraje so bila dolgotrajna predvsem pred uvedbo železnice, ki je precej pripomogla k hitrosti potovanj.¹⁰⁹ V Köln in Aachen so se romarji praviloma podajali vsaj vsakih sedem let, ko so v tamkajšnjih cerkvah javno razkazovali različne svetinje. Na pot do njih so lahko zgodnejši romarji odšli že okrog sv. Mihaela (29. septembra), drugi v začetku leta, večina pa zgodaj spomladi, da so še prispeli na cilj okrog 18. maja. Po nekaj dneh, največkrat dveh tednih ali celo malo daljšem bivanju v romarskih krajih so se romarji vračali. Za pot domov so potrebovali nekaj tednov, tako so bili praviloma doma do poletja ali nekje v jeseni (Stabej 1965: 22–28).

Nameni romanj vernikov so bili zelo različni. Poleg verskih, ko so se na pot podajali zaradi zaobljub, pokore in različnih prošenj, so pogosto romali tudi zaradi drugih razlogov. Romarji so na božjih poteh spoznavali različne kraje in ljudi. Prav tako so nekateri na romanjih prosili domačine za (denarne) darove in si s tem pridobili tudi nekaj premoženja. Izpričane so celo poroke, ki so se na nekaterih romarskih poteh dogajale med romarji; ti so se lahko na poti prvič srečali. Vid Fischer, ki je v 18. stoletju večkrat romal v Porenje, prihajal pa je iz nekdanjega Guštanja (danes Ravne na Koroškem), je poročal, da se na vsakem romanju poročijo trije ali štirje, lahko tudi več parov. V poročilih lahko za leto 1769 beremo, da se je med šestimi pari v Kölnu ali Aachnu (ni jasno, v kateri cerkvi) oženil tudi Matija Bitenc z Bleda, in sicer z neko Šta-

108 Gre za olesenelo bučko, ki so jo uporabljali za prenašanje vode. Pojavlja se tudi ime sv. *Jakoba flašca* (Stabej 1965: 26–28).

109 Ne smemo spregledati, da so romarji v Porenju že v srednjem veku uporabljali tudi rečni ladijski promet, ki jim je lahko skrajšal pot.

jerko, ki jo je spoznal na romanju (Stabej 1965: 50). Romanje tako ni bilo le versko pogojeno dejanje, ampak je imelo širši namen. Ravno preplet verskega udejstvovanja s posvetnimi aktivnostmi je bil večkrat eden od motivov za pot, ki ni nujno bila lahka.

Ena od aktivnosti, ki v literaturi praviloma ni posebej izpostavljena, a se pri božjepotništvu vendarle nanaša tako na versko udejstvovanje kot na zabavo, je tudi ples in glasba. Če kje, je ravno pri romarski tradiciji ples igral pomembno vlogo – po eni plati kot del različnih oblik češčenja Boga, Marije ali svetnikov, po drugi pa kot del zabave. Med njima ne moremo potegniti enoznačne in nedvoumne ločnice.

Že najstarejša romarska knjižica,¹¹⁰ ki vsebuje tudi slovenski jezik, omenja slovenske romarje v Porenju. Med drugim omenja tudi ples. Romarske knjižice so bile relativno kratka dela, ki so bila kot molitveniki z različnimi navodili namenjena predvsem romarjem na njihovih poteh v tujini. Avtor knjižice *Alt-Wenthen, oder Ungern Ordnungs Büchlein* je Joannes Georg Feystrizer, ki je najverjetneje prihajal nekje iz notranjeavstrijskih dežel. Natisniti jo je dal v 17. stoletju. V delu opisuje različne vloge vodje romanja in drugih članov odprave, namene molitev, v slovenščini sta zapisana Oče naš in Zdrava Marija, ter še nekaj drugih fraz. Med drugim opozori na zanimiv detalj, da so slovenski romarji med postankom v romarski hiši v Ipperwaldu tudi plesali. Po večerji in večernih pobožnostih je sledil ples, ki so ga dojemali kot »spoštljivo rajanje«.

Zdaj, ko je vse to natančno in lepo opravljeno z vsemi pripadajočimi okoliščinami, se počne iz pokornosti v vesel spomin spoštljiv raj po prastarem hvale vrednem običaju in čednostni navadi enako zgledu kralja Davida iz I. R.: potem gre vsak na svoje mesto in privede z večerno molitvijo k srečnemu koncu delo in opravilo dneva.

(Stabej 1965: 42)

Tovrstnih plesnih dogodkov pa je bilo v vsakodnevnem življenju romarjev na njihovi poti tja in nazaj še več. Nekaj poročil o tem je zbral vitez Arnold Luschin von Ebengreuth v svojem prispevku *Die windiche Wallfahrt an den Niederrhein* (1878). V njem poroča, da so 22. junija 1706 ogrski romarji¹¹¹ v samostanu Mariengarten v Kölnu po obilnem obedu »odšli na dvorišče samostana in tam plesali«. Nad gostoljubjem domačinov so izrazili »globoko hvaležnost« (Luschin von Ebengreuth 1878: 466).

110 Kozma Ahačič domneva, da to ni bila edina tovrstna knjižica tega časa. Gre le za edino ohranjeno. Glede na povpraševanje in množičnost romanj sklepa, da so jih morali natisniti več (2012: 64).

111 Stabej (podobno kot avtorji, ki jih citira) zatrjuje, da so poročila pri poimenovanih takratnih slovenskih romarjev zelo nejasna. Tako dokazuje, da se pojem Oger in pridevnik ogrski nanaša tudi na nekdanje dežele Kranjsko, Štajersko in Koroško ter hkrati tudi na področje današnjega Prekmurja. Podobno kot Oger/ogrski ali v nemški različici Unger/Ungar se za taista področja pojavljajo tudi imena Wener/Weiner/Wiener, Wend ali celo Slavonier in temu primerno izpeljani pridevniki. V latinščini se za oznako slovenskega oltarja tako pojavi še »*altaris sclavorum*« (1965: 9–12).

Leta 1720 so prišli v Köln tudi z »Ogrske«. V romarski hiši v Ipperwaldu so ostali med 20. majem in 30. junijem. S seboj so imeli tolmača, ki mu je romarska hiša namenila novo obleko, klobuk, nogavice in čevlje. Ohranjeni računi kažejo, da je hospic poravnal tudi stroške »godcev, ki so ob nedeljah igrali za ples ‚Ogrom‘« (von Mering 1838b: 65)

Poročilo s 7. julija 1734 iz Aachna je posebej zgovorno. Nakazuje namreč, da je bil ples eden od sestavnih delov romanja, saj so ga celo oblasti sprejemale in organizirale kot del dogajanja v času zbiranja romarjev v mestu. Med drugim omenja, da romarjem »[...] nič ni manjkalo, razen godcev, da bi zaigrali za ples. Za te bo čez sedem let treba bolje poskrbeti, sicer spet ne bodo mogli plesati. Leta 1741 so spet lahko plesali« (ibid.).

29. junija 1769 so v Kölnu po končanem kosilu slovenski romarji plesali in skakali prav do večera. Podobno so med 11. in 13. junijem plesali in se zabavali romarji ob prisotnosti velike množice ljudi pod okni samostana St. Matthiashof v Aachnu (Stabej 1965: 52).

Poročilo koroškega okrajnega načelnika Aichelburga z 20. septembra 1775, ki ga je ta naslovil na koroško deželno glavarstvo, govori, da so romarji slovesno vstopili v Köln s petjem slovenske pesmi. Tam so šest tednov živeli na račun mesta v romarski hiši Katzenhof. V tem času so opravljali različne daritve¹¹² in pobožnosti: »[M]ed tem so morali dva- do trikrat tedensko plesati po slovensko pred ljudmi višjih stanov, zato so imeli vedno s sabo tudi godce, med katerimi je bil tolmač Vid Fischer, ki je bil sam več igranja na orglice/ liro [?]¹¹³« (Luschin von Ebengreuth 1878: 460).

Kakšen je bil ples takratnih slovenskih romarjev na Nemškem, je danes skoraj nemogoče vedeti. Glede na rabo pridevnikov, ki izpostavljajo, da so romarji pred višjimi stanovi prikazovali ples *auf windische Art*, lahko vsaj delno sklepamo o določenih razlikah glede na ples tamkajšnjih domačinov.¹¹⁴ Že Stabej

112 Gre za daritve voska oz. sveč in drugih darov ali denarja.

113 V originalu se kot vrsta inštrumenta pojavlja beseda *Leyer*, kar Stabej prevaja nekoliko nenavadno kot »orglice« (1965: 52). Sam dodajam še glasbilo lira z vprašajem, a glede na druge primerjalne podatke lahko sklepamo, da je tudi to, da bi Fischer uporabljal ta inštrument, malo verjetno.

114 Kot zanimivost dodajam še Jurčičev opis plesa pred cerkvijo nekje v Nemčiji. Leta 1810 se je Andrej Pajk, avstrijski vojak iz okolice Stične, vračal prek Strasbourga in Augsburga iz Francije. Na poti je naletel na nedeljski ples domačinov, ki se mu je zdel drugačen od tega, kar so poznali doma, zato ga je opisal. Ta opis je Jurčič uporabil v svojem delu *Spomini starega Slovenca*: »Jako rad sem gledal potem, ko sem vstal od bolezni, včasih vrste fantov in deklet. Posebno ob nedeljah so se zbirali na gladkem trgu pred cerkvijo po sv. maši; tam so se radovali in si godce izbirali, ki stojé tu v okrogu; veliko jih je in čakajo. Ta ima dudlo pod pazduho, ta ima reč, kakor naš kranjski brus narejene citrice itn. vsakovrstne goslice in piščalke sem videl. Po dva, po tri pare fantinov in deklet si je izbralo enega godca. Tam je dudlal eden, malo naprej zopet piskal eden itn. prav veliko je bilo gledati in poslušati. Vsak godec je zagodel eno okroglo, plačevali so vsako sproti in se pod milim nebom vrteli, da so človeku kar noge od tal silile, ko jih je videl. Pa vendar smo se mi tujci Slovenci mnogo smejeti imeli. Zakaj čudni so se nam zdeli fantini, lepi in dosti čedno opravljeni, pa klobuk in cokle – le-to se nam je kaj smešno zdelo. Tam pred cerkvijo pred vsem ljudstvom plesati in še v coklah, tako nerodnih! Ples so imeli lahek; skačejo na lahko, s coklami ropočejo in rajajo do mraka; potlej pa se razidejo po krčmah. Tam se napasejo, si kozarčke nalivajo in si napivajo, da je veselje« (Internetni vir 9).

pa opozori, da bi bil lahko del plesa tudi romarski vrtec ali kakšna njegova različica. Mirko Ramovš pa v svoji razpravi celo dopušča možnost, da romarski vrtec izvira iz časa romanj v Porenje (1975: 74). Njegova dognanja povzema tudi Tanja Roženberger (1990: 350).

Romarski vrtec – o virih in pojavnosti

Romarski vrtec je fenomen, za katerega lahko sklepamo, da ima izvor relativno daleč v zgodovini. Pri tem ne smemo spregledati, da se je lahko sama oblika vrtca tako časovno kot geografsko spreminjala. Ker so zadnje vrtce prirejali v prvih letih po drugi svetovni vojni, večinoma pa so zamrli že v desetletjih pred tem, nam o tem pojavu pričajo le še pisni viri in terenska pričevanja, ki so bila pridobljena v zgodnjih sedemdesetih letih 20. stoletja. Danes lahko ostalino tega vrtca še vidimo v t. i. rimski procesiji, ki jo izvajajo na Ptujski Gori.

V grobem lahko pisne vire o romarskem vrtcu delimo na tri skupine, in sicer na literarne opise, dokumentarne opise ter znanstvene obdelave terenskih in drugih podatkov. Med zgodnejše vire sodijo ravno literarni viri, ki se na tak ali drugačen način naslanjajo na romarski vrtec in so hkrati tudi dokumentarni opisi. Josip Jurčič, Janez Trdina, Prežihov Voranc so o vrtcu pisali tudi v okviru literarnih del. Ne glede na to, da gre za opise, ki so večkrat prepleteni z literarno fikcijo, jih zaradi realističnega sloga in okoliščin, iz katerih so izhajali, lahko upoštevamo kot enega od možnih virov, ki pa narekujejo previdnost pri rabi in interpretaciji. Vsi trije avtorji so pri svojem pisanju izhajali iz opisov, ki so temeljili na osebni izkušnji, poznavanju ali celo raziskovanju posameznih pojavov. Viri teh treh avtorjev tako sodijo med starejše o romarskem vrtcu. Za najstarejšo omembo vrtca pa je poskrbel Valvasor.

Če spregledamo že predstavljeno omembo v romarski knjižici, ki govori o plesu v Ipperwaldu – ne moremo namreč z gotovostjo govoriti, da dejansko opisuje vrtec – potem lahko kot doslej najzgodnejši znani vir navedemo opis Janeza Vajkarda Valvasorja. V *Slavi vojvodine Kranjske* opisuje procesijo v čemšeniški fari pri podružnični cerkvi sv. Jurija.

Tukaj poznajo veselo procesijo, ki jo vodi mežnar. Ko stopajoč pred ljudmi naredi s svojo hojo velik krog, ki ga nato polžasto zavija, dokler ne pride v center oz. središče. Nato se obrne in nadaljuje po isti polžasti poti okrog, dokler se zopet ne razvrstijo v prvotno vrsto. Zelo zabavno je gledati, kako mu ljudje paroma sledijo, ko držijo svoje zastave. To se dogaja na prostoru pred cerkvijo na hribu.

(Valvasor 1665: 817)

Valvasorjevo pisanje nakazuje, da je bil vrtec v preteklosti v geografskem smislu verjetno razširjen bolj kot v drugi polovici 19. in v 20. stoletju, ko so ga izvajali le še na nekaterih romarskih poteh po Štajerskem in Dolenjskem. O tem ne moremo govoriti z gotovostjo, saj nam tega viri ne izpričujejo. Sklepamo pa lahko, da je vrtec v času, ko je nastala večina danes poznanih virov

o njem, veljal za nekoliko izstopajoč pojav. To je tudi razlog, da se ga med avtorji omenja večkrat in je temu primerno tudi zastopan v virih. Žal so slednji še vedno relativno skopi in osredotočeni predvsem na potek vrtca, manj pa na okoliščine, v katerih se je odvijal, ter na ljudi, ki so ga izvajali.

Poleg pisnih virov so ključne podatke, s katerimi danes razpolagamo, priskrbeli terenski raziskovalci: Boris Orel s svojimi ekipami, Radoslav Hrovatin in predvsem Mirko Ramovš v zgodnjih sedemdesetih letih 20. stoletja. V tem obdobju so bili še živi udeleženci romarskega vrtca iz časa med obema svetovnima vojnoma. Pričevanja terenskih sogovornikov dopolnjujejo podobo romarskega vrtca, kot ga slikajo že pisni viri.

Pred nekaj leti sem tudi sam opravljal terensko delo na več mestih po Dolenjskem in spraševal ljudi, če še poznajo ali so slišali za romarski vrtec. Izkazalo se je, da ga terenski sogovorniki niso več poznali, prav tako pa niso nič vedeli o njem iz pripovedovanja njihovih prednikov. Zgodovinski spomin je tako prekinjen, in vse nadaljnje obravnave bodo možne le iz doslej zbranih podatkov.

Kljub temu, da bi bile dodatne informacije o tem zanimivem fenomenu koristne, nam doslej zbrani podatki zadostujejo za nekatere analize, ki so morebiti že bile ali pa še bodo opravljene.

Ključno vprašanje je, kdaj in kje vse so izvajali romarski vrtec. Pri tem se z eno samo izjemo kaže, da so ga plesali pred Mariji posvečenimi cerkvami ter vedno ob glavnih romarskih shodih, pri tem pa ne gre prezreti tudi tega, da se je datum izvajanja lahko spreminjal ali pa so vrtec igrali¹¹⁵ večkrat na leto. Tak primer je Žalostna gora nad Mokronogom. Glavni shod je tam na nedeljo pred godom sv. Jerneja (24. avgusta). Prežihov Voranc pa v svojem delu *Od Kotelj do Belih vod* v poglavju »Od Mokronoga do Pijane Gore« omenja, da so ga plesali na predvečer velikega šmarna (15. avgusta). Na Trški Gori in Primskovem so vrtec igrali na predvečer malega šmarna (8. septembra). Na Sladki Gori so ga igrali 13. avgusta. Od tam so romarji naslednji dan pogosto odšli v Šmarje pri Jelšah, kjer so ga igrali 14. avgusta, na predvečer velikega šmarna. Podobno so igrali vrtec 14. avgusta na Ptujski Gori, medtem ko so ga v Brestanici 1. julija zvečer (Ramovš 1975: 52–53).

Izvajalci romarskega vrtca so bili romarji, ki so lahko prihajali od relativno daleč. Hodili so lahko tudi več dni. Viri omenjajo, kako so bili na Dolenjskem zanimivi Belokranjci s svojimi belimi oblekami. Prav tako so izstopali romarji s Hrvaškega, pogosto so se romanj udeleževali tudi Prekmurci, Kočevci, Primorci in celo Korošci. Seveda so glavnino predstavljali domačini iz relativno bližnje ali daljne okolice (več glej Ramovš 1975: 53–58).

115 Glagol »igrati« je bil večkrat v rabi za oznako izvajanja romarskega vrtca.

Koraki v temi

Romarski vrtec se je vedno odvijal zvečer. Ključno vlogo je namreč igrala tema, saj so ga večkrat izvajali tako, da so v rokah držali sveče ali bakle. Od tod izvira tudi njegovo drugo ime, in sicer so ga predvsem na Štajerskem poznali kot rimsko procesijo. Tovrstne rimske procesije so danes poznane tudi drugod, kot posebej svečane procesije, ki se izvajajo zvečer s svečami. Takšne procesije danes nimajo neposredne veze z romarskih vrtcem.

Trdina je v svojih terenskih zapiskih ob malem šmarnu na Trški Gori leta 1870 med drugim zapisal:

*Pred malo mašo zvečer začel se je vrtec. Začel se z mrakom. [...] **Dekla Jerica** povedala je, da se je udeležila vrtca sama. Šel da je okoli cerkve. Vodil ga je nek Štajerc. On jim prodajal je svečke po 2x, na glavi imela je vsaka venec iz trnja in robidovja.*

(Trdina 1987: 211–212)

V delu Katarine Vrhovec lahko zasledimo še en podatek, in sicer da so vrtec igrali tudi z baklami:

Rajajo tudi Dolenci svoj »vrtec«, kadar gredo na božjo pot. Fantje in dekleta plešejo v krogu, navadno proti večeru, ko so se zbrali pred božjepotno cerkvijo. Včasih so plesali z baklami, ki niso dogorele na romarski poti, vsak zase v počasni hoji okrog ognja grmade. [...] Vsaka skupina poje svojo pobožno pesem in sproti prižiga sveče, ki jih drže plesalci v rokah.

(Vrhovec 1936: 483)

Nekoliko romantičen, pa vendar zgovoren opis rimske procesije s Ptujске Gore je leta 1946 izdal tudi Metod Turnšek.

Ko se naredi noč in zatrepečejo na nebu prve zvezde in na Gori odzvoni »večno luč«, vse težko pričakuje rimsko procesijo. Pri njej ponavadi sodeluje vsa mladina. Glej, dekleta so si že na glavo dala pisane venčke, v rokah drže sveče ali bakle. Druga za drugo se uvrščajo v procesijo, ki jo bo vodil vižar, saj je to od nekaj njegova čast.

(Turnšek 1946: 54)

Procesije s svečami so veljale za posebej svečane in so jih izvajali ob večjih praznikih in jubilejih.¹¹⁶ Zgodovina takšnih procesij sega v čas zgodnjega krščanstva. Ne samo, da so že takrat s hojo in plesom obkrožali svete točke, ampak so tovrstne prakse razvili z namenom odganjanja bolezni ali drugih nesrečnih okoliščin za ljudi, kot so lakota, različne nesreče ipd. Sveče in bakle

¹¹⁶ Kot primer rimske procesije lahko navedemo poročanje kronike župnije Cerklje ob Krki, kjer je zabeleženo: »V spomin 1900 letnice rešenja se priredi ob angelski nedelji slovesna evharistična 3 dnevna. K sklepu zvečer veličastna rimska procesija z Najsvetejšim. Po naročilu sv. Očeta je bila za ta jubilej že 6. aprila slovesna sv. Ura« (Internetni vir 5).

so pri tem igrale povsem simbolno vlogo. Funkcionalno so sicer nakazovale posebno slovesen trenutek, hkrati pa so na simbolni ravni prikazovale, da je Kristus luč, ki je prišla premagat temo (Suntrup 1978: 254). Ogenj kot vir svetlobe in toplote, sovpada z že prej obravnavanim kultom sonca, ki premaga zimo in s tem smrt lahkoto in boleznimi. Simbolika ognja in svetlobe je tako že izjemno stara in ji lahko v krščanski umetnosti na različne načine sledimo že vse od zgodnjega krščanstva naprej. Tak primer, ki je na videz povsem nepovezan s kultom svetlobe in sonca, je znamenita mozaična podoba boja petelina in želve v baziliki sv. Mohorja in Fortunata v Ogleju. Petelin kot znanilec svetlobe se bojuje z želvo. Ona je simbol teme in zlega. V krščanskem okolju so njen tek z oklepom povezali z grehom. Podobno kot oklep s svojo težo onemogoča gibanje želvi, počne greh duši človeka (Thomas 2014: 58). Če na eni strani izhajamo iz zgodnjekrščanskih upodobitev boja med svetlobo in temo, lahko procesije s svečami zasledimo vsaj že v 8. stoletju, ko so jih izvajali ob svečnici. Takrat je izpričano, da je sveča simbolno predstavljala utelešenega Kristusa, ki je kot luč sveta prišel v temo poganstva in greha. Hkrati se ta simbolika nanaša tudi na priliko o pametnih in nespametnih devicah, kot jo opisuje Matejev evangelij.¹¹⁷

Sveče so eden ključnih predmetov tako v liturgiji kot sicer. Gre za predmet, za katerega so zgodovini razvili različne simbolne pomene. Tako na funkcionalni ravni, s tvorjenjem svetlobe, kot na simbolni, s široko paletto pomenov, je ključno dopolnjeval različne (para)liturgične prakse, tudi romarski vrtec.

Nebeški kralj in romarski vojvoda

Ko govorimo o romanjih v bolj oddaljene kraje, kot sta bila Aachen ali Köln, je bilo ljudi, ki so igrali pomembnejše vloge pri organizaciji in poteku romanj, več. Ključna oseba je bil t. i. vižar, poznan tudi pod imenom vójevoda ali *vájvoda*. Poleg njega pa so na takšnih poteh izvolili še dva reditelja in dvanajst mož, ki so imeli vlogo razsodnikov v primeru, da je med romarji prišlo do raznih preprirov ali prestopkov (Snoj 1965: 44–45).

Vojvode so bili ključne osebnosti romanj, saj so opravljali vrsto nalog. Na daljših poteh so dobili za svoje delo tudi plačilo, bodisi v denarju ali v materialu (npr. obleke). V zameno za to so morali poznati pot in romarje voditi. V tujih deželah so bili v vlogi prevajalcev, hkrati pa poznavalci in tolmači tamkajšnjih šeg, navad in načina življenja. Ko so se romarji vrnili domov, so večkrat nare-

117 Prilika se nanaša na pripravljenost človeka, da vstopi v nebeško kraljestvo, in s prisposodbo govori o tem, da je šlo pet pametnih in pet nespametnih devic naproti ženinu. Vse so vzele svetilke, pametne pa tudi posodice z dodatnim oljem. Ker se je na poti ženin mudil, so nekoliko zaspale. Ko pa se je približal, je nastalo vznemirjenje, saj je ogenj nespametnim že ugašal. Nespametne device so tako prosile pametne, da jim dajo nekaj olja, a so jim slednje odvrnile, naj ga gredo raje k prodajalcem kupit. Medtem ko so ga šle kupovat, je prišel ženin in pet pametnih devic odpeljal s sabo na svatbo. Ko so za njimi prišle še nespametne device, so trkale na vrata, naj jim odpre, a jih ženin ni prepoznal in jim ni želel odpreti (Mt. 25, 1–13). Ogenj je nakazoval pripravljenost človeka na Kristusa in nebeško kraljestvo, za katerega se ne vesta ne ura in ne dan, ko naj bi vstopili vanj.

dili nekakšno romarsko bratovščino, zavezo ali družbo.¹¹⁸ Vojvoda je bil tisti, ki je lahko poskrbel za poročanje o poteku romanja. Joannes Georg Feystrizer je kot vojvoda celo spisal navodila in napotke za romarje v delu *Alt-Wenthen oder Ungern Ordnungs Büchlein*, pod katerega pa se je podpisal kot *Scriba Communitatis* – »pisar družbe« (Stabej 1965: 39–45). Poleg naštetega so vojvode vodili molitve in različne pobožnosti, v virih pa lahko zasledimo, da je vojvoda Vid Fischer za romarje igral tudi za ples.

Nekoliko manj zahtevne so bile romarske poti do bližnjih romarskih cerkva na Slovenskem. Kljub temu je bila vloga vojvod kot vodij romanj podobna. Metod Turnšek je o njih zapisal:

Romarji se navadno zberejo na vasi pri kapeli ali svetem znamenju. Tu že stoji pripravljen velik romarski križ z vencem okrog prečk. Ko so vsi romarji zbrani, vižar, tj. večletni preizkušeni vodnik procesije, pred kapelo zmoli vero, začne s svetim rožnim vencem, vstane in s križem krene na pot. [...] Zunaj cerkve ima večkrat vižar kakšen nagovor, deloma v zvezi s svetnikom cerkve, pri kateri so se ustavili, deloma o Mariji, h kateri se vedno bolj bližajo. Vižar drami romarje, naj potrpežljivo prenašajo trdote romanja zaradi zveličanja svoje duše.

(Turnšek 1946: 54)

Če je Turnškovo poročanje o romanjih in romarskem vrtcu zapisano v slogu, ki preteklost slika precej romantično, lahko bolj kritično-realen pogled na dogajanje dobimo v terenskih zapiskih Janeza Trdine. Vojvode so med romanji in v romarskem vrtcu pogosto imeli pridige in govorili o najrazličnejših pobožnostih, boju proti grehu, zveličanju duš, dajali zglede iz življenja svetnikov, se zahvaljevali Bogu za različne dobrote, ki so jih prejeli itn. Ne glede na dejstvo, da so bile te pridige del dogajanja, se lahko potrdi, da niso bile vedno sprejete nekritično ali brez posmeha.

Pred malo mašo zvečer začel se je vrtec. Začel se z mrakom. Nek Šentjernejec vodil je mladino možko in žensko (te ni bilo mnogo več) okoli, ali ne krog cerkve. Peljal jih je trikrat. Vsaki kolobar je bil vedno manji, ko sta imela se konca strniti, jel je pridigati n. pr. kako je srečen, da mu je bog podelil blagoslov voditi vrtc zopet ta dan na tej gori in da prosi boga, da bo zanaprej zopet jih še kedaj vodil etc. Nek človek ga ustavi: Kaj nam boš tu čenčal, kdo te je najel, za pridige imamo že sami posvečene mašnike. Ko je čenčar molil, da bi bog devištvo navzočih ohranil tudi za naprej reče nekdo: O še nocoj pojde marsikateri v temle grmovji rakom žvižgat. [...] Pele so se litanije. Štajerc je tudi pridigal, ali njej [dekl Jerici, o kateri Trdina piše, op. a.] ni bilo mar za to pridigo nič.

(Trdina 1987: 211–212)

118 Ni povsem jasno, kako so se člani poimenovali in natančno kakšno vlogo je imela ta družba. V latinščini se zanje pojavlja le oznaka *communitas*.

Ne glede na dejstvo, da so vojvode odigrali ključno vlogo pri romanjih, je bil odnos ljudi do njih večkrat razmeroma kritičen. Na deklarativni ravni so ljudje sicer sprejemali njihovo vlogo pa tudi različne druge (cerkvene) zapovedi, a v praksi se ravno v odnosu do dela in aktivnosti vojvod kaže kompleksnost tega področja. Ljudje so kljub zapovedanim moralnim normam še vedno iskali svoje strategije preživljanja prostega časa, iskanja zabave, potencialnih (spolnih) partnerjev itn., v katerem so takšne norme pogosto zaobšli.

Pri naboru odnosov romarjev do vojvode in romanja nasploh pa ne smemo spregledati tudi motivov samih vojvod za odhode na razne božje poti. Načeloma lahko sklepamo, da je šlo predvsem za verske razloge, ki so tičali v raznih zaobljubah, osebnem odnosu do Boga itn. Hkrati pa je treba upoštevati še dejstvo, da so lahko imeli tudi vojvode različne vzgibe za romanje, od koristiljubja in povračil raznih stroškov, zabave, celo okoriščanja itn. Argumente za to najdemo že pri Vidu Fischerju, ki je zaradi stroškov treh romanj v Aachen skoraj povsem obubožal in nato leta 1775 pisal na dvor Marije Terezije, naj mu vendar povrnejo nastale stroške za vodenje romarjev (Snoj 1965: 176).

Trdina piše tudi o sleparskem vodji, ki je peljal ljudi k sv. Roku pri Sevnici:

Na božji pot k sv. Roku pri Sevnici pripeljal je pred več leti neki tak slepar veliko trumo romarjev iz okolice Kisle vode. Ponoči ukrade sosedu, ki je legel k njemu, 50 for. Ta začuti izgubo še o pravem času. Tatu zgrabe žandarji in ga vodijo in kažejo okoli ljudem da vidijo, kaki lumpje so ti svetniki. (Trdina 1987: 211)

Podobno lahko dobimo podatke za vojvodo Dularja, ki je prihajal iz Brestanice. Po pripovedovanju terenskih sogovornikov je Dular vodil romanje več kot petdesetkrat. Spominjajo se ga kot človeka, ki je vodil romanja bolj iz želje po zabavi, pijači in družbi romaric (Ramovš 1975: 62, GNI T 320A).

Ne glede na to, kakšne vloge vse so igrali vojvode na romanjih, jih danes najpogosteje omenjajo v zvezi z romarskimi vrtci. Vojvode so namreč morali poznati kolektivno koreografijo procesij, ki so se odvijale na obravnavanih romarskih poteh. Te procesije so imele sicer nekako podobno zasnovo, ampak so kljub temu potekale v več različicah. Znano je, da ni znal vsak voditi procesije tako, da bi jo vpeljal v krožno pot in iz nje udeležence tudi izpeljati. Sogovornica iz Razteza je tako dejala: »Dular je vodil. On je vodil, saj ni znal kdo drug voditi« (GNI T 320A).

Za romarski vrtec so bili ključni njihovi vodje. Vloga, ki so jo imeli pri vrtcu, je tako še vedno podobna, kot so jo že imeli od antike, skozi celoten srednji vek in še naprej vodje plesa. V nemščini so jih imenovali *Vortänzer/Vortänzerin*, tudi *Vorspringer*.¹¹⁹ Na to je opozoril tudi Boris Orel, ki pravi, da vojvode z vodenjem procesij po krožnih poteh, ki jih opravijo, spominjajo na starogrškega predplesalca (1940: 11). Vojvode so bili ostalina nekdanjih plesnih vodij, če-

119 Več o tem glej poglavje *Rojstvo chorus angelicus*.



Slika 8: Berač Tonček Žutek iz Cegelnice. Znan je bil po tem, da je hodil po božjih poteh in rad prepeval, prav tako je vodil romarske vrtce in bil s tem t. i. vojvoda. Slika je nastala enkrat pred drugo svetovno vojno (arhiv Dolenjskega muzeja Novo mesto, št. VII/202).

tudi jih v 20. stoletju morda niso več dojemali na takšen način. Pomen vojvod je tako simbolen. Z vodenjem niso dobili le hierarhično višje vloge, ampak so bili deležni tudi drugih prednosti. V preteklosti je bila vse do obdobja vladavine Marije Terezije praksa, da so vodjem plačevali stroške ali celo plačilo za njihovo romarsko pot, in kljub temu, da so potem to odpravili, je romarski vojvoda tisti, ki se simbolno približa nebeškemu plesalcu.

Motiv nebeškega plesalca je predstava, ki sega nazaj vse do antike (npr. Klinghardt 2005). Njegova vloga se vse od takrat skozi čas ni bistveno spreminjala. Z mistično literarno tradicijo srednjega veka so se simbolne razsežnosti plesnih vodij le še razširile. Če pogledamo samo evropsko dvorno literaturo

14. stoletja, bomo ugotovili, da se tam pojavljajo kot vodje plesa stanovsko privilegirani ljudje, kot so kralji, knezi ali vojvode. Že ime »romarski« vojvoda nakazuje na korelacijo med srednjeveško družbeno hierarhijo, njeno simboliko in kasnejšimi vlogami romarskih vojvod. Najvišji vodja, ki je presegal celo zemeljske kralje, je bil Kristus, nebeški kralj, ponekod poimenovan tudi knez.¹²⁰ On nima le simbolne vloge, ampak je v kontekstu krščanstva tudi vrhovni gospodar nad dušami ljudi. Nad njimi izvaja svojo voljo.¹²¹ Je vodja celotne hierarhije družbenega reda in hkrati njeno središče. Njegov ples je integracija svetega in rešitve človeka, človeškega vstajenja in večnega življenja (Zimmermann 2007: 138–140). Poleg njihove realne vloge v organizaciji in pomoči romarjem lahko romarske vojvode razumemo tudi kot ostaline utelešenja starega hierarhičnega sistema, kakršnega so poznali v fevdalizmu. So svojevrstni odmevi preteklosti, ki so imeli v času vodenja romarjev-plesalcev ritualno vlogo. Romarski vojvoda tako ni utelešal samo vodij, ki so vladali temu svetu, ampak tudi samega Kristusa, ki je omogočal tisto najpomembnejše: rešitev duš ljudi skozi red in pravo normo. Določen del krščanskih norm pa je v času zamiranja romarskega vrta jasno popuščal. V praksi, kot je izpričano zgoraj, se je lepo videlo, da so vojvode izgubljali svojo vlogo in da je bila krščanska predstava o primernem življenju med verniki vse prej kot brezpogojno sprejeta. Vojvoda je zato na simbolni ravni sinteza discipliniranega telesa, ki se je v tem času vedno bolj upiralo, in obljube večnega življenja, ki je bilo za vernike v njihovih predstavah vse bolj odmaknjeno. Zadnji vojvode po drugi svetovni vojni zato niso bili ideal utelešenja Kristusa, ampak so bili le še izdihljaj srednjeveškega krščanskega reda, kar kaže na to, kako je Cerkev v precejšnji meri izgubljala hegemonijo nad telesom kristjana.

Kakofonija zvoka

Romarski vrtec je veljal za enega od vrhuncev romanj. Bil je množičen dogodek, ki je lahko potekal tudi uro ali več. Znano je, da je romarski vrtec na Ptujski Gori lahko potekal od pol ure do več kot eno uro (Turnšek 1946: 56).

120 Takšna poimenovanja se najdejo v nemškem govornem področju: *der Himmelfürst* oz. v slovenskem prevodu Nebeški knez.

121 Opozoriti je potrebno na še eno vzporednico, ki jo najdemo tudi pri plesanju kola na Balkanu. *Kolovodja* ali *korovodja* – tisti, ki je prvi plesalec in vodja kola – določa, kako se bodo gibali plesalci. Le on lahko vodi ples po krogu, v ravnih vrstah, spirali ali s kačastimi zavoji. Pri teh plesih lahko ponekod zasledimo tudi hierarhično ureditev plesalcev, pri čemer je *kolovodja* tisti, ki je glavni, nato pa po vrsti v hierarhičnem nizu od bolj do manj pomembnih sledijo ostali. Pomembnost se določa glede na starost, spol, socialni status itn. Tudi vključevanja v samo verigo plesalcev med plesom ni bilo moč opraviti poljubno. Pravila o tem, kdo, kdaj in kam se je lahko vključil, kažejo, da je bila hierarhija v kolu jasna. Če je posameznik ta pravila prekršil in uničil enotnost plesalcev, je lahko prišlo celo do fizičnega nasilja nad njim, v ekstremnih primerih (ko bi prišlo do žaljenja časti žensk) lahko celo do umora. *Kolovodja* je utelešal red in je bil gospodar plesalcev. Če ni mogel obdržati uniformnosti, reda in strukture plesa, so ga zamenjali in je lahko sledila kazen tudi zanj (Kowalska po Mladenović 1991: 115–117).

Podobno tudi Prežih navaja, da je ples trajal skoraj eno uro (1945: 35), prav tako Trdina v delu *Rože in trnje*:

K cerkvi se mora priti že zvečer pred praznikom, sicer bi se ta prijetnost zamudila, ker se igra ponoči, nekoliko ur dolgo pred polnočjo.
(Trdina 2012: 80)

Da je vrtec lahko trajal dlje od ure, so navedli tudi terenski sogovorniki. V Šmarju pri Jelšah so igrali vrtec uro ali celo dve, odvisno od tega, kakšno je bilo vreme in kako se je romarjem ljubilo (GNI T 321B). Z rahlim pridržkom lahko vzamemo tudi Trdinov opis dolžine vrtca, ki pa je literarne narave:

Tako se premika mladina po trati, moli rožni venec, poje litanije in svete pesmi dolgo, dolgo časa, gotovo več kot dve uri. In vendar se ne naveliča noben romar, nikomur se ne mudi, da bi šel spat ali pit.
(Trdina 1956: 51)

Število romarjev, ki so se udeleževali romarskega vrtca, je nihalo, kljub vsemu pa viri navajajo, da jih je bilo izjemno veliko. Prežih je v opisu lastne izkušnje kot udeleženca vrtca zabeležil, da je vrtec igrala tisočglava množica, in izpostavil veliko zamaknjeno gmoto, ki se je gibala pred cerkvijo na Žalostni Gori (1945: 34–35).

Poleg dolžine trajanja vrtca in števila udeležencev je potrebno izpostaviti tudi specifično zvočno oz. glasbeno krajino, ki so jo tvorili udeleženci. Že srednjeveška tradicija procesij je bila močno vezana na različne oblike glasbe, večkrat so izpostavljene predvsem razne pesmi in izvajanje različnih litanij. V tem duhu lahko razumemo tudi, da je vrtec sledil sčasoma ustaljenemu modelu procesijskih oz. plesnih gibanj, ki ga je spremljala glasba. Pri romarskem vrtcu je glasbena raven pojava vendar nekoliko specifična. Kot ena ključnih komponent se skoraj dosledno pojavlja v vseh virih in pričevanjih terenskih sogovornikov. Med hojo v procesiji so posamezne skupine ljudi, ki so sicer imele različno število članov, izvajale vsaka svojo pesem, neodvisno druga od druge.

Ena od romaric, ki je več desetletij hodila na Sladko Goro, je povedala:

Vsak svojo pesem je pel, tukaj drugače in tam drugo, tako da nisi vedel, kam si spadal zraven. Peli smo Marijine pesmi: Lepa si, lepa roža Marija, Srce moje naj Mariji slavo poje ... Po tri ali štiri viže naenkrat se je slišalo. To se je lepo slišalo.
(GNI T 321A*)¹²²

122 Transkripcija terenskega posnetka, označena z zvezdico, pomeni, da je zaradi nejasne stavčne strukture ali načina pripovedovanja terenskega sogovornika citiran zapis le povzetek njegovega pripovedovanja in ne dobesedni prepis. Povzetki so zapisani tako, da je čim manj posegov v originalni govor in da tako ne prihaja do vsebinskih sprememb ali odmikov od sporočila terenskega sogovornika.

Podobno je tudi pričanje z Žalostne Gore:

Vsaka skupina po svoje je pela, drug čez drugega so vpili. [...] To petje ni bilo lepo petje. To je bilo bolj vpitje. Če je bolj tulil, bolj je mislil, da lepo poje. In zvečer je to bilo tudi bolj slišat. [...] Vsaka skupina je pela svojo pesem, pa nič lepo. Če je bolj tulil, bolj je mislil, da fajn poje. Po domače, kakor so znali. [...] Tisto vižo so imeli, kot so jo imeli, ker so bili tudi pevci [cerkveni zborovski pevci, op. a.] Lepo ni ... Tako kakor danes pojejo, niso. (GNI T 321B, GNI T 322A)*

Informacije, pridobljene od terenskih sogovornikov, se ujemajo in dopolnjujejo tudi s pisnimi viri različnih avtorjev.

Ko se je zmračilo, so posamezne skupine romarjev, vsaka s svojim »vajvodo« na čelu, pričele svečano kretati v kačastih zavojih, prepevajoč vsaka svojo pesem. (Hrovatin 1951: 283)

Tudi Odilo Hajnšek je zabeležil:

Romarji iz istega kraja so ostali skupaj in vsaka skupina je pela svoje Marijine pesmi. (Hajnšek 1971: 196)

Nekoliko bolj literarno navdahnjen in subjektivno doživet zapis lastne izkušnje romarskega vrtca je podal Prežihov Voranc:

*Pri tem je množica na glas prepevala Marijino pesem, ki se je končevala z refrenom:
Marija, prid' po nas ...
Množica je pela strastno, zateglo, hropeče. Ženske so nosile goreče sveče. Petje je postajalo vedno gostejše, vedno bolj omotično, dokler ni odmeval v noč en sam odmev enolične melodije tisočerih grl, brez vsakega razločnega besedila. Glasovi so se zlili v eno samo težko hropečo molitev. (Prežih 1945: 34)*

Zvočna krajina, v kateri so se znašli romarji, je bila zmes zvokov petja. Da je šlo za nekakšno mešanico glasov, je leta 1936 zabeležil tudi Strniša: »In ta mešanica glasov, v kateri vjameš tu in tam znan odmev, čudno odjeka v tiho noč« (1936: 7).¹²³ O inštrumentalni ali kakšni drugi zvočni spremljavi k petju viri sicer ne poročajo. Vendar je zvočna zmes petja omogočala svojstven slušni vtis, ki je ključno pripomogel k dojetju celotnega dogajanja. Simbolnih razlag zvočne kakofonije je lahko več. Eno od njih ponuja interpretacija Craiga Wrighta, ki opozarja na srednjeveške liturgične drame, ki so vsebovale element kakofonije.

123 Glasbeni pedagog Jurče Vreče je poročal, da so oznako, da pojejo romarski vrtec, uporabljali tudi ob raznih »neromarskih« družabnih priložnostih (npr. na porokah), kjer je več skupin ljudi skupaj prepevalo vsaka svojo pesem. Za podatek se zahvaljujem Mirku Ramovšu.

Za veliko noč so v cerkvah, kjer so imeli na tleh labirinte, izvajali prikaz spora med Kristusom in hudičem. Labirint je služil za prizorišče, v katerem so bodisi z igro ali s plesom prikazovali spor, imenovan *verberatio*. Pri tem so udeleženci izvajali hrup in kakofonijo, s katerima so povezovali pekel. Ne glede na to, ali je šlo za dramaturški ali plesni prikaz prizora, se je celotno dogajanje po cerkvah premikalo na osi vzhod–zahod. Sprva v smeri z vzhoda na zahod, torej od oltarja do labirinta, nato pa nazaj v smeri vzhoda, kjer se je dejanje ob oltarju končalo. Gre za simboliko smeri, ki nakazuje velikonočni prihod Kristusa in s tem duhovno progresijo ljudi. Kakofonični del je bil faza, kjer se je Kristus boril s hudičem, vse do njegove končne zmage (2001: 85).

Z Wrightovo teorijo lahko vsaj deloma vlečemo vzporednice tudi z romarskim vrtcem. Potovanje romarjev, ki se podajajo v vrtec, se dogaja ponoči. To je že sam po sebi čas, ki je simbolično veljal za nevarnega in bližje bitjem, ki so želela škodovati ljudem in njihovim dušam.¹²⁴ Romarji so se s svečami kot simbolom luči-Kristusa podajali na zamotano pot v vrtec, na kateri si se lahko izgubil. Simbolično so jo povezovali s potjo življenja, kjer lahko skozi greh človek pade v pekel in smrt.¹²⁵ Greh je sodil v svet smrti in kaosa, kar je na zvočni ravni ustrezalo kaosu petja. Kakofonija je tako simbolizirala mesto prehoda na poti v kozmos harmoničnega petja. Pot romarskega vrtca se je končala skupaj v cerkvi, ki je bila kot tempelj božji in središče vsega svetega še vedno center dogajanja in simbol odrešitve. Gre za hišo, kjer v krščanskem kontekstu živi večna luč – Kristus in kamor se romarji po vijugavi poti vrtca oz. življenja podajajo h končnemu cilju večne sreče in harmoničnosti blaženih v Bogu. Slednje sovpeade tudi s pričevanjem duhovnika, ki je po letu 1935 tudi sam doživel romarski vrtec:

Tisti večer se je končal z vrtcem in s petimi litanijami. Tam se je v cerkev spet vrnila cela procesija. Tam se je umirilo tudi, da ni vsak zbor pel svoje pesmi.

(GNI T 321B)

Po vijugah romarskega vrtca

Kakšna je bila koreografska podoba romarskega vrtca, je prav tako eno od vprašanj, na katerega je potrebno odgovoriti. Pri tem se je treba zavedati, da se je lahko forma vrtca oz. samo gibanje plesalcev skozi čas in prostor spreminjalo in variiralo, saj je od prvih omemb v 17. stoletju do njegovega zatona minilo kar tri stoletja.

Če se je vrtec časovno umeščal v noč, je treba osvetliti tudi, kje se je pričenojal in odvijal. Plesno gibanje sicer ima svojo strukturo, ki pa se jo da relativno enostavno tudi prilagajati ali spreminjati. Na obliko plesa je lahko vplivala vrsta dejavnikov, med drugim so nanj močno vplivale prostorske danosti plesišč. Tudi

124 Za obsežno študijo o pomenu in dojemanju noči v času pred industrijsko revolucijo in izumom umetne luči glej Ekirch 2010.

125 K simbolnim pomenom polžasto zavite poti romarskega vrtca se bom vrnil nekoliko kasneje.

romarski vrtec je bil odvisen od prostora v okolicaх cerkva. Oblikovanje procesije se je lahko pričelo že v cerkvi ali čisto ob njej, drugod pa so se podali na bližnji prostor, ki je bil bolj primeren za izvedbo. Pričevanje iz Zaplaza govori:

Čisto pri cerkvi se je to pričelo. Ko so lučke prižgali, je pa začel [vojvoda, op. a.] z enim krajem in tako čez.
(GNI T 320A)

Sogovornica se je spominjala, da so na Sladki Gori po maši odšli na bližnji travnik ob tamkajšnjem pokopališču (GNI T 320A).

Kje in kako se je pričeval romarski vrtec, je sicer odločal prostor, a je imel pri tem svojo vlogo tudi romarski vojvoda. On je bil namreč na čelu procesije in je lahko nosil križ. Nanj so bile lahko pritrjene sveče ali pa so mu nadeli venec iz rož in zelenja (GNI T 320A, GNI T 321B). Izjemoma se na Žalostni Gori pojavlja tudi kip Marije, ki so jo nosili na čelu procesije. Temu je sledil vojvoda, njemu ostali romarji.

V procesiji nosijo zvečer Marijin kipec po gori in pojo vsak svojo pesem. [...] Starci in starke, moške in žene, fantje in dekleta, vse poje in hiti za Marijinim kipcem.
(Strniša 1936: 7)

Kmalu so prinesli fantje na ramah iz cerkve Marijin kip. [...] In venček se je pričel. Vojvoda se je z nosači Marijinega kipa kar zaril v najbolj gosto množico pred cerkvijo ter jo zajel v velikem polkrogu. Za nosači se je takoj sklenila veriga ljudi, ki se je vedno bolj zoževala in bližala sredini. Najprej se je sprevod sukal navznoter, ko pa je prišel do sredine, se je veriga pričela sukati navzven. Hipoma se je sukala vsa tisočglava množica. Sukala se je okrog sama sebe.
(Prežih 1945: 33–34)

Kot je mogoče deloma razbrati že iz zgornjih opisov, je osnovni princip romarskega vrtca temeljil na sledenju vodji vrtca, torej vojvodi, ki pelje kolono ljudi po različnih kačastih zavojih. Temu sledi zavijanje procesije v polža. To je v virih največkrat izpričan del romarskega vrtca in hkrati ključni del celotnega dogajanja. Ponekod, kot v Šmarju pri Jelšah, je lahko vojvoda tik pred pričetkom romarje povabil v vrtec in jim dal kratka navodila, kako ga bodo izvedli. Največkrat so se postavili v dolgo kolono parov, kjer so praviloma razporejeni v parih sledili vodji, da jih je peljal najprej po različnih kačastih zavojih, nato pa celotno procesijo zavrtel v spiralo. Ko je vojvoda po tej polžasti poti prišel na sredino in ni mogel več nadaljevati s potjo, se je obrnil in s celotno kolono parov zavil v nasprotni smeri nazaj. Na tak način se je vrtec poravnal. Sledila je pot v cerkev, kjer so se vsi spet zbrali.

Romarski vrtec, to je danes nekakšna romarska procesija, ki se »naprej pomika po mnogih ovinkih, kakor jim načelnik kaže«. Ta načelnik in mnogi ovinki so v božjepotniškem vrtcu zelo važni.
(Orel 1940: 11)

Nekaj edinstvenega so doživeli romarji na Žalostni Gori v soboto zvečer po pobožnostih. Od cerkve se je začel pomikati dolg sprevod – živa goreča veriga. Vsak romar je nosil v rokah gorečo svečo. Dekleta so imela na glavah vence svežih cvetlic. Procesija se je pomikala v dolino na obsežen travnik pod goro, delala vijuge in ovinke, kakor jo je vodil načelnik ali vojvoda, ki so mu rekli tudi »vižar«. [...] To je bila na Žalostni Gori nekaka narodna Marijina predstava, ki ji je ljudstvo reklo »Marijin vrtec« ali »vrtec igrajo«.

(Hajnšek 1961: 169)

Ko se je zmračilo, so posamezne skupine romarjev, vsaka s svojim »vajvodo« na čelu, pričele svečano kretati v kačastih zavojih, prepevajoč vsaka svojo pesem. Ples se je skrivnostno zamotaval bolj in bolj do vzhičenja, dokler se ni na vrhuncu razsul in so se posamezne dvojice porazgubile po bližnjem gozdu.

(Hrovatin 1951: 283)

Podobno dopolnjujejo podobo oz. pot gibanja procesije tudi terenski sogovorniki:

Stari romar je procesijo najprej zavil, da je bila kot pogača in on v sredini, nato pa je po svoji pridigi vrtec spet odvijal.

(Ramovš 1975: 66)

V procesiji so šli s križem »okul in okul«, tako da je bil nazadnje tisti s križem na sredini.

(Ramovš 1975: 65)

Ena od nalog vojvode je bila, da je imel tudi pridigo. Načeloma se je to zgodilo, ko so vrtec do konca polžasto zavili v eno smer. Tam se je kolona parov ustavila in lahko posedla po tleh. Ob koncu pridige so vstali in nadaljevali v drugo smer. Pridigo je lahko imel vojvoda tudi v kakšnem drugem trenutku. Nekateri vojvode so bili dobri in strastni govorniki, ki so se ob govoru lahko posluževali različnih svetopisemskih in drugih prisposodob.¹²⁶ Pridiga je bila vsebinsko vezana na različne nabožne vsebine, a je obenem res, da jih udeleženci večkrat niso jemali resno, saj so romanja in nočno vrtenje v vrtcu mlajši pogosto izkoristili za druženje in iskanje spolnih, čustvenih ali poročnih partnerjev ter za splošno zabavo. Sogovornica je o romanjih in vrtcu na Zaplazu pripomnila:

Vse sorte je šlo. Fantje so šli, punce so šle. Eni taki, ki so bili bolj zaljubljeni, so šli. So imeli priložnost.

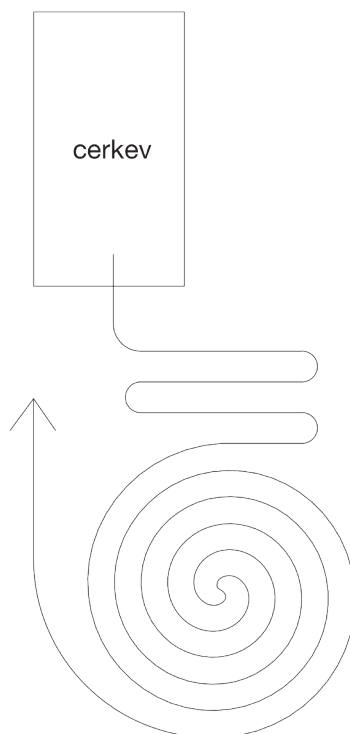
(GNI T 322A)

Podobno tudi:

Take pobožne vaje so res že marsikateri poštene devi snele venec. Kaki ljudje so vodje takih vrtec in drugih takih vaj, katerih se duhovni ne udeležujejo in jih žali bog tudi ne prepovedujejo, dostikrat pričajo žalostni izgledi.

¹²⁶ Primer pridige ali njihovih posameznih izsekov, ki so se jih ljudje še spominjali, je objavil Mirko Ramovš v svoji razpravi *Romarski vrtec* (1975: 66–68).

Deležniki vrtca so bili fantje in dekleta, osebno veliko bilo je Hrovatic. Po dokončanem kolu, šlo se je v bližnjo hišo na pod – pa hajdn na ples, kolikor te noge nosijo. Na prostoru ne večjem od kake mize vrtili so se 4 pari. (Trdina 1987: 211–212)



Slika 9: Shema poti romarskega vrtca (avtor Jan Šimnovec, 2021).

Ples in iskanje različnih stikov z drugimi ljudmi so bili del dogajanja ob romanjih in izvajanju romarskega vrtca. Kljub temu pa lahko trdimo, da to ni bil edini razlog za udeležbo in samo izvajanje vrtca. Pridigo vojvode lahko jemljemo le kot ubesedeno normo, ki je bila zapovedana, a nikoli dokončno implementirana. Vojvoda je v tem pogledu utelešal normo, ki so jo udeleženci tako na romanju kot tudi sicer pogosto kršili.

Ne glede na pomen pridige in to, kje se je izvajala, se postavlja vprašanje poteka samega romarskega vrtca. Kot vrtec v tisti najpogostejši obliki se največkrat pojavlja procesija parov, ki po raznih kačastih zavojih zavije in nato odvijte polža. Eno od zgodnejših poročil o vrtcu na Ptujski Gori je iz leta 1870 in govori o tem, da je lahko vrtec potekal tudi z obkrožanjem cerkve:

Naj še tukaj omenim, da vrtenje, plesanje okoli cerkve še se je danes ohranilo pri slovenskih romarjih. Njih vodja ureduje to skakanje ali okoli cerkve ali pa pred cerkvo na trati. Med različnimi skoki romarji pojejo in temu

bogočastju pravijo: »vrtec igrati«, den Kreistanz spielen. Schwenck še pripoveda, da so slovanski pokrščeni pogani v mestu Devinu (Magdeburg) še dolgo ohranili to navado okoli cerkve plesati, in da so si besen ples po opravljeni spovedi sami naložili za pokoro.

(Trstenjak 1870: 24–25)

Nekaj desetletij za tem je nastal podoben zapis, ki še dodatno odpre vprašanje poteka romarskega vrtca na Ptujski Gori. V njem lahko beremo, da ima vsaka od prispelih skupin svojega vojvodo, ki vodi skupino. Te skupine se premikajo okrog cerkve in med seboj z vijuganjem mešajo, vojvode pa iz te zmešnjave vedno najdejo pot:

Desetine pesmi done v zvezdnato noč, soj bakel in sveč osvetljuje zidovje gorske cerkve, okrog katere se pomikajo procesije iz posameznih krajev, druga drugo srečujejo, da se med seboj mešajo, delajo razne vijuge, iz katerih vižarji vedno najdejo izhod.

(Turnšek 1946: 56)

Poleg samega gibanja po prostoru pa lahko v opisu dobimo tudi nekoliko izstopajočo oznako, ki nakazuje na način gibanja plesalcev. Namesto navadne hoje, s katero so se romarji gibali po polžasto zaviti poti, Trstenjak uporabi pojma »skakanje« in »skoki«, ki naj bi jih udeleženci izvajali med potjo. Sicer je to edini opis, ki sugerira nekakšno plesno gibanje ali vsaj gibanje, drugačno od hoje. Kljub temu pa tega ne gre jemati nekritično. Raba glagola »skakati« nam na tem mestu postavlja vprašanje, ali so udeleženci vrtca dejansko izvajali kakšne skoke, kot jih, denimo, poznamo pri procesiji v Eschternachu, ali pa lahko rabo tega glagola razumemo kot nemško izposojenko. Nemško kal-kiranje je bilo v slovenskem jeziku sicer pogost pojav.¹²⁷ Tudi v primeru plesa to ne bi bilo nenavadno, če ne bi bil glagol *springen* (podobno tudi *hupfen*) v drugi polovici 19. stoletja, ko je citirano besedilo nastalo, tudi v nemščini že arhaičen in ga v tem kontekstu praktično ni več oz. je le redko v rabi. To je obdobje, ko se v nemščini za oznako plesanja uporablja predvsem *tanzen* in *reigen*. S tem razlogom lahko, vsaj s pridržkom, sklepamo, da so morebiti ponekod za potovanje po romarskem vrtcu izvajali kakšno drugo gibanje, ki ni bilo vezano le na hojo, ampak tudi na kakšno različico skakanja ali poskakovanja. Pri tem pa je treba vzeti v ozir, da je ne glede na to, da bi se skakanje ujemalo z zgodovinskimi praksami v procesijah, takšno sklepanje na le enem, morda v opisu naključno uporabljenem glagolu vendar premalo za dovolj jasen dokaz o »plesnem« skakanju udeležencev.

Poleg vprašanja o morebitnem skakanju pa se v virih nakazuje tudi to, da vrtec ni imel vedno drugod prevladujoče podobe, sestavljene iz kolone nanizanih

127 Primer glagola »skakati« v kontekstu plesa lahko zasledimo pri nekoliko starejših besedilih. Eden od avtorjev, pri katerem se to večkrat ponavlja, je Janez Svetokriški. To najdemo v njegovih delih *Sacrum promptuarium Pars prima, secunda, tertia, quarta in quinta* (1691–1707).

parov, ki bi sledili vojvodi. Gustav Strniša je nekaj let pred drugo svetovno vojno v svoji reportaži z Dolenjske zabeležil:

Potem zaplešejo romarji »vrtec«. Drug drugega primejo za roko in gredo v dolgi vrsti po griču. Prvi jih vodi. Ta prvi je navadno starejši resnejši možakar. Naposled jih ovije v obliki polža okoli sebe, nakar jim običajno on sam, ki je preprost kmet, jame pridigati o Mariji.
(Strniša 1936: 7)

Podobno lahko o nekoliko drugačni obliki vrtca sklepamo iz besedila Juša Kozaka:

Romarji so pričeli igrati vrtec. Zvrstili so se po šest in šest, prižgali sveče in sklenili kolobar okrog cerkve. Dolenjci so se pomešali med Štajerce in Belokranjce, vsak je pel po svoje. Kolobar se je vrtel.
(Kozak 1929: 112)

Povsem možno je, da je ena od koreografskih različic izvajanja romarskega vrtca, sodeč tudi po zgornjem citatu, potekala v obliki še danes poznane čindare oz. kola. Gre za obliko verižnega plesa, ki ga izvajajo na Slovenskem in širše ob raznih priložnostih. Na vzporednico med romarskim vrtcem oz. *ovrtenico* in kolom pa pokaže že Hrovatin (1951: 173). Gyorgy Martin pa ugotavlja, da gre pri verižnih plesih za koreografsko obliko, ki doživi enega od vrhuncev v srednjem veku in se potem postopoma preoblikuje v parne plese. Primarno petje ob plesu je postopoma zamenjala inštrumentalna glasba. Za razliko od vzhodnoevropskih področij in Balkana je v madžarskih, nemških in avstrijskih deželah (h katerim lahko zaradi kulturnega vpliva pripisujemo tudi nekdanje slovenske dežele) vse od renesanse naprej postopoma prihajalo do uveljavitve vedno bolj popularnih različic plesa v pari. Z rojstvom parnega plesa se verižne plese poriva vedno bolj na margino, a se precej dlje časa ohranijo ravno v kmečkem okolju. Tako naj bi se opuščanje verižnih plesov v severnem in osrednjem delu Evrope intenzivno pričelo ob koncu srednjega veka, parni plesi pa se na tem območju prevladujoče uveljavijo v 17. in 18. stoletju ¹²⁸ (1973). Poleg tega, da se verižne plesne forme ohranijo še bistveno dlje v otroških plesnih igrah, lahko svojo strukturo dlje časa ohranjajo tudi različne ritualno pogojene aktivnosti. Glede na razvoj plesa in zgodovino formiranja procesijskih aktivnosti lahko rečemo, da obstaja velika verjetnost, da je ena od koreografskih oblik romarskega vrtca potekala tudi kot verižni ples. Nekaj podobnega bi danes verjetno lahko videli v čindarah, ki jih izvajajo ob novih mašah. Nenazadnje možnost takšnega razvoja plesa poudari tudi Martin, ko nas opozori na tipologijo upodabljanj t. i. mrtvaškega plesa (ibid.).

Če predpostavka o koreografskem razvoju romarskega vrtca drži, potem lahko vidimo, da sicer prihaja do sprememb, a da njegova forma (ne glede na zgo-

128 V vzhodnih delih Evrope in na Balkanu je ta proces potekal nekoliko drugače. Uveljavljanje parnega plesa je bilo precej počasnejše, predvsem pa se je pojavilo kasneje. Martin ta proces umesti šele v 19. stoletje (1973: 104).

dovinsko obliko) še vedno sledi ideji odslikave nebeškega paradiza. Koreografija teles romarjev tako nikoli ni bila zelo oddaljena od upodobitev nebeške sreče plešočih angelov, kot jih lahko še konec srednjega veka zasledimo, denimo, pri znamenitih delih Fra Angelica in drugih.

Romarski vrtec – interpretacije in simbolne razsežnosti

Potek romarskega vrtca je temeljil na obhajanju cerkva, kačastih zavojih in polžastem kroženju procesije v eno in nato praviloma tudi v drugo smer. Vse te oblike gibanja imajo skupno točko kroženja in v kombinaciji z drugimi deli dogajanja odpirajo možnost obsežnega simbolnega pomena tega pojava.

Romarski vrtec po načinu gibanja nedvomno spominja na gibanje po labirintu in ambulatoriju. Prakse obkrožanja oltarja, ki so bile povezane s plesnimi procesijami, kažejo na to, da je vrtec razvojna ostalina srednjeveških liturgičnih praks. Skozi stoletja se je lahko razvila vrsta simbolnih razsežnosti cirkumambulacij. Delno jih lahko pojasnimo tudi s pomočjo etimologije.

Že poimenovanje romarski vrtec¹²⁹ pove, da je osnovno gibanje potekalo v krogu. Beseda vrtec se izvorno nanaša na pojem vrteti, ki prihaja iz indoevropske baze **uert* – »vrteti«, »obračati«, ki je izpeljana iz korena **uer* – »vrte-ti«, »upogibati«, »zavijati« (Internetni vir 6). Že indoevropski izvor besede »vrtec« sovpada s potekom romarskega vrtca, ki se je vrtel in zavijal po prostoru. K temu lahko dodamo še oznako, ki jo je uporabil Josip Jurčič. Jurčič se je med pisanjem rad naslanjal na različne zgodovinske vire, posebej na Valvasorja in ustno izročilo, in jih nato prepletel v literarne zgodbe. Med drugim je Jurij Kozjak v noveli omenil stari ples, ki so ga dovoljevali cerkveni predstavniki in so ga stari očetje imenovali *ovrtenica*. Ples se je izvajal po božjih poteh (1919: 300). Tudi *ovrtenica* sovpade s primarno motivacijo nastanka besede »vrtec«. Nenazadnje pa lahko k tej besedni družini štejemo tudi *vrtenico*, ki se še danes uporablja za hitro vrteči se parni ples v dvočetrtinskem taktu, ponekod lahko imenovan tudi *cvajšrit*. Krožno gibanje okrog cerkve izpostavi tudi opis: »Rimska procesija hodi okrog cerkve [...], dokler je nešteto krat ne opaše« (Turnšek 1946: 56). Ravno ta zapis nam lahko nakaže še dodatno dimenzijo romarskega vrtca. Obkrožanje cerkvenega prostora s svečami je praksa, na katero je opozoril Sergej Vilfan. Turnšek pa gre pri tem korak naprej in uporabi opis, da vrtec »opaše« cerkev. Četudi je morebiti Turnškova raba besede »opasati« naključje, nam vseeno izpostavi prakso, s katero so ob praznovanjih patrocinijev cerkve ponekod na Slovenskem opasali, torej obdali s svečami. To je bilo dejanje, ki je sicer potrjeno, a še vedno slabo dokumentirano. Danes lahko razumemo primorsko oznako za praznovanje patrocinijskega, imenovano *opasilo*,¹³⁰ ravno v zvezi s prakso opasovanja cerkve

129 Prežih uporablja tudi poimenovanje »*Marijin venček*« (1945: 31)

130 Drugod na Slovenskem se uporablja še vrsta drugih narečnih izrazov za praznovanje godu farnega zavetnika: žeganje, sejem (z vrsto različic), *lepa nedelja*, *proščenje* itn.

s svečami. Podobno je na Slovenskem znana tudi praksa opasovanja cerkve sv. Lenarta z verigami. Kuret razlaga ta dejanja kot že predkrščanska verovanja, pri katerih so z obrednim opasovanjem želeli zavarovati določen prostor ali objekt (1998b: 106–107). Vilfan pa opozarja na morebitne pravne razsežnosti tovrstnih dejanj, pri katerih je dobil prostor drugačen pravni status. Sklicujoč se na Kretzenbacherjevo primerjalno študijo *Die Ketten um die Leonhardskirchen in Ostalpenraume* (1954), razume opasanje nekega prostora ali objekta kot zamejitev prostora, ki ima lahko dva učinka: pravnega (npr. omejitev prostora, v katerem veljajo drugačna pravila) ali kulturnega (omejitev prostora, ki je namenjen češčanju boga ali drugih svetih bitij) (1956: 253–260). Pri vrtcu, ki je potekal okrog cerkve, lahko trdimo, da je šlo vsaj za kultno dejanje. Da bi z vrtcem zamejili prostor, v katerem so veljale drugačne pravne norme, pa je zaenkrat težko trditi, saj o tem nimamo izpričanih relevantnih virov. Vsekakor pa gre za to, da je vrtec tvoril nek sveti prostor, bodisi z obkrožanjem cerkve bodisi s tem, da se je odvijal v bližini pokopališč. Element mrtvih prednikov se pri izvajanju vrtca pojavi večkrat. Jurčič je informacije o *ovrtenici* zabeležil »zvesto, kakor sem jih slišal v rojstnem kraju, obližju Virja, v mladih letih in še večkrat potlej« (1919: 101). Pri tem je izpostavil stare gomile, okrog katerih naj bi plesala gospoda iz Virja:

Star krojač, ki mi je posebno rad pravil o »virskem mestu«, je trdil, da je imela virska gospoda po teh kupih vrtiče in da je zato napravljala tako okrogle, da je plesala po travniku okoli njih neki stari ples »ovrtenico«.
(Jurčič 1919: 100–101)

Jurčičev zapis sovпада s terenskimi podatki. Terenski sogovorniki so izpostavili, da so vrtci ponekod potekali na ali ob pokopališču, npr. v Šmarju pri Jelšah ali na Sladki Gori. Poleg tega se je v vrtcu o mrtvih tudi pridigalo. Ples je bil v tem primeru uporabljen kot komunikacijsko sredstvo, ki lahko v tradicijskih predstavah posreduje med različnimi svetovi. Tradicijske ideje o trojni strukturi sveta nakazujejo, da je bilo ključno na eni strani vzpostavljanje stika z nebom, ki v krščanskem kontekstu dobi vlogo nebes in božjega bivališča, po drugi strani pa je bilo s pomočjo različnih ritualov nenehno potrebno obnavljati mejo med svetom ljudi in svetom umrlih prednikov, ki so bili v spodnjem svetu. S krščanstvom dobi ta svet koncept pekla. Ples je bil skupaj z glasbo medij komunikacije, in v različnih obsmrtnih ritualih se kažeta kot kozmogonski aktivnosti. Kozmogonijo prostora skozi ples je mogoče na primeru romarskega vrtca videti tako na vertikalni kot horizontalni ravni.

Sam romarski vrtec je pomenil gibanje, ki je vzpostavljalo stik s tistim nekaj »nad« – z Bogom, Marijo, svetim ipd. S pomočjo umeščanja vrtca v prostor, ki je bil vezan na točke pokopavanja mrtvih, pa lahko vidimo, da je skrbel tudi za vzpostavljanje stika in s tem meja z mrtvimi. Krožna gibanja na grobovih predstavljajo pomembne kozmogonske principe, ki so jih poznali že zgodnji kristjani. Tradicijske predstave o tripartitni strukturi sveta kot točke s posebnim pomenom izpostavljajo ravno prostore pokopov. Ti so bili namreč

pogosto mesta, kjer se je svet živih mešal s svetom mrtvih. Skozi jame, brezna, luknje, predvsem pa skozi grobove so mrtvi lahko prihajali nazaj, meja med enim in drugim svetom je bila zato zabrisana. S tem razlogom je potrebno mejo med eno in drugo skupnostjo ter svetovoma nenehno vzpostavljati (Risteski 2001, Šmitek 1999). Ples je skupaj z glasbo ali ropotom to vlogo opravljal. Na to nas napeljuje vrsta ritualnih dejanj, ki so jih izvajali ob smrti, pokopu ali na grobovih, pa tudi določene ostaline plesa ali iger, povezanih z mrtvimi. Kot primer lahko navedemo podatke o plesu ob spremljavi mrtvega v grob oz. plesu s kostmi, ki so ga izvajali ponekod v Evropi na pokopališčih. Podobno tudi različne mrliške igre ali zabavo, ki je ljudi spravljala v smeh¹³¹ (Backman 1952: 140, Bächtold-Stäubli in Hoffman-Krayer 1987: 1075, 1098–1100, Czerwinski 1862: 241–242, Ramovš 1996: 205, 209, Ložar - Podlogar 1999a: 17 in 1999b). Romarski vrtec lahko ravno zaradi sakralnega konteksta razumemo kot enega izmed tistih dejanj, ki je po eni strani zagotavljal transcendenco, po drugi pa razmejitve med spodnjim in srednjim svetom ter s tem med skupnostjo živih in mrtvih.

Skrb za vzpostavljanje razmerja z mrtvimi je skozi gibanje tvorila točko nenehnih definicij prostora na vertikalni ravni. V romarskem vrtcu pa lahko opazimo tudi organizacijo prostora v horizontalnem pogledu. Jill Dubisch izpostavlja, da je tradicija romanj v različnih kulturah vezana predvsem na svete točke, ki so jih obiskovali. Specifika teh točk je, da so bile pogosto izven večjih upravnih, urbanih in cerkvenih središč. To je po njenih ugotovitvah posebej značilno pri krščanskih romarskih svetiščih. Skozi zgodovino so se takšna romarska središča lahko razvijala in postala svetovni centri, a v začetku se je pogosteje zgodilo, da so bile (in so marsikje še danes) svete romarske točke »nekje tam zunaj« (1995: 36). Tako umaknjena romarska središča so se nahajala v prostoru, ki je veljal za divjega in kaotičnega. Točke reprezentacije svetega, ki so jih predstavljala romarska središča, so bile ključne za simbolno ureditev in vzpostavljanje reda v svetu kaosa. Cirkumambulacija je eden od večkrat izpričanih pojavov, s katerim se na simbolni ravni zavaruje in potrjuje posamezen prostor. Gre za obred, ki s krožno potjo simbolno vzpostavi mejo med zunanjim in notranjim prostorom. S tem postane območje varno, urejeno, sveto in tvori kontrapunkt s prostorom zunaj, ki predstavlja ravno nasprotno. Svete točke, kot je bila cerkev s svojo neposredno okolico, je bilo potrebno zaščititi, da so ohranile svojo svetost (Mencej 2013a: 105–109). Romarski vrtec, ki so ga izvajali z obhajanjem cerkve, ali obhod cerkve, ki so ga romarji opravili ob prihodu na cilj, se tako med drugim naslanja tudi na obhode oltarjev, ki so jih v srednjem veku izvajali sprva po zunanem delu cerkva, kasneje, s pojavom ambulatorijskih krožnih poti, pa v notranjosti.¹³² Procesijska in plesna obkro-

131 Helena Ložar - Podlogar opozarja na pomen smeha ob bedenju: »Veselo razpoloženje naj bi človeka zavarovalo pred smrtjo, o kateri so verovali, da je zlasti ponoči, ko človeka obhaja spanec, nalezljiva. Ker pa so imele ljudske šege navadno več namenov, so razlagali veselo razpoloženje pri »vahtanju« tudi s tem, da so hoteli mrliča razveseliti in razvedriti, ker bi sicer bil užaljen, če bi se njegovi sorodniki in znanci z žalostjo ločili od njega« (1999a: 17).

132 Za razlago glej poglavje *Ambulatorij – poti zvezd, ujete v kamen*.

žanja primarno grobov in kript, ki so botrovala razvoju ambulatorijev, se v svoji razvojni različici odražajo tudi pri romarskem vrtcu.

Gibanje procesije (oz. kolone plesalcev) je konstituiralo (sveti) prostor, hkrati pa odprlo še druge simbolne ravni razumevanja romarskega vrtca. Osrednji del romarskega vrtca je bilo kačasto vijuganje po prostoru, ki mu je sledilo polžasto zavijanje in ovijanje procesije. Pot sama spominja na srednjeveške labirinte chartrskega tipa. Gre za okrogle (izjemoma oktaedrične) labirinte, ki so s svojo potjo simbolično nakazovali gibanje planetov.¹³³ Posameznik, ki je vstopal v romarski vrtec, se je znašel v prepletu kolone ljudi, kar je omogočalo občutek, da se na tej poti izgubljaš kot v labirintu. O tem govori tudi pričanje udeleženca iz vrtca na Žalostni Gori:

Vojvoda je vodil procesijo kot v labirintu, zdaj na levo, zdaj na desno. [...] In to je bil tak živžav z lučkami.
(Ramovš 1975: 64)

Sama pot romarjev nedvomno spominja na krožno zasnovane poti labirintov. Koncentrično gibanje romarjev in pot v središče ter nazaj sovpadata z interpretacijo pomena labirintov, kjer plesalci simbolično nakazujejo Kristusovo rešitev ljudi iz rok hudiča. Njihova koncentrično zasnovana pot prikazuje gibanje z desne proti levi in obratno, s tem pa nakazuje poti zvezd in planetov. Spomnimo, da so po srednjeveških astronomskih razlagah planeti krožno potovali po nebu z ene na drugo stran in retrogradno, nekateri pa so mirovali in se vrteli na mestu. Simbolično so isto pot v svojem kroženju opravili tudi romarji v romarskem vrtcu in tako utelesili stare platonistične predstave o harmoniji nebesnih sfer.

Simbolnih razsežnosti romarskega vrtca pa s tem še ni konec. Za razumevanje vrtca je potrebno izpostaviti tudi moralni pomen labirintov. Ko je posameznik vstopal v blodnjak, je vstopal v sistem, ki ga je lahko hitro zavedel. To je bil sistem hodnikov, kjer se je lahko izgubil. Simbolično je labirint postal metafora za življenje posameznika, ki se lahko izgubi v grehu. Posameznik je vstopal v sistem, ki je večji od njega, in brez pravih odločitev ni našel poti nazaj ven. To je sistem hodnikov in poti, ki so sicer zavajajoči, a imajo svojo strukturo ter odražajo božji red – red, ki presega človeka in od njega terja pravo pot. Romarski vrtec je igral podobno vlogo. Posameznik se je med vijuganjem lahko izgubljal, hkrati pa z zvočno kuliso, ki so jo ustvarjali pevci, nakazoval neharmoničnost in s tem območje propada ter smrti. Šele s harmonijo koreografije in sledenja ter lučjo, ki jim je fizično in na simbolni ravni osvetljevala pot skozi nočni vrvež, so lahko prišli iz zmede vrtca v cerkev. V tem centru svetosti, hiši božji, h kateri so vsi stremeli, so zapeli skupno pesem in odmolili litanije.

Upodabljanje poti zvezd in s tem telesenje platonističnih načel ter vstopanje v vrtec kot simbol labirinta življenja sta le dve interpretaciji, ki se dopolnjujeta, hkrati pa ne gre spregledati še ene. V cerkvah so labirinti skupaj z oltarji tvorili

¹³³ Za razlago glej poglavje *Labirinti*.

dve simbolni točki na osi vzhod–zahod. Različni rituali in ples v labirintih so potekali tako, da se je dogajanje premikalo v smeri z vzhoda na zahod (od oltarja k labirintu) in nato nazaj na vzhod (k oltarju). Simbolni pomen te osi je vezan na simboliko smeri neba. Vzhajajoče sonce kot luč novega življenja je nasprotje umirajočemu zatonu večerne svetlobe. Simbolika ritualnih poti se tako vedno konča na vzhodu, kjer je oltar kot središče svetega.

Tudi romarski vrtec sledi temu zaporedju premikov po prostorih. Pri tem je potrebno opozoriti, da pri vrtcu ne moremo govoriti o osi vzhod–zahod, ampak o gibanju, ki se ravna glede na cerkev. Če se je vrtec pričel ob cerkvi,¹³⁴ se je z vijuganjem premaknil na drugo točko. Zavijanje polža so romarji izvedli nekje v bližnji okolici cerkve, nakar so se s procesijo odpravili nazaj v cerkev. Os premikanja po prostoru, kjer se vrtec konča v središčni točki, simbolično sovпада z osjo gibanja, kot so jo poznali pri različnih ritualih, izvajanih v cerkvah z labirinti. Gre torej za osrednjo sveto točko, okrog katere se vse organizira in se jo lahko povezuje z vzhodom pri ritualih z labirinti oz. z oltarjem pri romarskem vrtcu. Vzporednice s krožnim gibanjem, principi razumevanja in organizacije prostora ter s tem povezano semantiko so relativno jasne. K temu nas nagovarja tudi stara ideja o *chorus angelicus*. Romarji v Aachnu so na dvorišču, imenovanem tudi Paradiž, plesali v baziliko, podobo nebeškega templja na tem svetu. Podobno so z vrtcem zrcalili odslikavo nebeškega zemljevida na zemlji. Če je bil v nebesih središče vsega nebeški tempelj, kjer je bival Bog, potem je na zemlji to cerkev z najsvetejšim in tja se romarji ciklično vračajo vsako leto. Os gibanja in poteka ritualnega dogajanja ter s tem tvorjenje samega prostora nedvoumno odraža simboliko in harmoničnost prostorskega reda.

Zgolj za primerjavo in razmislek o širšem kontekstu plesa ob cerkvah je treba na tem mestu navesti tudi podatke o toponimih, ki se nahajajo ob cerkvah in bolj ali manj neposredno nakazujejo na tradicijo plesnih aktivnosti ob cerkvenih prostorih tudi na Slovenskem. S tem za romarski vrtec, pa tudi druge plesne prakse odpirajo še dodaten zgodovinski vidik. Poleg že znanega aachenskega primera lahko beremo tudi o cerkvi Sv. Marije Magdalene na Magdalenski gori v fari Šmarje pri Ljubljani, ki se leta 1719 omenja kot Cerkev Sv. Marije v Paradižu (»in Paradais«) (Höfler 2015: 123). Pojem »Paradiž« se v povezavi s cerkvenim prostorom pojavlja še večkrat. Med drugim ga kot mikrotoponim najdemo tudi na področju današnjega novega pokopališča v Krškem, nekaj sto metrov južno od cerkve Žalostne Matere Božje.¹³⁵ Podobno kot Paradiž lahko najdemo domnevno s plesom povezan toponim Plesišče. Toponim je zabeležen pri cerkvi sv. Marije Magdalene na Šentviški gori, za katero je leta 1771 omenjeno, da leži »in Pleshizha«, le nekaj let kasneje pa še, da leži ta cerkev v smeri Dabra pri Plesišču (Höfler 2016: 49). Zgovoren je tudi primer cerkve sv. Marjete pod Stolom v Breginjskem Kotu, kjer je tik

134 Vrtca niso nujno vedno začeli čisto ob cerkvi, kot npr. na Zaplazu, ampak so se lahko od tam premaknili oz. zbrali na določenem prizorišču.

135 Za podatke se zahvaljujem dr. Jerneju Rihterju (osebna komunikacija 10. 9. 2021).

pod njo travnik, imenovan Plesišče.¹³⁶ V teh primerih prvotna pomenska motivacija nastanka toponimov ni jasna in dokazljiva, a v prid plesu ob cerkvah govori tudi ustno izročilo iz Vipavske doline. Cerkev sv. Janeza Krstnika v Ustjah v Vipavski dolini ima pod cerkvijo prostor, imenovan Plesišče, kjer naj bi po lokalnem ustnem izročilu ob kresu kurili in tudi plesali (Kompore 2014: 127–128). S sistemsko raziskavo bi takšnih primerov lahko navedli še več.¹³⁷

Poleg tega, da je ples bil del obredov v ali poleg cerkva, je treba ravno zaradi poročil o romarskem vrtcu izpostaviti še eno vlogo, ki jo je lahko imelo takšno ali drugačno gibanje. Od konca srednjega veka naprej so cerkveni predstavniki ples vedno bolj porivali v sfero profanega, s čimer je izgubljal oz. spremenjal svojo sakralno funkcijo;¹³⁸ predvsem tisti del sakralne vloge, s katerim je v določenih časovnih obdobjih zgodovine omogočal tudi transcendenco. S plesom je bilo mogoče v kontekstu svetih prostorov naslavljati Sveto. Ples je postal tisto, lahko rečemo celo sveto dejanje, ki človeka spodbuja k češčenju Boga in vključuje molitev, petje ali druge oblike pobožnosti. Vsaj deloma nas k temu napeljujejo tudi poročila o romarskem vrtcu, ki pa jih je treba obravnavati previdno, saj resnih dokazov o morebitnih ekstatičnih ali sorodnih praksah ni, četudi se to prepričanje v splošnem diskurzu večkrat pojavlja. V najboljšem primeru lahko sklepamo zgolj to, da so lahko udeleženci romarskega vrtca doživeli neko obliko spremenjenega stanja zavesti.¹³⁹ K temu nas navaja pričanje, iz katerega bi lahko sklepali na vsaj delno izgubo občutka o času in prostoru. Z romarskega vrtca na Trški Gori obstaja pričevanje:

[A]dan je biv v Šentjernej, tist je vejdu, pa-j šu pa-akrog pa sem pa ke ... Vsak s svojo gručo, da sem pāršla v cerku, d-nisem vedla, ko se mi-j zmešal ...
(Ramovš 1975: 65)

Podobno o občutku v procesiji vrtca pripoveduje sogovornica, ki se ga je nekajkrat še kot mlado dekle udeležila na Žalostni Gori: »To človeka tako vzdigne, kot bi šel plesat« (GNI T 321B).

136 Za podatek se zahvaljujem Mirku Ramovšu (osebna komunikacija 8. 9. 2021).

137 Opozarjam, da je ob cerkvah ali pokopališčih, ki so domnevno povezani s plesno kulturo, toponimov še več. Že hitri pogled v različne zemljevide pokaže, da je poleg Plesišča ali Paradiža še nekaj imen, ki bi nas lahko potencialno navajala k temu. Eden takih je lahko toponim Nebesa, lahko tudi Raj. Ne smemo pa spregledati dejstva, da bi bilo za celosten vpogled v mikrotoponimijo, povezano s plesno kulturo, potrebno narediti sistematično historično analizo. Šele tako bi ugotovili, kaj so prvotne pomenske motivacije nastanka ledinskih imen. Poleg tega obstaja tudi velika nevarnost, da pri toponimih, ki izhajajo iz korena pleš- (npr. Pleše, Plešivica, Plešivo) nepravilno sklepamo, da so motivirani enako kot toponimi, ki izhajajo iz korena ples- (npr. Plesišče).

138 Na osnovi besedil Tomaža Akvinskega so ples razglasili za *adiaphron*, s tem pa za dejanje, ki samo po sebi nima moralne vrednosti, ampak slednja izvira iz individualne zavesti in okoliščin. Posledično ples sam po sebi ne more biti ne dober in ne slab, predvsem pa ne more biti sam po sebi komunikacijsko sredstvo z Bogom (Rohmann 2013: 225). Več glej poglavje *Ples med sakralnim in profanim*.

139 Ker enotnega pogleda na vprašanje definicije spremenjenega stanja zavesti ni, podajam razlago, da spremenjeno stanje zavesti razumem kot začasno spremembo prevladujočih oblik doživljanja in zaznavanja, ki jih posameznik spozna kot drugačne od splošnih in prevladujočih oblik doživljanja v budnem stanju. Oblik in stopenj spremenjenega stanja zavesti je lahko zaznanih več, tako na širši družbeni ravni kot na ravni posameznika. Vsekakor pa spremenjenega stanja zavesti ne enačim z ekstazo.

Posredno o tem govori tudi terenska izkušnja raziskovalca Mirka Ramovša, ki je na osnovi pripovedovanj zapisal:

Romarjem je bil vrtec višek romanja, bil je zunanji videz njihove pobožnosti in verskega doživljanja. Vrtec je romarje potegnil v neko ekstatično zamaknjenost, v kateri so pozabili na tegobe vsakdanjega življenja [...]. Ves čas so bili kot v transu.

(Ramovš 1975: 72–73)

Podobno piše tudi Tanja Roženberger:

To je plesna procesija, v kateri so lahko romarji padali v pravo ekstatično zamaknjenost.

(Roženberger 1990: 350)

Da je šlo res za ekstatično doživljanje, je na osnovi neposrednih virov težko sklepati. Toda če pristanemo na tezo o spremenjenem stanju zavesti, lahko vendarle trdimo, da se je tudi s tem vrtec lahko umeščal v starejšo, še antično predstavo o veselem in razpoloženem češčenju Boga. Ta se je lahko kazal v intenzivnem verskem občutju, veselju ter privzdignjeni radosti, ki so jo stari Grki imenovali *khara*. Stopnjo više od te privzdignjene radosti bi našli pojem *therapeute*, ki že kaže na sicer socialno sprejemljivo doživljanje Boga, ki pa je rezultiralo v pravi pijanosti, zamaknjenosti in ekstatični izkušnji. Četudi nam obravnavani viri o romarskem vrtcu tega ne podajajo, je zanimivo, da bi drugi parametri, ki so določali t. i. *therapeute*, lahko veljali tudi za romarski vrtec. Koncept zamaknjenosti in ekstatičnega doživljanja božjega skozi ples se je iz antike prenesel v krščanstvo. Tako je ta ples s *therapeute* omogočal svojevrstno paradoksalno budnost v Bogu, kljub temu, da je bil človek »pijan« od Njega. Ples sam ni izražal erotičnih prvin,¹⁴⁰ kar je pogosto pri njegovih drugih oblikah, in je bil namenjen le božji inspiraciji. Tovrsten ples s *therapeute* je bil pogosto dojet kot poigravanje in razigranost in je bil vedno izvajan v skupini, ki jo je vodil prvi plesalec kot njihov vodja. Namen plesa je bil češčenje Boga in iskanje poti k njemu. Še v predkrščanski obliki takšen ples ni bil nujno povezan le s češčenjem boga, ampak je bil lahko izvajan kot oblika hvalnice muzam ali je imel druge semantične razsežnosti. Te himne ter druge pesmi ali molitve so izvajali v različnih zborih, ki so se, kar ni zanemarljivo, v plesu združili v eno skupnost (Klinghardt 2005: 17–28, glej tudi Hellsten 2016: 58–61, Tronca 2016: 55) – tisto skupnost, ki od zgodnjega krščanstva v simbolnih predstavah tvori ne le materialni, ampak tudi duhovni tempelj oz. cerkev. Če parafraziramo Huga Svetoviktorskega, gre za telesa kristjanov, ki so templji. Ko se združijo, postanejo skupna cerkev, a ne le v materialnem, temveč tudi v duhovnem smislu. S tem je postavljena enačba, ki je veljala stoletja in ki simbolno povezuje telo in cerkev/Cerkev. Ravno ta enačba je omo-

140 Podatkov o erotičnih elementih samega vrtca ni, pri tem pa ne smemo spregledati, da so ponoči po romarskem vrtcu romarji večkrat sodelovali pri plesu, petju in splošni zabavi, kjer je prihajalo tudi do spolnih občevanj med romarji. Erotični elementi so tako del celotnega dogajanja.

gočila, da so kristjani v srednjem in še daleč v novem veku razumeli skupnost ljudi, lahko tudi na plesišču, kot skupnost teles, ki so simbolno enaka Cerkvi, katere glava je Kristus, ki se je utelešal v prvem plesalcu. Teologi so v tem naredili še korak naprej in postavili vzporednico s krstom, ki očiščuje telo, v njem pa vidimo vzporednico s posvetitvijo cerkve, ki sakralizira prostor. Ivo iz Chartresa je tako ob nastajanju tamkajšnje znane katedrale ob nagovoru ljudi povzel, da »kar je tukaj narejeno, bo končano v vas« (Mayes 2003: 11–17).

Ne glede na to, ali je bil romarski vrtec medij ekstaze in spremenjenih stanj zavesti ali ne, ga ne moremo razumeti brez širšega kulturnozgodovinskega konteksta. Četudi ga, vsaj glede na prve vire, v zgodovino ne moremo umestiti globlje kot do 17. stoletja, brez dvoma nosi tiste prvine, katerih vzporednice se kažejo v bogati semantiki cerkvene in druge zgodovine. Tiste zgodovine, ki se je na koncu zrcalila tudi v njihovem dojemanju celotnega dogajanja. Romarski vrtec je v tem pogledu lahko vzbujal izjemno močna doživljanja, kar se je lahko med drugim kazalo tudi v čustvenem doživljanju vrtca, ki je večkrat izpostavljeno v virih, predvsem pa v odhodu iz cerkve. Ko so romarji v cerkvi prenočili (spali so kar po tleh in klopeh), so ob slovesu iz cerkve pogosto jokali. Pričevanje z romanja okrog leta 1935 govori, kako so svojo globoko spoštovanje izkazovali celo z ritensko hojo iz cerkve:

Cela masa ljudi se je spontano med klopmi spravila v procesijo. Če je bilo veliko ljudi iz tiste fare, potem je bilo kar napolnjeno. To je bilo po maši. To je bilo pravo slovo, ko se je od oltarja pa do kraja cerkve vila množica, ki je vsa gledala v Marijin kip in prepevala. [...] Čisto mirno in čisto lahko so hodili nazaj. Pa nisi nikoli čutil, da bi kdo komu stopil na nogo ali kaj, čeprav je bilo veliko ljudi. Tam pri vratih si jih blagoslovil. Oni so imeli solzne oči, kot bi se poslavljali od očeta in matere. Tudi tistim, ki so gledali, je bilo težko zdržati brez solz. [...] Med zvonjenjem so procesije odhajale potem naprej.
(GNI T 321B)

Podoben, kot je bil pri posameznih primerih prihod romarjev oz. romaric (npr. tistih iz Prekmurja, ki so izvedle koreografiran pozdrav Mariji), je bil tudi odhod. Gre za ritualno poslavljanje, ki ne odraža le telesne discipline in intenzivnega občutenja, ampak s celotnim romarskim dogodkom predvsem celokupnost dolge, pogosto kompleksne, a nikakor naključne zgodovine pomenov in telesnej svetega in ostalih prostorov ter dejanj.

NAMESTO ZAKLJUČKA: O ŽIVLJENJU IDEJ

Skozi zgodovino so se razvili številni modeli in načini rabe telesa. Predstave o umeščanju telesa v širši kozmični sistem predmoderne družbe so le eden izmed teh ideoloških modelov, ki pa ni nastal naključno. Bil je del zgodovinskih kavzalnosti človeških kozmogonskih aktivnosti. Predmoderno telo ni bilo le center racionalnega razumevanja sebe in sveta, ampak mnogo več, bilo je medij telesnih praks, ki so ključno sooblikovale ideološke konture časov in prostorov. Te telesne prakse pa so bile zelo heterogene in v nenehni strukturni ter pomenski fluidnosti. To zaznamuje vsak koncept, idejo in ideologije, ki ostajajo živi dlje časa, saj se skozi zgodovino prenašajo in ohranjajo ravno zaradi svoje sposobnosti adaptacije. Preživijo in ohranjajo se z vedno novo reinvincijo same sebe, s tem pa tudi z nenehnim redefiniranjem medija, skozi katerega so se izražale. Tej poti nenehne reinvincije ideje platonistične kozmogonije, ki se slika na različnih ravneh vsakdanjega življenja ljudi, skuša slediti tudi ta knjiga. Glasovi starogrških idej so se kot davni odmevi zaslišali zdaj pri konceptih kroženja okrog oltarja, spet drugič pri procesijskih obhodih ali nenazadnje pri romarskem vrtcu.

Četudi so te ideje, ko jih analiziramo retrogradno, pogosto lahko razumljene kot zelo abstraktne ali celo oddaljene od vsakodnevnega življenja ljudi, so imele še kako pomembno vlogo. Takšni ideološki postulati so ljudem namreč omogočali osmislitev sebe, svojega delovanja in sveta. Tako se je zgodilo tudi z antičnimi grškimi modreci. Ko so se ozirali proti zvezdnatemu nebu, so – če odmislimo, da so se z idejami naslonili na nekaj azijskih predhodnikov – stkali malodane univerzalno predstavo, ki je osmišljala ta navidezni nered narave in človeka v njem. Skupni imenovalac funkcioniranja celotnega kozmosa je pred kakšnimi 2500 leti postalo število (gr. *arithmos*) in številaska razmerja (gr. *armonia*), ki ga skupaj s kroženjem ohranja v funkcionalni obliki. Adaptacij, variacij in novih oblik teh kozmogonskih predstav je bilo kasneje še mnogo. Za to delo je pomembno, da so vse ideje in obravnavani pojavi – sicer evolutivno, pa vendar – sledili še vedno osnovnim pitagorejskoplatonističnim načelom. Nabor tovrstnih obravnavanih idej, predstav o svetu in soljudeh je skozi dolga stoletja po vsej Evropi in še širše postal tudi vodilna paradigma rabe teles.¹⁴¹ Kozmogonske predstave o svetu, naj so bile ozaveščene ali ne, so postale nevidne niti med neštetimi generacijami teles, ki so jih vedno znova sprejemala in prilagajala, a ravno na ta način paradokсно ohranjala. Planetarni determinizem in logika števil sta narekovala telesenje teles, prostorjenje prostora in kopico drugih s tem povezanih dejavnosti. Kroženje in ritem sta se zato pričela umeščati v procese človeških aktivnosti na najrazličnejših ravneh, od glasbe in arhitekture do religioznih dejanj in zabave, nenazadnje so se ti principi vtkali v samo bit plesa, hoje, gestikulacij itn. Pri tem se pojavlja vprašanje,

141 Ne gre spregledati, da se z renesančnim odkritjem novih delov sveta te predstave prenesejo tudi tja.

kako pojasniti dolgoživost nabora teh predstav. Sicer bi temu lahko namenili povsem samostojno obravnavo, a ob sklepu naj navedem tri med seboj bolj ali manj povezane koncepte avtorjev, ki so se ukvarjali z vprašanjem različnih praks ljudi.

Francisco Vaz da Silva se je posvečal vprašanju, kako to, da se določene strukture, ideje in naracije ohranjajo in so sposobne preživeti izjemno dolgo. To tradicijo vidi kot dolgo fluidno dinamiko transmisije. Sicer je Vaz da Silva tradicijo raziskoval predvsem skozi ustno slovstvo, a je mogoče iz njegovih ugotovitev izluščiti tudi teze, ki držijo za aplikacijo pitagorejskoplatonističnih idej v vsakdanje življenje ljudi skozi zgodovino. Vaz da Silva vidi tradicijo skozi tri med seboj povezane momente. V prvem jo razume relativno statično, kot konstrukt, ki med raziskovalci največkrat obravnava tradicijo v kontekstu sodobnosti. Prvi pogled je za to besedilo manj pomemben, toliko bolj pa sta pomembna druga dva. V drugem tradicijo namreč razume kot dinamičen proces, pri katerem prihaja do transformacije relativno stabilnih elementov tradicionalne materije. Razumevanje tradicije tako zahteva mapiranje transformacijskih vzorcev. Ugotavlja, da se v slovstveni folklori oblikuje do nekaj sto stabilnih motivov, ki živijo in se razvijajo skozi transmisijo. Njegova tretja ugotovitev pa je, da lahko tako oblikovani vzorci živijo izjemno dolgo ter prečijo različna, na videz celo izključujoča se področja. Pogosto se pojavljajo v novi preobleki, prehajajo v literaturo in nazaj v ustno izročilo, vplivajo na stroko in jo oblikujejo ter pronicajo v sodobne miselne procese. V tem pogledu je tradicija proces, ki vedno znova posega v sodobnost (2012). Vse tri ugotovitve držijo tudi za vprašanje prenašanja in razvoja idej platonistične kozmogonije. Relativno stabilne predstave o smotrnosti kroženja in ritma so stoletja ostajale ključne pri različnih aktivnostih ljudi. Prav tako so se te predstave prenašale tako na področje plesa kot v druge zvrsti umetnosti, v razumevanje in tvorjenje prostora, v odnos do svetega itn. Primarna platonistična kozmogonija je tako vedno znova dobivala odseve v različnih prostorih in družbah v zgodovini.

Še bolj shematično kot Vaz da Silva pa model pomenskih prenosov skozi čas celostno razlaga Andrej Pleterski. Sicer med drugim izhaja tudi iz ugotovitev Vaz da Silve in njegovega dinamičnega razumevanja tradicije, a je sam izoblikoval koncept kulturnega genoma, ki bolj sistematično pojasnjuje posamezne stopnje razvoja idej. Z uvajanjem pojma kulturnega genoma do določene mere vzporeja kulturno pojavnost z biološko.¹⁴² S tem modelom predpostavlja, da se pojavi razvijajo in da je razvoj nevtralen pojav, ki se dogaja tako na biološki kot na kulturni ravni. S tem se stare vsebine spreminjajo in se oblikujejo v nove pojavne oblike, ki ustrezajo novim zahtevam. Pomembno je, da posamezni pojavi težijo k temu, da vsebujejo svoje predhodnike. Pleterski pojasnjuje kulturni genom skozi štiri stopnje. Prva temelji na človeškem opazovanju okolja in narave. Kar vidi, si pojasni in tvori védenje. Iz tega nastanejo prvi miselni modeli

142 Opozoriti moram, da se Andrej Pleterski idejno naslanja tudi na teorijo mimemov Richarda Dawkin-
sa, pri tem pa ne upošteva kritik, ki jih je bila ta teorija deležna.

in znanja. Ti modeli so pojasnitvene narave, na njih pa je vezana druga razvojna stopnja. V tej se prvotno znanje in vedenje ubesedi, udejanji in uprostore. Iz tega zato izvira tretja stopnja razvoja, ki jo razkrivajo različni miti, molitve, zagovori itn. Iz miselnih modelov dejanj se razvijajo razna obredna dejanja, iz prostorskih dejanj pa se oblikujejo fizično zasnovani prostori (stavbe, grobovi, svetišča, prostori vsakodnevnih aktivnosti itn.). Iz miselnega modela prostora in slik sledi razvoj različnih ideogramov. V zadnji stopnji se razvija to, kar kot praktične primere v večjem delu obravnava tudi pričujoče besedilo – torej ljudska besedna umetnost (pravljice, pesmi itn.), ljudska glasba in ples, različni prostori ljudskih pobožnosti in šeg, na koncu tudi ljudska vizualna materializirana umetnost (okrasje, razne stavbe, gradnje itn.). Ključno pri konceptu kulturnega genoma Andreja Pleterskega je, da z njim dokazuje, da imajo lahko tudi mlajše različice različnih vernakularnih praks in drugih fenomenov informacije o starejših oblikah. Pri tem evolutivnem pogledu avtor razume proces kot povsem nevtralen pojav, ki je prisoten v vsaki družbi (2014).^{143, 144} Pleterski sicer poudarja kontinuiteto razvoja, a hkrati ne zanika, da gre za model, ki se le približuje idealu, zato tudi ne odgovarja na vsa zastavljena vprašanja. Kot pravi, bi bilo temu primerno treba model še dodelati, predvsem pa izpopolniti na tistih področjih, ki jih sam ne obravnava.

Ob koncu izpostavljam še enega avtorja, ki se je ukvarjal s preučevanjem človeških praks in z njihovo logiko in bi lahko pomagal razumeti to dolgo zgodovino paradoksov razgibane kulture, ki je v svojem razvoju nenehno nihala med tradicijo in inovacijo. Povedano drugače: razpeta je bila med platonističnimi pravili in njihovimi zgodovinskimi derivati, ki so v emskem pogledu dolgo veljali za univerzalne, hkrati pa so bili pod nenehnim pritiskom spreminjajočih se okoliščin. Takšna pravila so se odražala v praksah vsakdanjega življenja ljudi. Pierre Bourdieu je prakse ljudi obravnaval analitično-filozofsko in s tem ključno pripomogel k razvoju kulturnozgodovinske misli. Med drugim je bila pomembna njegova teorija prakse, še posebej koncept habitusa. Habitus namreč opredeljuje kot nepretrgano prakso improvizacije znotraj okvirnih shem, ki jih kultura vtisne v telo in duha slehernika (Burke po Bourdieu 2007: 65–66). Bourdieu s tem vzpostavi razmerje med objektivnim in subjektivnim. S konceptom habitusa bi sicer lažje pojasnili določene pojave, predstavljene v tem besedilu, a hkrati se s tem odpira povsem novo polje vprašanj, na katera bi bilo treba sistematično odgovoriti z nadaljnji analizami. Poleg tega pa bi bilo treba odgovoriti še na vrsto drugih, v zgornjem besedilu neobdelanih tem. Šele tako bi lahko v celoti (če ta sploh obstaja) osvetlili to kompleksno

143 Andrej Pleterski tako vsaj delno odgovarja na kritiko kulturne zgodovine, ki jo je razvil že Michel Foucault. Foucault je bil kritičen predvsem do različnih interpretacij zgodovine, ki bi kazale na nek progresivni razvoj ali interpretacijo razvoja, ki bi potekal v smislu napredka k nekemu končnemu cilju (npr. povečevanju osebne svobode). Več o tem glej Burke 2007: 59–64.

144 Ker Pleterski poudarja evolucijski princip razumevanja genoma, je treba izpostaviti njegovo opozorilo, da se zaveda obstoja podatkov, ki nasprotujejo njegovemu pojasnitvenemu modelu. Tovrstnih podatkov ne izključuje ali zanika, a je po njegovo interpretativni potencial evolucijskega pogleda dovolj velik, da ga ja smotrno razvijati (2012: 21–22).

predstavo med idejami in konkretnimi telesi. Tistimi telesi, ki so bila eksistencialno odvisna od teh idej, a so hkrati te ideje tudi tvorila. Predmodernih (pogosto deloma celo modernih) principov zato ne moremo razumeti le kot regulacijo višje ali nižje stopnje primernosti človekove dejavnosti, temveč kažejo na samo ontologijo človeka. S svojimi idejami tako ne osmišljajo le obstoja materialnega telesa, ampak tudi njegovo rabo, tvorbo in vse, kar je s takšno tvorbo povezano, denimo prostor, čas, moralno ali sveto. Grški filozof Plotin bi to ubesedil, da vse, kar izgubi harmonijo, izgubi bivanje. Zato je v nebivanje porinjeno vse, kar je vezano na kavzalnost platonistične disharmoničnosti. Med sile bivanja in nebivanja pa je razpeto telo, ki danes le delno prikazuje svojo zapleteno zgodbo dolge zgodovine težko ulovljivega gibanja.



SUMMARY

Although dance as such was not the topic of Plato's writings, his philosophy had a profound impact on the development and perception of dance culture in Europe. In fact, it left a fundamental imprint on the understanding of circular movement and rhythm. Based on Pythagorean philosophy, he conceived and developed the universal principle of a harmoniously functioning cosmos, of which man was an integral part. He established the unity of the cosmos by means of the principle of numbers (Greek *arithmos*), which determine everything universally. In fact, all parts of the cosmos are in numerically determinable proportions to one another. The totality of these parts of the universe and their numerical relations forms harmony (Greek *armonia*) (Berghaus 1992: 44, Celenza 1999: 669–670). In Platonic thought, the functioning of the cosmos can be understood on two interdependent levels, i.e. the macro- and microcosmic levels. This is a system that contains various hierarchically subordinate subsystems of the order, all of which are interdependent and interconnected. With the stars, the planets, the moon, and the earth with their orbiting and harmonious relations on one side, this macrocosmic representation can also be translated to the micro level. At the microcosmic level, the reflection of the macrocosm can be traced to a country consisting of different families, which are composed of individuals (Pont 2008: 269). In order to remain in harmony with the cosmos, the individual had to seek the harmony of the bodies' functioning through dance and music, among other things. According to the Platonic and later Neoplatonic philosophy, the harmonious body reflected the cosmic movement of celestial bodies and to understand the dance culture many centuries later, it is therefore important to know how this philosophy was transmitted to the Christian environment. One of the key authors responsible for the transfer of (neo-)Platonism to Christianity was Plotinus. Interpretations of rhythm and circular movement became one of the foundations of both early and later Christian dance practices, which were sometimes part of the liturgy. Based on the preserved early Christian hymns and apocryphal texts, it can be concluded that dance was associated with rhythm and circular movement. It should, however, be noted that in early Christianity one of the ancient models of such a dance, called *choros* in the Greek language, could include only those individual elements of bodily movement that were considered an individual dance at the time. Such dance elements were individual dance steps or body movements, body posture, facial

expression, rhythmic hand movements, and other body gestures. All these independent or connecting movements were part of a dance that was accompanied by singing or hymn recitation, which was a crucial part of it. The early Christians could perform *choros* in two groups that responded antiphonically to each other through dancing and singing. More often than not, however, the group had a leader who sang or prayed, while the others responded to him.

The practices transmitted from the pre-Christian to the Christian environment were accompanied by an imaginary, which had to partially adapt to the new circumstances. The notion that stars were inhabited by pre-Christian deities and other beings who took care of the stars' revolving motion and thus also of cosmic harmony had to be changed to conform to Christianity. In the Christian environment, their role was assumed by angels and the notion of an angelic choir (*chorus angelicus*) thus emerged in early Christianity. In fact, angels were considered beings that are part of the kingdom of heaven. In a theocentric image of the cosmos, they revolve around God in an endless celestial dance. In the works of Dionysius the Areopagite, they assumed a hierarchical structure. In the liturgy, the notion of circular dances contained the idea that by dancing in sacred spaces people imitate the angels' dance-like revolving motion (Syston Carter 1987: 3, 7–8). The pre-Christian idea of the circular motion of stars is transformed into a Christian notion of the dancing angels and people imitating them.

Up until the 4th century, Christianity was banned and persecuted. Consequently, many Christians were tortured, which resulted in the cult of martyrs. Various martyr shrines, tombs and the like thus soon became places where Christians performed their dance-related worship practices. The ancient Platonic ideas thus also found a way to the early and medieval Christians' everyday life. This was revealed by three 12th- and 13th-century authors in particular who devoted some more attention to this in their writings. The first of the three authors was Honorius Augustodunensis (1080–1140), who was a predecessor of the other two, namely Bishop Sicard of Cremona (1155–1215) and the French theologian Jean Belet (1135–1182).

Honorius, Belet, and Sicard wrote about various liturgy-related elements, while also sharing an opinion about the amalgamation of an older, existing and well-established pre-Christian tradition with the Christian imaginary, one that was naturally set and interpreted through a biblical context. Their writings undoubtedly reveal one of the fundamental dilemmas of the church at the time, i.e. the issue of symbolic hegemony over the interpretation of dance and movement, which became increasingly important in the late Middle Ages. The fact that dance was a neuralgic subject throughout the history of the church is undoubtedly attested by the continuous production of various ecclesiastical regulations relating to this field. An overview of these shows that between the 5th and 18th centuries, 260 church legislation-related documents included about 220 documents that dealt with dance, among other subjects (Rohmann 2013: 172).

Dance regulation was largely concerned with its appropriateness. According to the ideas and rules of the high art in the Middle Ages, appropriate codification of movement, singing and playing was the key to a successful transgression towards God. For this reason, church representatives choose not to suppress dance, but preferred to regulate it. The dance of the individuals who were low on the social ladder and were not (completely) familiar with the rules of the liberal arts (*artes liberales*) was not perceived as a direct opposition to God and God's law, but as the ignorance of those who had no knowledge and thus no access to the right way to worship. Worship through dance, music and singing, as well as the expression of art, strived for perfection, which required specific knowledge. This was merely one of the many reasons for the fact that the tendency towards the regulation of dance emerged in the early Christian church and then continued for several centuries. Various prohibitions and regulations in this field were often aimed only at the people within the church's own structures. In light of regulation and partly complete opposition to it, dance was discussed at various councils and meetings. In the early modern period, the regulation of dance was gradually transferred from the ecclesiastical to the secular authorities. Dance was thus regulated through the rules imposed by the police, which was the case in Slovenia as well.

The first example of the transfer of Platonic ideas into dance discussed in a book is the so-called *pelota*, a ball dance. The earliest information about the *pelota* dates back to the 13th century, it is, however, assumed that it was known at least a century before this. Based on various letters, descriptions, notes, and even court proceedings dating back to the period between the 13th and 16th centuries, it is possible to roughly reconstruct the game and the dance. It seems that the *pelota* was most documented in the cathedral in Auxerre, France, it was, however, danced in several other places. According to the preserved data, it was usually performed at Easter or Christmas. It was danced in the nave, in the spot where the labyrinth was visible on the floor. The canon brought a ball to the scene and, as it was apparently a relatively large ball, he held it with both of his hands instead of just one. He ceremoniously handed it over to the dean. In a certain historical period at least, the dean was probably clad in ceremonious clothing and ornaments. Like the canon, he held the ball close to his chest, holding it with both of his hands. He then grabbed the ball with his left hand only and started dancing to the tune of *Victimi paschali laudes*, a hymn which he sang while dancing. The others held hands and danced a three-step dance (*tripudio*) in a circle or along the circular paths of the floor labyrinth. The dancers were accompanied by the organ from close range, as this made it easier for them to keep the dancing and singing harmonised. A very important part of the dance was the ball being passed between the dance leader and the dancers.

Parallels with these ball dances are noticeable elsewhere in Europe in earlier versions of the games. Among others, there are correlations in the *Rotten*

Egg game (and all its European versions) and in the so-called *Metlika Rituals* performed at Easter in the Slovenian town of Metlika.

Ball games were often played in churches that had floor labyrinths. The tradition of labyrinths was transferred to Europe from North Africa. Their symbolic dimensions, however, have been significantly influenced by the myth of Theseus, who slayed the Minotaur in a labyrinth, thus saving the Athenians and escaping the labyrinth with help of Ariadne's string. Through *Interpretatio Christiana*, in the labyrinth Theseus becomes Christ and the Minotaur assumes the meaning of Satan. Ariadne's string has since been viewed as the thread of life that leads man along a narrow winding path through the labyrinth of life to salvation. The labyrinth itself becomes a metaphor for man's journey through life, where he is surrounded by a series of different sins and mistakes. While the dance or any other movement performed in the labyrinth is a symbol of Christ's descent to Hades, where he defeated the devil and returned resurrected, the other dancers dancing around the labyrinth symbolised the harmony and revolving of celestial spheres. On a symbolic level, dance is believed to express the moment of (re-) creation of the world, when God created the cosmos out of chaos through the harmony of movement. This interpretation is consistent with the perception and meaning of music and the accompanying singing. According to the logic in place at the time, the music that accompanied such dance was the harmony of celestial spheres that regulated the movement of man (while dancing) in the labyrinth too (Reed Dood 1990: 126, also Mews 2009: 521).

Apart from circular labyrinth paths, circumambulatory practices were also possible in ambulatories, i.e. walk-around areas. The ambulatory was a space designed as a circular church walkway. It developed from Carolingian outer crypts and was part of church architecture up until the High Middle Ages. The space inside crypts was sacred. Crypts were built all over Europe up until the 11th century and were used mainly in connection with various death rituals and the veneration of relics. One of the crucial functions of crypts was that they made it possible for pilgrims to walk around tombs and sacred mortal remains. Ambulatories enabled various processional circular walks around the altar, which were sometimes associated with dancing. The increase in the number of pilgrims in the 10th and 11th centuries resulted in a growing number of different processions, however, these processions did not always take place inside churches but also outside of them. During the Middle Ages, a wide range of forms and semantic meanings of such processions related to the Christian imaginary developed (Suntrup 1978: 245–254, Schmitt 2000). These older forms of altar processions known all over Europe are also related to some of altar processions known in Slovenia even today, i.e. the so-called *ofer* and certain other wedding rituals.

Through history, processional walks were not always clearly separated from dance activities. Dance steps were sometimes part of processional walking and in other instances dance was performed at certain places along the pro-

cessional route. As a result of their increasing popularity, processions reached one of their peaks in the 13th century, when their number was greatly increased due to a growing number of pilgrims. One of the oldest existing processions, which has been taking place since the 15th century, possibly even earlier, is the hopping procession of Echternach. The procession in honour of St. Willibrord draws an extremely large number of people even today and the main reason for this is the so-called *Pilgerschritt* (a pilgrim's step, which involves jumping from left to right and thus moving forward). The *Pilgerschritt* changed over time, however, in its various forms it was always accompanied by dance music. Unlike St. Willibrord's procession, most other processions were gradually transformed and included calm disciplined walking. In the late 13th century and the 14th century in particular, the perception of dance underwent a gradual yet significant change, mainly due to the influence of Thomas Aquinas. While dancing in sacred spaces was viewed as a cosmogonic act by means of which people imitated dancing angels, Thomas Aquinas declared it *an adiaphoron*. Dance thus became something that constituted a non-essential part of religious practice in the Christian context. This makes it a phenomenon that was driven out of the essential part of religious practices, but also one that was not forbidden. Dance thus lost its nature as the embodiment of cosmic order, and could therefore no longer be used as a means of man's communication with God. It was banished from the sacral to the profane realm, as the body no longer had an immanently embedded possibility of transcendence through movement. In fact, movement turned into a more or less established structural form that no longer had content in the sacral context.


Despite important theological changes caused by the writings of Thomas Aquinas, there was a centuries-long process during which dance was still performed in churches on various occasions. Late into the early modern period, in various parts of Europe dances were performed in churches at Christmas, as well as on many other less important feast days and other church holidays. Moreover, dances were part of people's life cycles and were either danced at weddings or as part of death rituals that took place in the sacred spaces of churches, church vestibules, cemeteries etc. On the other hand, the work of Thomas Aquinas nevertheless had important consequences, as dancing was gradually forced out of churches, often to their immediate vicinity. This is noticeable in the structure of rituals related to consecration celebrations, which acquired a double structure in the 16th century, or possibly even earlier. This is a sacral-profane form of celebration, the first part of which was dedicated to the liturgy, which included Mass, processions etc. The second part was related to entertainment, dancing, food and drinks, trade and fairs, people visiting one another etc. A particularly revealing example that was part of such celebrations is the ritual dance called *prvi rej, ta prbi* etc., which is still known or has been attested in parts of the Austrian region of Carinthia, as well as in the Brkini and Karst areas of Slovenia. This is the first post-liturgical dance, which differs from other celebration dances and is usually performed inside a church or next to it. Such a dance can be performed only during holy

times, and has a number of informal-law rules, which have developed through history. Today, it can be interpreted as a relic of older dance-culture elements and can aid in understanding the ways sacred spaces are constructed.

An important part in the creation of sacred spaces has been played by pilgrims. Through their occasional, often cyclical gatherings at holy places, they constituted holy places in a profane environment. The oldest pilgrimage booklet relating to pilgrims in the area of the present-day Slovenia is titled *Alt-Wenthen, oder Ungern ordnungs Büchlein* by Joannes Georg Feystrizer, who had it printed in the 17th century. It is interesting to note that “respectful dancing” is already mentioned in it as part of the pilgrimage.

A special form of the pilgrim dance, first attested in the area of the present-day Slovenia in the 17th century, is the so-called Pilgrim Swirl. This is a form of processions that took place at churches dedicated to the Virgin Mary on major pilgrimage routes in the Slovenian regions of Styria and Lower Carniola. As it took place after dusk, the Pilgrim Swirl was performed with torches or candles. Couples, lined up one after the other, followed a leader called the Pilgrim Duke or Tune Master. The Duke headed a long procession of couples by making a few serpentine-like turns first in one and then the other direction, before leading the couples towards the centre in a swirling movement. During this time, groups of people sang different songs, each of the multiple groups singing its song at the same time. This resulted in a real cacophonous sound landscape.

A comparison of ethnographic data has revealed that the Pilgrim Swirl had very clear parallels with other cultural and historical dance-culture phenomena. The circular motion – in the Pilgrim Swirl, this is reflected in the pilgrims following a swirling path – indicates a cosmogonic circular movement, which is rooted in Platonic ideas. The circular and swirling motion in the Pilgrim Swirl was marked as a labyrinth path even by the pilgrims themselves. The path in a labyrinth that is, in the early stage of development, still circular or octahedral in form, and thus symbolically indicates the path the planets take across the sky. It was the harmony of their choreography, them following the pathway and the light, which illuminated their path through the night-time bustle physically and symbolically, that made it possible for the pilgrims to find their way out of the swirl's confusion back to the church. In this holy place, the house of God, which they all aspired to, they sang a harmonic song and recited litanies. This song and the litanies constituted a singular counterpoint to the previous cacophony, which was heard while the pilgrims sang several songs at the same time. The symbolism of the Pilgrim Swirl can also be seen in the Pilgrim Duke. He is believed to have embodied an old, ancient dancer who was in charge of the circular or serpent-like movement as the front dancer. The Duke can thus be compared to Christ as the lead dancer of the heavenly dance. Much like Christ, who rules over the bodies of the heavenly order, the Pilgrim Duke reigns over the participants. Lastly, the Pilgrim Swirl leads to another important symbolic point: the deceased.



On some of God's paths, it was performed in the immediate vicinity of buried people and according to some older sources, even on top of pre-Christian mounds. The connection to the deceased is further revealed in the content of sermons, which the dukes loved and often mentioned the deceased in them. The Pilgrim Swirl is thus also part of a long-standing tradition accompanied by various death rituals, where dance is part of cosmogonic acts.

The Pilgrim Swirl is a highly symbolic act that is not accidental, but can now be viewed as a part of historical logic and causality. Regardless of the fact that it can reflect a number of pre-modern principles and interpretations of the world, it shows how persistent such ideas and perceptions of the world can be. The Pilgrim Swirl is therefore a witness to how, through a long continuous history, bodies have carried an ingrained notion of the search for the harmony of the individual, the world and the entire cosmos.



IMENSKO IN STVARNO KAZALO

<i>Akvinski, Tomaž</i>	76, 108
<i>ambulatorij (korni obhod)</i>	5, 10, 12, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 103, 106
<i>angel</i>	9, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 36, 44, 53, 55, 61, 62, 63, 65, 72, 89, 103
<i>antika</i>	7, 8, 9, 12, 16, 19, 23, 30, 31, 32, 33, 35, 42, 49, 50, 51, 60, 62, 92, 93, 109, 111
<i>Backman, Louis E.</i>	23, 25, 26, 28, 30, 44, 46, 49, 62, 63, 65, 67, 69, 70, 72, 105
<i>Beleth, Jean</i>	31, 32, 34, 35
<i>Berghaus, Günter</i>	17, 19, 21, 27
<i>bogoslužje (liturgija)</i>	9, 15, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 39, 42, 44, 55, 57, 58, 59, 62, 63, 65, 67, 68, 74, 75, 76, 90, 97, 103
<i>cerkev</i>	22, 24, 26, 27, 39, 46, 50, 54, 57, 58, 59, 60, 63, 64, 65, 68, 70, 71, 72, 77, 78, 80, 97, 98, 103, 105, 106, 107, 108, 110
<i>chorus angelicus</i>	12, 25, 27, 29, 30, 33, 42, 62, 72, 92, 107
<i>cirkumambulacija</i>	9, 33, 47, 49, 58, 59, 60, 70, 103, 105
<i>češčenje</i>	22, 26, 29, 33, 39, 40, 43, 56, 57, 66, 68, 69, 76, 78, 83, 85, 104, 108, 109
<i>Dioniz Aeropagit</i>	21, 27, 28, 67
<i>Echternach</i>	61, 62, 66, 67
<i>gesta</i>	19, 21, 25, 32, 33, 34, 40, 41, 44, 59, 67, 77, 111
<i>gibanje</i>	9, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 28, 30, 32, 33, 34, 35, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 48, 49, 53, 55, 56, 58, 59, 61, 63, 64, 66, 67, 76, 81, 82, 90, 95, 97, 99, 101, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 113, 114
<i>glasba</i>	8, 13, 17, 19, 28, 29, 31, 32, 39, 40, 42, 44, 53, 55, 56, 59, 61, 64, 65, 67, 68, 71, 75, 77, 78, 85, 95, 102, 104, 105, 111, 113
<i>harmonija</i>	17, 18, 19, 20, 21, 24, 25, 27, 30, 32, 33, 34, 42, 43, 48, 49, 53, 56, 57, 62, 67, 97, 106, 107, 114
<i>Honorij Avgust</i>	31, 32, 33, 34, 35
<i>imaginarij</i>	9, 23, 25, 27, 31, 33, 34, 35, 37, 44, 49, 59, 62

<i>khoros</i>	16, 17, 21, 22, 25, 49, 59
<i>Klinghardt, Matthias</i>	20, 21, 22, 31, 36, 42, 93, 109
<i>Kowalska, Jolanta</i>	17, 48, 94
<i>kozmično gibanje</i>	18, 19, 20, 25, 32, 33, 41, 42, 44, 49, 55, 56, 76, 111
<i>kozmogonski princip</i>	9, 12, 15, 17, 19, 23, 25, 29, 49, 76, 104, 105, 111, 112
<i>kozmos</i>	7, 9, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 27, 44, 53, 63, 71, 72, 76, 97, 111
<i>kroženje</i>	10, 12, 17, 18, 19, 20, 23, 24, 25, 28, 29, 32, 34, 43, 49, 51, 53, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 103, 106, 111, 112
<i>krožno gibanje</i>	9, 10, 12, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 25, 27, 29, 32, 33, 34, 35, 42, 43, 44, 47, 48, 49, 51, 53, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 65, 72, 92, 93, 103, 104, 105, 106, 107
<i>labirint</i>	9, 10, 12, 33, 45, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 97, 103, 106, 107
<i>metliško obredje</i>	47, 48
<i>neoplatonizem</i>	18, 20, 21
<i>Oesterley, William Oscar</i>	23, 62
<i>pelota</i>	45, 46, 48, 49, 53
<i>petje</i>	16, 17, 19, 22, 27, 32, 35, 40, 42, 44, 45, 49, 53, 57, 59, 62, 64, 65, 66, 69, 75, 86, 96, 97, 102, 108, 109
<i>Platon</i>	12, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 24, 25, 30, 31, 35, 40, 44, 53, 54, 55, 59, 111, 112, 113, 114
<i>platonizem</i>	12, 18, 19, 20, 21, 24, 27, 31, 43, 53, 55, 59
<i>Plotin</i>	8, 18, 19, 20, 114
<i>pokopališče</i>	30, 35, 36, 42, 68, 71, 72, 74, 77, 98, 104, 105, 107, 108
<i>predplesalec</i>	29, 93
<i>procesija</i>	9, 10, 12, 26, 32, 33, 34, 36, 37, 55, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 74, 80, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 106, 107, 109, 110, 111, 74, 75
<i>prvi ples</i>	74, 75
<i>Ramovš, Mirko</i>	30, 47, 48, 72, 87, 88, 92, 96, 99, 105, 106, 108, 109
<i>ritem</i>	12, 19, 20, 24, 43, 45, 49, 61, 67, 111, 112
<i>ritmično gibanje</i>	12, 16, 19, 21, 42, 59
<i>ritual</i>	9, 10, 15, 16, 23, 26, 29, 31, 33, 34, 37, 39, 43, 44, 46, 47, 52, 53, 54, 57, 59, 60, 62, 65, 67, 68, 70, 71, 73, 74, 76, 82, 94, 102, 104, 105, 107, 110
<i>romanje</i>	10, 57, 64, 79, 80, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 92, 94, 99, 100, 105, 109
<i>romar</i>	39, 58, 61, 64, 72, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 88, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 102, 103, 105, 106, 107, 109, 110
<i>romarski korak</i>	66, 101, 102
<i>romarski vrtec</i>	12, 13, 14, 50, 83, 84, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111

<i>Sicard iz Cremona</i>	31, 32, 33, 34, 35
<i>Syston Carter, Françoise</i>	18, 19, 23, 27, 44, 62
<i>telesiti (telesenje)</i>	12, 19, 25, 27, 40, 41, 42, 43, 53, 55, 57, 61, 72, 76, 82, 90, 94, 106, 107, 110, 111
<i>Turnšek, Metod</i>	89, 91, 94, 101, 103
<i>vojovoda (vižar)</i>	89, 90, 91, 92, 93, 94, 98, 99, 100, 101, 102, 106
<i>zgodnje krščanstvo</i>	16, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 29, 31, 36, 37, 42, 49, 62, 89, 90, 105, 110
<i>Zimmermann, Julia</i>	16, 22, 24, 28, 29, 33, 36, 38, 45, 62, 64, 65, 66, 94



VIRI IN LITERATURA

Ahačič, Kozma

2012 *Zgodovina misli o jeziku na Slovenskem: Katoliška doba (1600–1758)*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.

Andersen, Carl

1961 ‚Altchristliche Kritik am Tanz – ein Ausschnitt aus dem Kampf der alten Kirche gegen heidnische Sitte.‘ *Zeitschrift für Kirchengeschichte* LXXII (X): 217–262.

2009

‚Altchristliche Kritik am Tanz – ein Ausschnitt aus dem Kampf der alten Kirche gegen heidnische Sitte.‘ V: *Theologie und Kirche im Horizont der Antike: Gesammelte Aufsätze zur Geschichte der Kirche*, ur. Carl Andersen. Berlin, New York: Walter de Gruyter, str. 91–138.

Arcangeli, Alessandro

1992 ‚Dance and Punishment.‘ *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 10 (2): 30–42.

Backman, Louies E.

1952 *Religious Dances in the Christian Church and in Popular Medicine*. London: George Allen & Unwin Ltd.

Bales, Alexander Fernández

1984 ‚Mapping Rituals in a Carthusian Monastery: La Certosa Di Calci.‘ *Journal of Architectural Education* 54 (4): 264–267.

Beaven M., Marilyn

1992 ‚A Medieval Procession: Sacred Rites Commemorated in a Stained Glass Panel from Soissons Cathedral.‘ *Bulletin of the Detroit Institute of Arts* 67 (1): 30–37.

Berghaus, Günter

1992 ‚Neoplatonic and Pythagorean Notions of World Harmony and Unity and Their Influence on Renaissance Dance Theory.‘ *Dance Research: The Journal of Society for Dance Research* 10 (2): 43–70.

Bächtold-Stäubli, Hans in Edmond Hoffmann-Krayer

1987 *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. Bd. 1–10. Berlin, Leipzig: W de. Gruyter & Co.

- B. n. a.
1878 ,Iz govora po blagoslovljenih novih orgelj v Šen-Tilju poleg Velenja 29. junija t. l.' *Cerkveni glasbenik* 1 (6): 49–50.
- Bogataj, Janez
2007 ,Romar', ,romarska cerkev', ,romarska hiša' in ,romarstvo'. V: *Slovenski etnološki leksikon*, ur. Angelos Baš. Ljubljana, Zagreb, Beograd, Sarajevo, Skopje, Sofija, Bukarešta: Založba Mladinska knjiga, str. 508–509.
- Böhme, Franz M.
1886 *Geschichte des Tanzes in Deutschland: Beitrag zur deutschen Sitten-, Lietaratur- und Musikgeschichte nach den Quellen zum Erstenmal bearbeitet und mit alten Tanzlieder und Musikproben*. Leipzig: Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.
- Burke, Peter
2007 *Kaj je kulturna zgodovina?* Ljubljana: Sophia.
- Celenza, Christopher S.
1999 ,Pythagoras in the Renaissance: The Case of Marsilio Ficino.' *Renaissance Quarterly* 52 (3): 667–711.
- Chambers, Edmund Kerschever
1903 *The Medieval Stage. Vol. 1*. London: Oxford University Press.
- Czerwinski, Albert
1862 *Geschicghte der Tanzkunst bei den cultivirten Völkern von den ersten Anfängen bis auf die gegenwärtige Zeit*. Leipzig: Verlagbuchhandlung von J. J. Weber.
- C. O'C. E.
1886 ,The Leaping Procession at Echternach.' *The Irish Monthly* 14 (155): 257–260.
- Demary, John G.
1987 ,Dante and the Book of the Cosmos.' *Transactions of the American Philosophical Society* 77 (5): 1–114.
- Doig, Allan
2008 *Liturgy and Architecture: From the Early Church to the Middle ages*. London, New York: Routledge.
- Dragotin
1860 ,Iz Loža v Čubar.' *Novice gospodarske, obertniške in narodne* XVIII 18 (11. 7. 1860) (28): 218–219.
- Dubisch, Jill
1995 *In a Different Place: Pilgrimage, Gender and Politics of a Greek Island Shrine*. Princeton: Princeton University Press.

- Dugac, Željko
2000 ,Votivni darovi sv. Roku kot priprošnja za zdravje.' *Etnolog* 10 (1): 95–100.
- Eberlein, Johann Konrad
2006 ,Interpretatio Christiana.' V: *Brill's New Pauly*. <https://referenceworks.brillonline.com/entries/brill-s-new-pauly/interpretatio-christiana-ct-e1406540#e1406610> (pregledano 8. 5. 2020)
- Ehrenreich, Barbara
2008 *Dancing in the Street: A History of Collective Joy*. London: Granta Publications.
- Ekirch, A. Roger
2010 *Ob zatonu dneva: Noč v minulih časih*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- Eschmann, Gustav
1864 ,Consulere, consul, exsul, praesul.' *Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung auf dem Gebiete des Deutschen, Griechischen und Lateinischen* 13 (2): 106–112.
- Fink, Monika
1996 *Der Ball: Eine Kulturgeschichte des Gesellschaftstanzes im 18. und 19. Jahrhundert*. Innsbruck, Dunaj: Studien Verlag; Libreria Musicale Italiana.
- Goheen, Jutta
1990 *Mensch und Moral im Mittelalter: Geschichte und Fiktion in Hugo von Trimbergs »Der Renner«*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Graber, Georg
1934 *Volksleben in Kärnten*. Graz: Lenksam-Verlag.
- Habinc, Mateja
2000 »Gresta v nedeljo popoldne na pokopališče?«: *O skrbi zagrobove in njihovem obiskovanju na primeru brežiških pokopališč od tridesetih let 20. stoletja do danes*. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo.
- Hacquet, Baltasar
1801 *Abbildung und Beschreibung der südwest und östlichen Wenden, Illyren und Slaven*. Leipzig: Industrie-Comptoir.
- Hajnšek, Odilo
1971 *Marijine božje poti*. Celovec: Družba sv. Mohorja.
- Hearn, M. F.
1971 ,The Rectangular Ambulatory in English Mediaeval Architecture.' *Journal of the Society of Architectural Historians* 30 (3): 187–208.

- Hellsten, Laura
2006 ,Dance in the Early Church: Sources and Restrictions.' *Approaching Religion* 6 (2): 55–66.
- Hen, Yitzak
1997 ,The liturgy of St. Willibrord.' *Anglo-Saxon England* 26: 41–62.
- Heywood, Stephen
2003a ,Crypt'. Prispjev v spletni enciklopediji *Oxford Art Online*. <https://www-oxfordartonline-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oao-9781884446054-e-7000020491#oao-9781884446054-e-7000020491> (pregledano 19. 4. 2020)
2003b ,Ambulatory'. Prispjev v spletni enciklopediji *Oxford Art Online*. <https://www-oxfordartonline-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oao-9781884446054-e-700002302?rskey=8ZRvcB> (pregledano 19. 4. 2020)
- Höfler, Janez
2015 *Gradivo za historično topografijo predjožefinskih župnij na Slovenskem: Kranjska*. Ljubljana: Viharnik.
2016 *Gradivo za historično topografijo predjožefinskih župnij na Slovenskem: Primorska (Oglejski patriarhat, Tržaška škofija)*. Ljubljana: Viharnik.
- Hrovatin, Radoslav
1951 ,O slovenskem ljudskem plesu.' *Slovenski etnograf* 3–4: 276–296.
1959 ,Kinetske označbe v slovenski ljudski plesni etimologiji.' *Slovenski etnograf* 12: 163–180.
- Jožef II.
1788 *Handbuch aller unter der Regierung des Kaisers Joseph des II für die k. k. Erbländer erganenen Verordnungen und Gesetze in einer systematischen Verbindung*. Wien: Joh. Georg. Moesele k. k. privileg. Buchhändler.
- Jung, Vera
2001 *Körperlust und Disziplin: Studien zur Fest- und Tanzkultur im 16. und 17. Jahrhundert*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag.
- Jurčič, Josip
1919 *Josipa Jurčiča zbrani spisi*. Ljubljana: Tiskovna zadruga.
- Klinghardt, Matthias
2005 ,Tanz und Offenbarung: Praxis und Theologie des gottesdienstlichen Tanzes im frühen Christentum.' *Spes Christiana* 15–16 (2004–2005): 9–34.

- Knowles, Mark
2009 *The Wicked Waltz and Other Scandalous Dances: Outrage at Couple Dancing in the 19th and Early 20th Century*. North Carolina: McFarland & Company.
- Kompare, Tina
2014 ‚Simbolna krajina na širšem območju zgornje Vipavske doline.‘ *Studia mythologica Slavica* 17: 173–187.
- Kongregacija
2003 Kongregacija za bogoslužje in zakramente (Direktorij za ljudske pobožnosti in bogoslužje): *Cerkveni dokumenti št. 102*. Ljubljana: Družina.
- Kowalska, Jolanta
1991 *Tree of life dance: Cultural universals in motion*. Varšava: Institute of the history of material culture Polish academy of science.
- Kozak, Juš
1929 *Lectov grad*. Ljubljana: Vodnikova družba.
- Kretzenbacher, Leopold
1954 ‚Die Ketten um die Leonhardskirchen im Ostalpenraum: Kulturhistorische Beiträge zur Fragen der Gürtung von Kultobjekten in der religiösen Volkskultur Europas.‘ V: *Kultur und Volk: Beiträge zur Volkskunde aus Österreich, Bayern und der Schweiz: Festschrift für Gustav Guggitz zum 80. Geburtstag*, ur. Leopold Schmid. Wien: Selbstverl. des Österr. Museums für Volkskunde, str. 165–202.
- Kuret, Niko
1998a *Praznično leto Slovencev I: Starosvetne šeha in navade od pomladi do zime*. Ljubljana: Družina.
1998b *Praznično leto Slovencev II: Starosvetne šeha in navade od pomladi do zime*. Ljubljana: Družina.
- Landhanduest
1660 *Landhanduest des herzogtum Styer*. Gratz. (Original hrani knjižnica Narodnega muzeja v Ljubljani.)
- Laurent, Jean
1840 ‚Vaterlandliches: Die Vahlfahrtskirche U. L. Frauen zu Ehrengruben in Oberkarin.‘ *Illyrisches Blatt* 10 (5. 3. 1840): 45–49.
- Levstik, Fran
2018 *Sveti doktor Bežanec v Tožbanji vasi*. https://sl.wikisource.org/wiki/Sveti_doktor_Be%C5%BEanec_v_To%C5%BEbanji_vasi (pregledano 2. 11. 2021)
- Ložar - Podlogar, Helena
1999a ‚Smrt v slovenskih ljudskih šegah in verovanju.‘ V: *Tihi pomniki minljivega časa: Drobcji o šegah slovesov in pokopališki kulturi v slovenskem etničnem prostoru*. Ljubljana: Forma 7, str. 7–29.

- 1999b ,Šege ob smrti na slovenskem podeželju.' *Etnolog* (9)1: 101–115.
- 2007 ,Ofer'. V: *Slovenski etnološki leksikon*, ur. Angelos Baš. Ljubljana, Zagreb, Beograd, Sarajevo, Skopje, Sofija, Bukarešta: Založba Mladinska knjiga, str. 381.
- Luschin von Ebengreuth, Arnold
- 1878 ,Die windische Wallfahrt an den Niederrhein.' V: *Monatschrift für die Geschichte Westdeutschlands mit besonderer Berücksichtigung der Rheinlande und Westfalens* (4. Jahrgang), ur. Richard Pick. Trier: Verlag der Linz'schen Buchandlung, str. 436–466.
- Macy, Gary
- 1992 *The Banquet's Wisdom: A Short History of Theologies of the Lord's Supper*. New York: Paulist Press.
- Makarovič, Gorazd
- 1995 *Slovinci in čas: Odnos do časa kot okvir in sestavina vsakdanjega življenja*. Ljubljana: Krtina.
- 2007 ,Votiv'. V: *Slovenski etnološki leksikon*, ur. Angelos Baš. Ljubljana, Zagreb, Beograd, Sarajevo, Skopje, Sofija, Bukarešta: Založba Mladinska knjiga, str. 684.
- Marolt, France
- 1936 *Slovenske narodoslovne študije: Tri obredja iz Bele Krajine* (2. zvezek). Ljubljana: Glasbena matica.
- Martin, György
- 1973 ,Die Branles von Arbeau und die osteuropäischen Kettentänze.' *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 15, Fasc. 1/4: 101–128.
- Matičetov, Milko
- 1948 ,O etnografiji in folklori zapadnih Slovencev.' *Slovenski etnograf* 1: 9–56.
- Mayer, Cornelius
- B. n. l. ,Tanz und tanzen bei Augustinus.' V: *Texte über Augustinus*. <http://www.augustinus.de/bwo/dcms/sites/bistum/extern/zfa/texteueber/vortragbeitrag/tanz.html> (pregledano 28. 10. 2013)
- Mayes, Dawn Marie
- 2003 *Body and Sacred Place in Medieval Europe, 1100–1389*. New York in London: Routledge.
- McGowan, Andrew B.
- 2014 *Ancient Christian Worship: Early Church Practices in Social, Historical, and Theological Perspective*. Michigan: Baker Academic.
- Mead, G. R. S.
- 1912 ,Ceremonial Game-Playing and Dancing in Mediaeval Churches.' *The Quest: A Quaterly Review* 4 (1–4): 91–123.

- Meisen, Karl
1951 ,Springprozessionen und Schutzheilige gegen den Veitstanz und ähnliche Krankheiten im Rheinlande und seinen Nachbargebieten.' V: *Rheinlandisches Jahrbuch für Volkskunde, zweiter Jahrgang*, ur. Karl Meisen. Bonn: Ferd. Dummlers Verlag, str. 164–178.
- Mencej, Mirjam
2013a *Sem vso noč lital v krogu: Simbolika krožnega gibanja v evropski tradicijski kulturi*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU; Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.
2013b ,Simbolika obredov cirkumambulacije v tradicijskih skupnostih.' *Studia mythologica Slavica* 16: 125–148.
- Mering, Friedrich Everhard von
1838a *Zur Geschichte der Stadt Köln am Rhein* (Bd. I). Köln: Druck und Verlag Joh. Wilh. Diess.
1838b *Zur Geschichte der Stadt Köln am Rhein* (Bd. II). Köln: Druck und Verlag Joh. Wilh. Diess.
- Mews, Constant J.
2009 ,Liturgists and Dance in the Twelfth Century: The Witness of John Beleth and Sicard of Cremona.' *Church History* 78 (3): 512–548.
- Morrison, Tessa
2003 ,The Labirynthine Path of Pilgrimage.' *Peregrinations: Journal of Medieval Art and Architecture* 1 (3): 1–5.
- Mulligan, Dermot
2018 ,Willibrord's Carlow connection.' *Archaeology Ireland* 32 (1): 49–51.
- Noda, Mozes
2014 ,Eucharistic devotion: Historical and theological perspectives.' *Studia universitatis Babeş-Bolyai Theologica catolica latina* 59 (1): 26–49.
- Noone, Michael
1998 *Music and Musicians in the Escorial Liturgy under the Habsburgs, 1563–1700*. Rochester in Woodbridge: University of Rochester Press.
- Oesterley, William Oscar Emil
2002 *Sacred Dance in the Ancient World*. Mineola: Dover Publications.
- Orel, Boris
1940 ,Belokranjski plesi, igre, običaji.' *Slovenec* (25. 8. 1940) 68 (194): 11.
- Otorepec, Božo in Dragan Matić
1998 *Izbrane listine zgodovinskega arhiva (1320–1782): Transkripcije z regesti in komentarji*. Ljubljana: Zgodovinski arhiv Ljubljana.

Parapat, Janez

1870 ,Letopis mesta Kranjskega (788–1870. l.).' *Letopis Matice Slovenske za leto 1870*: 91–127.

Pennington, Ken

b. n. l. ,The Fourth Lateran Council, its Legislation, and the Developement od Legal Procedure.' <https://web.archive.org/web/20160308012241/http://faculty.cua.edu/pennington/Fourth%20Lateran%20Council/PenningtonLateranIV.pdf> (pregledano 5. 4. 2020)

Pfannenschmid, Heino

1878 *Germanische Erntefeste im heidnischen und christlichen Cultus mit besonderer Beziehung auf Niedersachsen*. Hannover: Hahn'sche Buchhandlung.

Policijski red

1525 Policy. Arhiv republike Slovenije: Deželni stanovi za Kranjsko, AS 2, f. 394, št. 699.

1789 Amts-Unterricht in Polizei und Sicherheitssachen. Zgodovinski arhiv Ljubljana, SI ZAL 489 f. 12–13 (št. 869).

Pont, Graham

2008 ,Plato's Philosophy of Dance.' V: *Dance, Spectacle and the Body Politick, 1250–1750*, ur. Jennifer Nevile. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, str. 267–281.

Prežihov, Voranc

1945 *Od Kotelj do Belih vod*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Ramovš, Mirko

1975 ,Romarski vrtec.' *Traditiones* 4 : 47–78.

1995 *Polka je ukazana: Plesno izročilo na Slovenskem: Bela krajina in Kostel*. Ljubljana: Založba Kres.

1996 *Polka je ukazana: Plesno izročilo na Slovenskem: Prekmurje in Porabje*. Ljubljana: Založba Kres.

Rauchenfels, Anton von

1871 *Bilder und Stassage aus der Kärntner Oberlande*. Klagenfurt. Druck und Verlag von Ferdinand Kleinmayr.

Reed Doob, Penelope

1990 *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*. Ithaca, London: Cornell University Press.

Reynolds, Roger E.

2000 ,The Drama od Medieval Lithurgical Procession.' *Revue de Musicologie* T. 86 (1): 127–142.

- Richard, August Victor
1861 *Licht und Schatten. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte von Sachsen und Thüringen im XVI. Jahrhundert.* Dresden: Springer Fachmedien Wiesbaden.
- Risteski, S. Ljupcho
2001 'Space and Boundaries between the Worlds.' *EthnoAnthropoZoom: Journal of the Department of Ethnology* 1: 154–179.
- Rohmann, Gregor
2009 'The Invention of Dancing Mania: Frankish Christianity, Platonic Cosmology and Bodily Expression in Sacred Space.' *The Medieval History Journal* 12 (1): 13–45.
2013 *Tanzwut: Kosmos, Kirche und Mensch in der Bedeutungsgeschichte eines mittelalterlichen Krankheitskonzepts.* Göttingen: Hubert & Co.
- Roženberger, Tatjana
1990 'Božjepotništvo na Dolenjskem.' *Rast* 1 (4): 347–352.
- Rutar, Simon
1882 *Zgodovina Tolminskega, to je: zgodovinski dogodki sodnijskih okrajev Tolmin, Bolec in Cerkno ž njih prirodznanskim in statističnim opisom.* Gorica: Hilarijanska tiskarna.
- Salmen, Walter
1980 'Ikonographie des Reigens in Mittelalter.' *Acta Musicologica* 52 (1): 14–26.
1999 *Tanz und tanzen vom Mittelalter bis zur Renaissance.* Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag.
- Schlegel, Julius Heinrich Gottlieb
1798 *Reise durch einige Theile vom mittäglichen deutschland mit dem Venetianischen.* Erfurt: Tasche und Müller.
- Schmitt, Jean-Claude
2000 *Geste v srednjem veku.* Ljubljana: Studia humanitatis.
- Simetinger, Tomaž
2012 'Med plesiščem in pokopališčem: Vzporednice dveh vaških prizorišč na primeru župnije sv. Mihaela na Dovjem v luči delovanja fantovskih družb.' V: *Strokovni posvet Etnologija in slovenske pokrajine: Gorenjska*, ur. Tita Porenta in Mojca Tercej Otorepec. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo, str. 245–256.
2014a 'Historično-antropološka analiza plesne kulture na južnem Koroškem.' Neobjavljena doktorska disertacija. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo.
2014b 'Zgodovina prava in plesna kultura od prvih virov do sredine 20. Stoletja. Prvi del.' *Glasnik SED* 54 (4): 9–17.
2015 'Zgodovina prava in plesna kultura od prvih virov do sredine 20. stoletja. Prvi del.' *Glasnik SED* 55 (1–2): 23–31.

- Stabej, Jože
1965 *Staro božjepotništvo Slovencev v Porenje/Die alten Wallfahrten der Slowenen an den Rhein*. Razprave – Dissertationes. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti: Razred za filološke in literarne vede.
- Stolco, Alban
1854 *Oče naš in deset božjih zapovedi*. Ljubljana: Založil Jože Blasnik.
- Strniša, Gustav
1936 ‚Poletje v dolini gradov.‘ *Jutro* 57 (142): 7.
- Suntrup, Rudolf
1978 *Die Bedeutung der Liturgischen Gebärden und Bewegungen in lateinischen und deutschen Auslegungen des 9. bis 13. Jahrhundert*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Svetokriški Janez
1691–1707 *Sacrum promptuarium singulis per totum annum dominicis, et festis solemnioribus Christi domini et B. V. Mariae preadicabilae* (1.–5. knjiga). Benetke.
- Sveto pismo
2006 *Sveto pismo: Slovenski standardni prevod*. <http://www.biblija.net/biblija.cgi?l=sl> (pregledano 20. 12. 2013)
- Syston Carter, Françoise
1987 ‚Celestial Dance: A Search for Perfection.‘ *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 5 (2): 3–17.
- Šmitek, Zmago
1999 ‚Podzemlje – nebo – zemlja.‘ V: *Tihi pomniki minljivega časa: Drobcji o šegah slovesov in pokopališki kulturi v slovenskem etničnem prostoru*. Ljubljana: Forma 7.
- Thomas, Richard
2014 ‚Tortoises and the exotic animal trade in Britan from medieval to »modern.«.‘ *Testudo* 8 (1): 56–68.
- Trdina, Janez
1956 *Zbrano delo: Črtice in povesti iz narodnega življenja* (deveta knjiga). Ljubljana: Državna založba Slovenije.
1987 *Podobe prednikov: Zapiski Janeza Trdine iz obdobja 1870–1879: 27 zvezkov rokopisa v 3 knjigah: 1. knjiga: ... pohujšljive za vsakega ...* Ljubljana: Univerzitetna konferenca ZSMS, Knjižnica revolucionarne teorije.
2012 *Rože in trnje*. Ljubljana: Genija.
2020 *Dolenjci*. <https://sl.wikisource.org/wiki/Dolenjci> (pregledano 16. 7. 2020)

- Troha, Frenk
1932 ,Božja pota.' *Slovensko-Amerikanski koledar* 36: 20–25.
- Tronca, Donatela
2016 ,Resricted Movement: Dancing from Late Antiquity through the Early Middle Ages.' *Braking the Rules: Textual Reflection on Transgression*, *Journal of the LUCAS graduate conference* 4: 52–63.
- Trstenjak, Davorin
1870 ,Raziskava na polji staroslovanske mytologije.' *Letopis Matice Slovenske* 1870: 3–25.
- Turnšek, Metod
1946 *Pod vernim krovom: Ob ljudskih običajih skozi cerkveno leto*. Trst: Goriška Mohorjeva založba.
- Valvasor, Johann Weichard
1689 *Die Ehre des Herzogtums Crain (VIII. Buch)*. Ljubljana, Nürnberg.
- Vaz da Silva, Francisco
2012 'Tradition Without End.' V: *A Companion to Folklore*, ur. Regina F. Bendix in Galit Hasan-Rokem. Blackwell Publishing: Chichester, str. 40–54.
- Vilfan, Sergej
1956 ,Vprašanje »opasila«.' *Slovenski etnograf* 9: 253–260.
- Vrhovec, Katarina
1936 ,Plesna umetnost pri Slovencih.' *Ljubljanski zvon* 56 (6): 482–484.
- Wright, Craig
2001 *The Maze and the Warrior: Symbols in Architecture, Theology and Music*. Cambridge, London: Harvard University Press.
- Zimmermann, Julia
2007 *Teufelsreigen – Engelstänze: Kontinuität und Wandel in mittelalterlichen Tanzdarstellung*. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Brusseles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang.

Osebni arhiv terenskih posnetkov in drugih zapiskov avtorja

T. P. 132012/1–5 (Borovlje, marec 2012)

T. P. 310712/1–3 (Grpiče, Sv. Lenard pri Sedmih Studencih, julij 2012)

T. P. 71212 (Borovlje, december 2012)

Terenski zapiski iz Aachna (januar 2017)

Arhiv Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU

T 320A (Brestanica z okolico, Štajerska, 1973)

T 320B (Brestanica z okolico, Štajerska, 1973)

T 321A (Sladka gora, Martinja vas pri Mokronogu, 1973)

T 321B (Sladka gora, Martinja vas pri Mokronogu, 1973)

T 322A (Temenica, Dolenjska, 1973)

Internetni viri

Internetni vir 1:

Fran: Slovarji Inštituta za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU

<https://fran.si/193/marko-snoj-slovenski-etimoloski-slovar/4287878/kr?FilteredDictionaryIds=193&View=1&Query=kor> (pregledano 30. 3. 2020)

Internetni vir 2:

Fran: Slovarji Inštituta za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU

<https://fran.si/193/marko-snoj-slovenski-etimoloski-slovar/4287711/klo?FilteredDictionaryIds=193&View=1&Query=kolo> (pregledano 30. 3. 2020)

Internetni vir 3:

Stanford Encyclopedia of Philosophy (2004)

<https://plato.stanford.edu/entries/pseudo-dionysius-areopagite> (pregledano 3. 4. 2020)

Internetni vir 4:

Encyclopaedia Britannica

<https://www.britannica.com/biography/Innocent-III-pope/Later-pontificate> (pregledano 5. 4. 2020)

Internetni vir 5

Župnija Cerklje ob Krki

<https://www.zupnija-cerkljeobkrki.si/index.php/zgodovina> (pregledano 22. 7. 2020)

Internetni vir 6:

Fran: Slovarji Inštituta za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU

<https://www.fran.si/193/marko-snoj-slovenski-etimoloski-slovar/4293678/vrteti?FilteredDictionaryIds=193&View=1&Query=vrteti> (pregledano 23. 7. 2020)

Internetni vir 7

Llibre Vermell de Montserrat

https://en.wikipedia.org/wiki/Llibre_Vermell_de_Montserrat (pregledano 5. 4. 2020)

Internetni vir 8

Fran: Slovarji Inštituta za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU

<https://www.fran.si/193/marko-snoj-slovenski-etimoloski-slovar/4291464/rmar?View=1&Query=romar> (pregledano 23. 7. 2020)

Internetni vir 9

Spomini starega Slovenca

https://sl.wikisource.org/wiki/Spomini_starega_Slovenca (pregledano 3. 11. 2021)

SEZNAM FOTOGRAFIJ

- Slika 1: Tloris kamnitega talnega labirinta iz katedrale v Chartresu (avtor Jan Šimnovec, 2021).
- Slika 2: Skica cerkve z ambulatorijem in krožno potjo (avtor Jan Šimnovec, 2021).
- Slika 3: Krožna pot z zahvalnimi darovi okrog oltarja Brezjanske Matere Božje (zasebni arhiv Tomaža Simetingerja, foto T. Simetinger, 2020).
- Sliki 4 in 5: Vhod v aachensko stolnico z dvoriščem, v preteklosti imenovanim Paradiz (zasebni arhiv Marije Klobčar, foto M. Klobčar, 2020).
- Slika 6: Fotografija s Svete Gore (zasebni arhiv etnološke zbirke Palčava šiša).
- Slika 7: Fotografija stopnišča, ki vodi do cerkve na Sveti gori nad Čabrom, iz časa okrog prve svetovne vojne (zasebni arhiv etnološke zbirke Palčava šiša).
- Slika 8: Berač Tonček Žutek iz Cegelnice (arhiv Dolenjskega muzeja Novo mesto, št. VII/202).
- Slika 9: Shema poti romarskega vrtca (avtor Jan Šimnovec, 2021).