

**UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

ANA HOČEVAR

**PLES V POSTMODERNI DRUŽBI
DIPLOMSKO DELO**

Ljubljana, 2003

**UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

ANA HOČEVAR

Mentor: Izr. prof. dr. ALEŠ DEBELJAK

**PLES V POSTMODERNI DRUŽBI
DIPLOMSKO DELO**

Ljubljana, 2003

Mihcu

Morda se je Karla zaradi tesne obleke tako umerjeno gibala, da niti stroga miss Harton ni mogla biti užaljena, toda verjetneje se mi zdi, da dela tako preiščeno in s polno zavestjo. Ne vem, kako je dosegla, da se je zbral ves ritem in vse gibanje naznotraj in da se je zdel vsak lahni skok in zamah roke kakor daljni odmev pesmi, ki jo poje sama v sebi. Vsakdo je moral čutiti, da je za tem, kar je vidno in naglo izpremenljivo, še nekaj drugega, mnogo važnejšega. Bilo je trepetanje celega telesa, iz globine notranjosti prihajajoče, napetost vseh mišic in živcev. Začudil sem se, kako se zna ta ženska v vsakdanjem življenju brzdati. Kdor jo je videl tako razigrano, polno strasti in notranjega življenja, si ni mogel predstavljati tiste hladne Karle, ki se počasi giblje, leno polega v fotelju in komaj odgovarja. Iz vsakdanjosti je ostal na njej le smehljaj, neizbrisno zarezan okrog ustnic, telesen smehljaj brez vsebine, ves leden v svojem dvomu in posmehu, ter čudni, nedobri pogled »poševnih oči, ki so kakor tekoča voda«. Zdelo se mi je, da jo vidim prvič; tudi sem tedaj šele razumel, zakaj je govoril Fritz o njeni lepoti. Fritz je veččega očesa, spregledal jo je in je zaslutil zatajeno silo v njej.

Ozrl sem se vanj. Slonel je ob steni, bled in žarečega pogleda, ter si lomil prste desne roke. Čutil je, da ga gledam, in se je skušal nasmehnuti.

»Ali si mogel misliti, da je tak ogenj v njej?« mi je rekel tiho. Ne vem, zakaj mi je bilo to vprašanje neprijetno.

Strastna težnja, da izrazi, kar se s samim gibanjem ne more izraziti, da dá svojim telesnim kretnjam dušni pomen in izpremeni vezano stvarino v breztelesno misel, je bilo tisto, kar je na Karlinem plesu tako dražilo. Ni ilustrirala Chopinove skladbe; ta sama je bila tako nedoločna, da si ni nihče mogel v njej kaj določnega predstavljati. Mikavno pa je bilo, da je tisto nejasno čustvo, ki je zvenelo v strunah klavirja, dobilo v Karlinih kretnjah spremljavo, zaradi katere je postajalo še bolj nejasno, motno in bolj boleče. To ni bilo več čustvo, temveč grenko razpoloženje, omamljiva pobitost. Menil sem, da vem, zakaj si Fritz tako nasilno lomi prste. Karla se je vzpenjala kvišku in padala, kakor se vzpenja in pada vse človeško hrepenenje, in na ustnicah tisti ledeni, negibni nasmeh dvoma in posmeha; roke so se ji včasih tako nenaravno zvile, da si nisem mogel jasneje predstaviti lastnega dušnega trpljenja in nenaravnih, brezupnih skokov človeških misli; telo ji je včasih nenadoma vztrepetalo v dveh različnih ali nasprotnih smereh, trgano od notranjih, kljubujočih si moči, kakor trepetava vsaka razdvojenost. To je bilo hlastanje človeka po zraku, kadar ga duši vrvenje vsega, kar v bridkih urah joče, nemirno iskanje besede, da izrazi sebe, napor, da se premaga in raztelesi, nad vsem pa zreli smehljaj obupanega, prezirljivega spoznanja, muka, muka.

»Prav to je, kar sem hotel, kar hočem vedno,« je rekel Fritz skoraj glasno.

»Kaj?«

»Ta najomejnejši izraz najbolje pove, kako brezmejno je, kar hočemo. Beseda pove samo en del, najslabši. Čim manj jasno govorim, tem jasneje se razodevam. Ples je še nad glasbo.«

Ko je pianist udaril zadnji akord, se je Karla kakor zlomila, potem je obstala in si popravila lase. V gledalcih ni bilo posebnega navdušenja, vsi smo bili malo v zadregi in nismo prav vedeli, kaj naj sedaj storimo. Montañes je začel ploskati. Gospa je stisnila Karli roko in vsakdo se je hotel spomniti kakega pohvalnega in ne prebanalnega izraza.

Izidor Cankar, S poti

IZJAVA O AVTORSTVU DIPLOMSKEGA DELA

Kazalo

UVOD.....	6
1. OPREDELITEV PLESA.....	8
1.1. KAJ JE PLES.....	8
1.1.1. Definicija plesa.....	8
1.1.2. Značilnosti plesa.....	8
1.2. KAJ JE SODOBNI PLES.....	9
1.2.1. Terminološka zmeda.....	9
1.2.2. Zavračanje kodifikacije.....	10
1.2.3. Čisto gibanje.....	11
1.2.4. Spremenjeni odnosi v sodobnem plesu.....	12
1.2.5. Narava sodobnega plesa.....	12
2. OSAMOSVAJANJE SODOBNEGA PLESA SKOZI ZGODOVINSKO PERSPEKTIVO.....	15
2.1. KLASIČNI BALET.....	16
2.2. MODERNI PLES.....	17
2.2.1. Moderni impresionizem.....	18
2.2.2. Moderni ekspresionizem.....	21
2.2.3. Pozni moderni ples.....	23
2.3. POSTMODERNI PLES.....	25
2.3.1. Primer Judson Dance Theatrea.....	29
2.3.2. Primer Pine Bausch.....	31
3. SODOBNI PLES KOT SAMOSTOJNA UMETNOST.....	32
3.1. POSTMODERNA DRUŽBA.....	32
3.1.1. Postmodernizem.....	34
3.1.2. Značilnosti postmoderne umetnosti.....	36
3.2. TELO KOT SUBJEKT SODOBNEGA PLESA.....	37
3.2.1. Značilnosti plešočega telesa v sodobnem plesu.....	37
3.2.2. Primer butoha.....	40
3.3. SODOBNI PLES KOT SAMOSTOJNO IN HKRATI ODPRTO PODROČJE UMETNOSTI.....	42
3.3.1. Videoplesna dela.....	43
3.3.2. Interaktivni ples.....	44
3.4. POSTMODERNIZEM TANJE ZGONC.....	45
4. POLOŽAJ SODOBNEGA PLESA V SLOVENIJI.....	47
4.1. MANKO INSTITUCIJ SODOBNEGA PLESA.....	49
4.1.1. Izobraževanje.....	49
4.1.2. Prostorska stiska.....	50
4.1.3. Plesna teorija in kritika.....	51
4.1.4. Podporni sistem.....	52
4.2. STATUS SODOBNEGA PLESA.....	52
4.3. FINANCIRANJE SODOBNEGA PLESA.....	53
4.4. REŠEVANJE PROBLEMATIKE SODOBNEGA PLESA V SLOVENIJI.....	53
ZAKLJUČEK.....	55
LITERATURA.....	57

UVOD

Odraščala sem v svetu klasičnega baleta. Plesati sem začela že pri starosti treh let, ko sem obiskovala program ritmike-baleta v glasbeni šoli Franca Šturma. Svojo plesno pot sem nadaljevala v baletni in kasneje srednji baletni šoli. Sodobni ples se je rodil kot reakcija na arbitrarni in tradicionalni klasični balet in bil zato do njega sovražno nastrojen. Vendar moram reči, da je sovražna nastrojenost obojestranska. Namreč, balet se je po razvoju sodobnega plesa ali pa ravno zaradi njega še bolj zapiral v svoj slonokoščeni stolp in še bolj vztrajal pri strogem ohranjanju klasične baletne tehnike. To brezpogojno spoštovanje baletne tradicije in vzvišen prezir klasičnega baleta do sodobnega plesa sem izkusila tudi sama, kajti v takšnem vzdušju so potekale vsakodnevne vaje v baletni šoli. S sodobnim plesom sem se prvič srečala na seminarju modernih plesnih tehnik v srednji baletni šoli. Od takrat naprej redno obiskujem predstave sodobnega plesa, tako domače kot tuje produkcije.

Zaradi osebnega zanimanja za sodobni ples sem se odločila raziskati razvoj te plesne zvrsti v svojem diplomskem delu. Moj namen je bil pokazati, da se je sodobni ples vzpostavil kot samostojna umetniška zvrst, ki se je distancirala in emancipirala od klasičnega baleta, glasbe in gledališča z razlogom preseči njihove omejene izrazne možnosti zaradi kodifikacije tehnik, oblik, stilov itd., kar jo je vodilo v odprtost raziskovanja telesnosti. Pri tem me je zanimalo, na kakšen način se je sodobni ples uveljavil kot samostojno umetniško polje. Pri odgovarjanju na to vprašanje sem sledila naslednjim zastavljenim hipotezam:

- Šele postmoderna doba s svojimi značilnostmi je omogočila vzpostavitev sodobnega plesa kot samostojne umetniške discipline.
- Sodobni ples je postal neodvisna umetnost, ko je postavil telo za temeljni subjekt plesa in ne več instrument plesa.
- Sodobni ples se je emancipiral od drugih umetniških zvrsti, vendar se je vzpostavil kot odprto področje, ki vključuje tudi druge umetnosti, elemente nezahodnih kultur, medije, nove tehnologije itd..
- Sodobni ples v Sloveniji se še vedno bori za prepoznavnost, avtonomnost in poklicnost.

Prvo poglavje sem namenila opredelitvi sodobnega plesa. Izhajala sem iz splošnih definicij in značilnosti plesa ter izpostavila dve specifični karakteristiki, ki ločujeta sodobni ples od ostalih plesnih zvrsti: zavračanje kodifikacije in čisto gibanje. Predstavila sem terminološko zmedo, ki vlada na področju sodobnega plesa, in orisala bistvene poteze te umetniške zvrsti.

V drugem poglavju sem sledila osamosvajanju sodobnega plesa skozi njegov zgodovinski razvoj. Pri tem sem podrobneje predstavila delo plesalcev in koreografov, ki predstavljajo velike mejnike v razvoju sodobnega plesa: Mary Wigman in Pina Bausch v Evropi ter Isadora Duncan, Martha Graham, Merce Cunningham in skupina Judson Dance Theatre v Ameriki. Sodobni ples je izredno heterogeno umetniško polje, ki ga nikakor ni mogoče poenotiti. Čeprav govorimo o večih obdobjih modernega in postmodernega plesa, velja opozoriti, da gre tu bolj za historična kot za slogovna obdobja. Kljub temu lahko identificiramo nekatera skupna načela in vodilne usmeritve posameznih obdobj in smeri sodobnega plesa. Tako daje zgodovinska perspektiva celovitejše razumevanje vzpostavljanja sodobnega plesa kot samostojne umetniške zvrsti.

V tretjem poglavju sem analizirala, na kakšne načine se je sodobni ples uveljavil kot samostojna umetnost. Najprej sem predstavila značilnosti postmoderne družbe in umetnosti, ki sta ustvarili pogoje, v katerih je sodobni ples lahko dosegel avtonomnost. Nato sem pokazala, da je bilo ukvarjanje s telesom samim tisto, ki je to umetnost naredilo za avtonomno. Raziskovanje telesnosti v postmodernih pogojih pa je vodilo sodobni ples v odprtost in dovzetnost za vplive in vključevanje drugih plesnih in gibalnih praks, umetniških zvrsti, medijev, novih tehnologij itd.. Na koncu sem značilnosti plesa v postmoderni družbi konkretizirala na primeru plesne predstave *Koora* slovenske koreografinje Tanje Zgonc.

V zadnjem poglavju obravnavam zelo aktualno vprašanje, to je položaj sodobnega plesa v Sloveniji. Najbolj pereča problema sta manko institucij in financiranje, medtem ko je ustvarjalcem sodobnega plesa nujno potrebno zagotoviti status in ugodne delovne razmere.

Pri izdelavi pričujočega diplomskega dela sem se opirala na dostopno literaturo o sodobnem plesu, ki je v Sloveniji izredno skromna. Največ relevantnih informacij sem našla s prebiranjem strokovnih člankov v kulturnih zbornikih in revijah. Sicer pa redno spremljam domačo in tujo produkcijo sodobnega plesa na slovenskih »odrih« in v medijih.

1. OPREDELITEV PLESA

1.1. KAJ JE PLES

1.1.1. DEFINICIJA PLESA

Najbolj univerzalno definicijo plesa sta leta 1934 postavila francoski baletni kritik André Levinson in angleški baletni zgodovinar Cyril Beaumont: »Ples je povezano, na osveščen način izvajano gibanje telesa po opredeljenem prostoru in v skladu z opredeljenim časovnim ritmom« (Vogelnikova, 1975: 1).

Neja Kos poda naslednjo definicijo plesa: »Ples je oblika človekovega izražanja z gibi. Je povezano, osveščeno ritmično gibanje v opredeljenem (oblikovanem) prostoru, ki ne vsebuje konkretno namenskih gibov« (Kos, 1982: 9). S to nekoliko razširjeno definicijo plesa želi poudariti, da ti zavestno oblikovani gibi pri plesu nimajo praktičnega namena, temveč simboličen pomen.

1.1.2. ZNAČILNOSTI PLESA

Temeljna značilnost plesa je **gibanje**. Za vsako gibanje pa velja, da je to medsebojna zveza časa in prostora. Vsako gibanje ima svoj čas trajanja in vsako gibanje pomeni premik v prostor. V plesu sta čas in prostor organizirana na poseben način. Čas v plesu pomeni trajanje, tempo, ritem, poudarke ipd.. Gibanje v plesu pomeni ustvarjanje prostorskih oblik: linij, krivulj, krogov, diagonal, vzorcev itn.. Plesalec si celo svoje telo vedno predstavlja glede na prostor. (glej Kos, 1982: 13-16)

Naslednja značilnost plesa je, da je to umetnost, ki ima za svoje ustvarjanje na razpolago le eno vrsto materiala: **človeško telo**. Njeno izrazno sredstvo pa je gib človeškega telesa. Pri plesu sta umetnik in njegova umetnina neločljivo združena v eno. Zato na odru plesalčevega telesa ne doživljamo kot realno telo, ampak kot sredstvo, ki nam izraža neko drugo realnost. Ne gledamo človeka, ki bi ta hip nekaj zares doživljal, temveč umetnika, ki nam s svojim gibanjem podaja nek simboličen pomen, ki ima vrednost estetskega sporočila. (glej Kos, 1982: 16-17)

Poglavitna razlika med plesom in drugimi umetnostmi je njegova sedanost oziroma **minljivost**. Čas plesa je vedno sedanjik, ki ne more nikoli postati preteklik ali prihodnjik. Ples živi samo v trenutku, ko se dogaja. Zato je ples izrazito minljiva umetniška praksa. Ples tvori zgolj kinetična energija in nič takega, kar bi lahko trajalo. Zato je ples neulovljiv, neponovljiv in nikdar do cela ogledan tok gibanja. Plešoče telo svoje podobe nikdar ne fiksira, le-ta se nam vedno izmuzne. Zato deluje ples kot »umetnost samo-zabrisa« (André Lepecki).

1.2. KAJ JE SODOBNI PLES

1.2.1. TERMINOLOŠKA ZMEDA

Teoretiki opredeljujejo začetek sodobnega plesa zelo različno, od začetka 20.stoletja naprej. John Martin, prvi ameriški kritik sodobnega plesa¹, je postavil začetke sodobnega plesa v trideseta leta 20.stoletja in ga poimenoval **moderni ples**, čeprav se mu ta termin ni zdel povsem ustrezen. Uporablja ga kot krovni pojem za vse plesne zvrsti, ki negirajo tako klasični kot romantični ples.

V šestdesetih letih 20.stoletja je na plesno sceno udarila newyorška plesna avantgarda, ki je zavrnila izraznost in tehniko modernega plesa. Zato je zase zahtevala nov pojem: **postmoderni ples**.

Vendar ne smemo istovetiti modernega plesa z modernizmom in postmodernega plesa s postmodernizmom. Na to opozarja Sally Banes, ko razlaga, da sta na področju plesa pojma moderno in postmoderno kronološka pojma in ne označujeta umetnostnega sloga. Pojem postmoderni ples označuje zgolj ples, ki je nastopil po modernem plesu. Historični moderni ples ni bil nikoli modernističen, medtem ko kaže postmoderni ples tako modernistične (npr. odkrivanje bistvenih lastnosti plesa kot umetniške oblike, abstrakcija oblik in opustitev zunanjih referenc kot predmetov plesa) kot postmodernistične (npr. pastiš, ironija, igrivost, zgodovinske reference, raba ljudskega gradiva, kulturna kontinuiteta, poudarjanje procesa na račun končnega izdelka, podiranje meja med umetniškimi zvrstmi ter med umetnostjo in življenjem, nova razmerja med umetnikom in občinstvom) umetnostne značilnosti. (glej Banes v Hrvatin, 2001: 109-110)

¹ *New York Times* je bil prvi časopis, ki je zaposlil plesnega kritika, in sicer leta 1927. To je bil John Martin. (glej Franko, 1995: 41)

V zahodnem svetu se o sodobnem plesu govori od sedemdesetih let 20. stoletja. Termin **sodobni ples** izvira iz britanskega konteksta in se uporablja ponekod sinonimno in drugod vzporedno s terminom **plesno gledališče**, ki izvira iz nemškega konteksta.

Emil Hrvatin je mnenja, da vsi štirje pojmi, moderni ples, postmoderni ples, sodobni ples in plesno gledališče, v temelju označujejo pojav nove oblike plesa, ki se oddaljuje in osamosvaja od že obstoječih oblik, zlasti klasičnega baleta. Vendar se zdi pojem sodobni ples še najbolj nevtralen, medtem ko sta pojma moderni in postmoderni ples obremenjena z določeno stilno formacijo, pojem plesno gledališče pa vključuje drugo umetniško polje. (glej Hrvatin v Hrvatin, 2001: 9-10)

Sama menim, da teh štirih pojmov ne moremo uporabljati sinonimno. Zato bom v pričujočem diplomskem delu uporabljala izraz **sodobni ples** kot krovni ali vseobsegajoč pojem za vse plesne usmeritve, ki neodvisno od klasičnega baleta iščejo nove plesne oblike in pri tem nikoli ne pristanejo na nek dokončen in enkrat za vselej veljaven plesni zakonik. Moje razumevanje termina sodobni ples se sklada z naslednjo Hrvatinovo opredelitvijo: »Sodobni ples je polje raziskave giba v njegovih mnogoterih razsežnostih, ki lahko vsebuje tudi prvine umetniških polj, ki se jih je moral osvoboditi (najbolj radikalno klasičnega baleta in gledališča), toda tisto, kar ga še najbolj določa, je konstruiranje telesa plešočega subjekta« (Hrvatin, 2001: 9). V razvoju sodobnega plesa lahko identificiramo več historično-slogovnih obdobij: moderni ples (impresionistični, ekspresionistični, pozni) in postmoderni ples.

1.2.2. ZAVRAČANJE KODIFIKACIJE

Sodobni ples zavrača vsakršno kodifikacijo tehnik, oblik, stilov, govoric, ki bi prevladala znotraj heterogenega polja sodobnega plesa in ga poenotila. Sodobni ples želi preseči takšne kodifikacije, ker bi le-te omejile njegove izrazne možnosti. To ga vodi v odprtost raziskovanja telesa in giba v mnogoterih razsežnostih. Od tod izvirajo vsi tisti nenavadni gibi, položaji in rabe telesa, tako značilni za sodobni ples. In od tod izvirajo njegova spogledovanja z drugimi plesnimi oblikami, umetniškimi zvrstmi, mediji, novimi tehnologijami itd..

Jelica Šumić Riha opozarja, da je ravno kod tista točka, v kateri so se modernistični eksperimenti sodobnega plesa sesuli. Kod vsebuje pravila in interpretacijske formule, ki neki umetniški praksi podelijo identiteto. Sodobni ples se je začel z osvoboditvijo gibalnega potenciala telesa, zato je zanikal vse tradicionalne plesne kode. Če pa ni več kodov, ki bi neki gibalnosti podeljevali identiteto plesa, se področje gibalnosti tako razširi, da ne moremo več

reči, kaj še spada v umetniško polje plesa in kaj ne več, saj nimamo na razpolago nobenega operativnega kriterija za takšno umeščanje. Da se je rešil iz te zagate, je bil sodobni ples prisiljen vpeljati nov kod. (glej Riha v Hrvatin, 2001: 40-41)

1.2.3. ČISTO GIBANJE

Mark Franko pravi, da lahko osebno odkritje gibanja Isadore Duncan² beremo kot mit o izvoru sodobnega plesa (glej Franko, 1995:1). Gibanje je odkrivala velika plesalka Martha Graham, ko je dejala, da se moderni ples raje ukvarja z gibanjem kot pa s koraki (glej Franko, 1995: 64). Tudi po mnenju Johna Martina se je sodobni ples začel prav z odkritjem gibanja kot edine prave substance plesa (glej Kunst v Hrvatin, 2001: 56). Sodobni ples je čisto in samozadostno gibanje, v katerem je telo avtonomni nosilec estetske forme. Čisto gibanje je tisto, ki izvira iz telesa samega, ki nima nobenih drugih konotacij in ki poteka v nevtralnem kontekstu. Ni ne funkcionalno ne reprezentativno ne posnemovalno. Je sam sebi namen. Tak ples je zreduciran na minimum, potrebuje le osebo, ki se giblje po opredeljenem prostoru, včasih pa se ji tudi gibati ni potrebno, saj je tudi mirovanje legitimna koreografska izbira sodobnega plesa. Nekateri koreografi častijo gibanje do te mere, da celo telo, ki izvaja to gibanje, takorekoč izgine.³ Govorica gibanja je torej pomensko samozadostna, zato je vpeljava zgodbe v ples odvečna.

² Isadora Duncan je leta 1900 zapisala v svoji avtobiografiji: »Ure in ure bi lahko stala povsem pri miru, z rokami, prekrižanimi pod svojimi prsmi, pokrivajoč solarni pleksus /.../. Iskala sem in končno odkrila osrednji vir vsega gibanja« (Duncan v Franko, 1995:1). Isadora Duncan je odkrila gibanje kot tisti material, iz katerega ustvarjamo ples. Pri tem je locirala izvor gibanja v telesu, in sicer v pleksusu. Kljub temu, da nosi pleksus tudi simbolni pomen kot začasni sedež duše, je njen vrec gibanja v prvi vrsti fizične narave.

³ Koreograf William Forsythe ustvarja na svojem odru prostore senc in omejene svetlobe. Takšno okolje dela plesalce nevidne. Gledalec se mora potruditi, da uzre ali si zamisli telo, ki ustvarja gibanje, katerega sledove zaznava. Gibanje samo tako ne izgine, pač pa le telesa plesalcev. (glej Gilpin v Hrvatin, 2001:179)

Koreograf Alvin Nikolais je zamaskiral telesa plesalcev z nenavadnimi kostumi do te mere, da gledalec ni več zaznaval telesa, ki pleše, temveč zgolj čisto gibanje. Skupaj s somišljenikom Murrayem Louisem sta ustvarjala predstave, ki sta jih poimenovala »plesno gledališče gibanja, oblike, svetlobe in barv«. (glej Kos, 1982: 72-73)

1.2.4. SPREMENJENI ODNOSI V SODOBNEM PLESU

Sodobni ples je v svojem odkritju gibanja kot bistva plesa spremenil obstoječe medsebojne odnose, ki jih je imel ples **do drugih umetnosti**. Če je gibanje samozadostno, potem ples ne potrebuje več tradicionalnega sodelovanja z glasbo, likovno umetnostjo in gledališčem. Zato je sodobni ples razvil različne odnose z drugimi umetnostmi. Nekatere usmeritve sodobnega plesa poudarjajo čistost gibalnih oblik, zato v svoje predstave ne vpletajo nobenih drugih elementov. Druge v duhu postmodernizma lepijo skupaj prvine iz različnih umetnosti in drugih področij. Tretje dajejo prvo mesto plesu, ostale umetnosti pa uporabljajo zgolj kot njegovo ozadje, medtem ko jih četrte uporabljajo kot dopolnilo plesu.

Sodobni ples je spremenil **odnos med koreografom in plesalci**. V klasičnem baletu koreograf diktira in plesalec izvede. Plesalčevo telo služi koreografu kot orodje za izražanje njegovih idej. V sodobnem plesu gre za odnos sodelovanja med koreografom in plesalci, v katerem koreograf ponudi idejo, ki jo potem skupaj s plesalci razvija naprej. Koreograf daje iztočnice in okvire, znotraj katerih plesalci raziskujejo in odkrivajo gibalni material, ki ga potem spet koreograf izbira in strukturira. Plesalčevo telo ni več zgolj orodje v rokah koreografa, od plesalca sodobnega plesa se pričakuje, da misli s svojo glavo ali bolj točno rečeno, da misli s svojim telesom. Plesalci torej soustvarjajo oziroma sokoreografirajo ples. Koreograf je še vedno avtoriteta, ni pa več absolutna avtoriteta. Zato je nekaterim sodobnoplesnim koreografom ljubši izraz koordinator, režiser ali avtor predstave, kot pa izraz koreograf. Zaradi spremenjenega odnosa med koreografom in plesalci se fokus prestavi iz končnega izdelka, to je predstave na odru, v sam proces ustvarjanja plesa.

1.2.5. NARAVA SODOBNEGA PLESA

Sodobni ples nasprotuje simetriji in harmoniji, lepotnima idealoma klasičnega baleta. V svojih gibalnih oblikah se poigrava z asimetrijo, neravnotežjem, stanji lebdenja in visenja, nizi padcev in dvigov, sinkopami ter lomi ritem in tekočo linijo. V nasprotju z baletnim plesalcem sodobni plesalec uporablja celo telo, obrazne mišice in celo glas. Plesalec ni več obrnjen z obrazom proti občinstvu, ampak je občinstvu viden iz vseh možnih strani. Isto velja za plesno kompozicijo, ki nima več frontalne pozicije, temveč se koreografi trudijo prikazati ples iz različnih zornih kotov. Radikalna novost se kaže tudi v prostorski organizaciji. Sodobna koreografija je zavrnila usmerjenost na središčno os, pomembno ji je vsako mesto v

prostoru, kajti ustvariti hoče »mnogosmernost« in »mnogozornost«. Solista ni več. Ker tudi plesnega zbora v smislu hkratnega in istovrstnega gibanja skupine ni več, bi lahko rekli, da je vsak plesalec na odru solist. Sodobni ples tako teži k temu, da je izrabljen ves prostor, v katerem lahko vsak plesalec pleše po svoje. V takšnih okoliščinah gledalčev pogled ni več usmerjen na neko osrednjo dogajanje, zato je gledalec svoboden, da si sam izbira, kam bo usmeril svoj pogled, ki vsega in vsakogar hkrati ne more zaobjeti. Sodobni ples zahteva torej aktivnega gledalca. (glej Kos, 1982: 47)

Michel Bernard v svojem članku »*Novi telesni kodi sodobnega plesa*« predstavi, kako so se v drugi polovici 20. stoletja plesni kodi radikalno spremenili. Bernard z izrazom kod označuje način uporabe telesnosti. Kot središčno spremembo izpostavi težnjo, da se »plesalčevo ali plesalkino telo osvobaja vsake estetske norme in zahteve po pomenjanju ter postane čist, organski, nediferenciran material, pri katerem lahko izrabljamo najrazličnejše možnosti« (Bernard, 1991: 12).

Bernard izpostavi naslednje **vodilne usmeritve radikalne estetske spremembe sodobnega plesa**:

1. *prednost energije pred smislom*: s tem ko se je sodobni ples odrekel predstavljanju, posnemanju, pripovedovanju, simboliziranju, izražanju, skratka podajanju pomena, se je posvetil zgolj porabi energije plešočega telesa;
2. *prednost figuralnega pred figurativnim*: medtem ko figurativno vključuje razmerje med podobo in objektom, ki ga ponazarja, pa figuralno izolira podobo kot edinstven dogodek; sodobni ples torej osvobodi zunanjo obliko (podobo ali figuro) vsakršnega pomena (reference na objekt);
3. *prednost diskontinuitete pred kontinuiteto*: sodobni ples raje poudarja neuravnovešenost, kot da bi iskal ravnovesje gibanja, izpostavlja nasprotja in nered;
4. *prednost telesne demokracije pred telesno hiererhijo*: telesni deli niso več urejeni v hierarhično celoto, v kateri vsakemu delu pripada določena funkcija, pač pa so v medsebojnem razmerju demokracije, v kateri lahko vsak del telesa opravlja katerokoli funkcijo (sodobni plesalci uporabljajo dele telesa za stvari, ki jih le-ti običajno ne delajo, npr. hodijo po rokah ali po zadnjici);
5. *nagnenje k minimalizmu in mikrogibanju* v skladu s holistično uporabo telesa pomeni, da sodobnim koreografom pomeni pomenljiv gib že najmanjši premik prsta ali dvig obrvi, prav tako pomenljiva je tudi popolna negibnost;

6. *sprememba perspektive*: namesto gledanja gibanja iz ene perspektive (tradicionalno iz frontalne) ponujajo sodobni koreografi občinstvu gledanje iz večih perspektiv, tako da razbijajo enotnost frontalne perspektive in jo množijo s stalnim spreminjanjem smeri;
7. *prednost heterogenosti in hibridnosti pred homogenostjo in čistostjo*;
8. *prednost zakritosti pred odkritostjo*: namesto da bi razkazoval svoje gibanje, sodobni ples rad le sugerira ali zapeljuje gledalce in jih prepušča ugibanju; v ta namen uporabljajo sodobni koreografi različne tehnike, npr. prekrivanje nekega gibanja z drugim, zakrivanje večjega dela telesa s scenskimi ali svetlobnimi učinki;
9. *prednost časovnega ritma pred prostorskostjo vidne telesnosti*;
10. *spremembe v uporabi prostora*: prednost obrobja glede na središče prostora in uporaba materialno drugačnih prostorov, npr. plezalna stena, voda.

(glej Bernard, 1991: 12-14)

2. OSAMOSVAJANJE SODOBNEGA PLESA SKOZI ZGODOVINSKO PERSPEKTIVO

Ples velja za najprvotnejšo obliko človekove ustvarjalnosti, za **prvo umetnost**. Vse ostale umetnosti so se razvile kasneje. Iz ritmičnih telesnih gibov se je rodila glasba, iz prostorskih telesnih oblik se je rodila arhitektura, iz plesnih ritualov se je rodila drama. Kot prvo izrazno sredstvo je človek uporabil svoje telo, šele kasneje je za svoje izražanje uporabljal druge materiale in jezik. Najstarejša organizirana plesna oblika pa je bil krog.

Zametke plesa lahko iščemo v simptomatskem izraznem gibanju, ko je človek pričel izražati svoja trenutna čustva s kretnjami in gibanjem telesa. Ko pa je človek pričel zavestno oblikovati svoje gibanje, se je rodil ples. Pomen plesa se je razširil v paleolitiku, ko sta se pojavili prvi religiozni obliki, magija in animizem. Ples je prevzel magično obredno funkcijo. Kot najstarejši so se zato pojavili imitativni plesi, ki so oponašali konkretno gibanje iz narave in okolja ter so bili usmerjeni na neposredne cilje, kot so pridobivanje hrane, plodnost ljudi in živali itd.. V neolitiku so se pojavili abstraktni plesi, katerih cilj je bilo doseganje ekstaze. S temi plesi je človek prestopil meje fizičnega sveta, da bi pridobil moč, se ubranil pred zlimi duhovi ipd..

Ples je postal umetnost, ko so se oblikovali **profesionalni plesalci**. Za uspeh rituala je moral biti ples popolno izveden, zato so prepustili izvajanje plesa tistim najbolj nadarjenim, ki so se nato še posebej urili, medtem ko so ostali plesu prisostvovali kot gledalci, da bi povečali moč rituala. To je bil zametek delitve na izvajalce in gledalce. Pravi profesionalni plesalci so se pojavili šele z nastankom družbenih razredov, ko je vladajoči razred (vladarji in svečeniki) naročil in plačal delo plesalcev, da je krepil svoj vladajoči položaj. V obdobju visokih kultur Vzhoda (Egipt, Kitajska, Indija, Japonska itd.) so nastale prve plesne šole in profesionalne plesne skupine, ki so se razvijale v templjih in na dvorih. Izoblikovale so jezik gest, vsebino pa so črpale iz mitologije.

V okviru antične grške drame je postal ples scenska umetnost, ki so jo izvajali poklicni plesalci v gledališču. **Grški klasični ples** je dosegel visoko tehnično raven, saj so se plesalci izurili do virtuoznosti in se izpopolnili v izražanju čustev in značajev. Poleg gledališča so poklicni plesalci nastopali tudi v razvedrilo aristokratom na njihovih zabavah.

V **srednjeveški Evropi** je cerkev v svojem ločevanju čiste duše od grešne telesnosti povezala ples z užitkom in razuzdanostjo, zato ga je prepovedovala. Vendar so stari plesni običaji med ljudstvom živeli naprej. Ljudski ples so prevzeli meščani in ga priredili svojim zabavam v okviru cehov, v plemiških krogih pa so ga nekoliko spremenjenega razvili v

družabni ples (počasnejši, zadržan, eleganten, ljudsko razigranost sta zamenjali dvorjenje in spogledljivost).

(Kos, 1982; Sachs, 1997; Vogelnikova, 1975)

2.1. KLASIČNI BALET

Obdobje renesanse je pomenilo za ples ponovno rojstvo. Na italijanskih in francoskih dvorih so se konec 15. stoletja začele odvijati prve plesne predstave, imenovane balet⁴. V njih so nastopali plemiči in plemkinje za plemstvo dvora. Ker se je balet tehnično vse bolj izpopolnjeval, so ga začeli izvajati baletni mojstri. Balet je bil v svoji funkciji poveličevanja vladarjeve slave vsebinsko prazen. Bil je predvsem dekor, zato je tudi njegovo izpopolnjevanje pomenilo zlasti geometrijsko formalizacijo.

Ludvik XIV. je leta 1661 ustanovil v Parizu prvo akademijo za ples, *Academie Royale de Danse*. S tem je bil baletu priznan status umetnosti in plesalcem zagotovljena poklicna izobrazba. Tako se je balet ločil od družabnega plesa in dvornega amaterizma ter postal samostojna umetnost. Baletne predstave so se prikazovale v gledališčih, kjer so jih gledali tako aristokratski kot tudi bogatejši meščanski krogi. V teh predstavah plemstvo ni več nastopalo, kajti zanje bi bilo poniževalno plesati za meščanske kroge. To nalogo so zato prevzeli profesionalni plesalci.

V 18. stoletju se je balet precej razmahnil. To so bile predstave, sestavljene iz niza plesov, ki so bili brez vsebine in so prikazovali le baletno tehniko in izurjenost plesalcev v razkošnih kostumih (krinoline, lasulje, maske). Francoski baletni koreograf Jean Georges Noverre je odločno nastopil proti takšnemu formalizmu in se zavzel za dramatični balet (»Ballet d'action«). Izvedel je prvo baletno reformo in z njo pripeljal balet iz baroka v klasicizem, ki ga odlikuje ravnotežje med obliko in vsebino. Tako je ustvaril pogoje za razvoj baletne romantike.

Romantika je bil umetnostni slog, ki je v prvi polovici 19. stoletja vstopil tudi v balet, sprva z novo vsebino (sentimentalna ljubezenska zgodba, ki se odvija v fantazijskem svetu, polnem pravljичnih bitij) in nato še s tehničnimi novostmi (ples na konicah prstov, obrnjenost nog navzven, plesalec se podredi plesalki in se v svojem gibanju feminizira). Lepota baleta se

⁴ Za prvi pravi balet velja »*Ballet comique de la reine*« (1582), in sicer zaradi edinstvene povezave plesa, glasbe, scene in vsebinske zgodbe. Priredila ga je Katarina Medici, ki se je poročila v francosko kraljevo družino in s seboj prinesla italijanski renesančni balet, ki se je v Franciji razvil v »ballet de cour«. (Vogelnikova, 1975)

je merila po virtuoznosti tehnike. Le-to so plesalci lahko dosegli le z dolgoletnim asketskim šolanjem. Tako je v baletu prevladala visoka profesionalizacija. Do konca 19.stoletja so nastala baletna dela, ki ne pomenijo le višek romantike, temveč se še danes uvrščajo v repertoar vsake baletne hiše kot največja, med njimi *Giselle* Jeana Corallija in Julesa Perrota ter *Labodje jezero*, *Trnjulčica* in *Hrestač* Mauriusa Petipaja.

(Kos, 1982; Sachs, 1997; Vogelnikova, 1975)

Klasični balet s strogo določeno plesno tehniko ob spremljavi glasbe uprizarja zgodbo. Položaji, drže in gibi so vnaprej točno določeni in jih je potrebno izvajati na predpisan način. Njihova glavna značilnost je nenaravnost. To niso gibi, ki bi bili telesu naravni, ravno nasprotno, telo potrebuje vrsto let discipliniranega treninga, da jih povsem osvoji. Telo in ples se pri klasičnem baletu podrejata geometriji, simetriji, ravnotežju, harmoniji, skladnosti in poudarjanju središčne osi. V prostor rišeta geometrijsko pravilne linije, krivulje, kote, vzorce. Baletnega plesalca odlikujeta čvrsta togost hrbtenice in torza, predpisani položaji rok in akrobatstvo nog. Kompozicija baleta je frontalna in zaprta glede na okvir odra ter preračunana na idelano točko opazovanja, ki leži v središču dvorane. Osredotoča se na solista, okoli katerega je pravilno razporejen baletni zbor.⁵ (glej Kos, 1982: 47)

2.2. MODERNI PLES

V 20.stoletju balet ni igral več tako pomembne vloge kot v 19.stoletju. Pojavile so se sicer redke nove zvezde baletnih odrov, ki pa niso prinesle nič bistveno novega. Balet je ostajal znotraj svojih rigidnih okvirov. Zato pa je pomenilo 20.stoletje pravo plesno revolucijo z razvojem in ekspanzijo sodobnega plesa.

Teoretiki različno časovno opredeljujejo obdobje modernega plesa. Sama se strinjam z definicijo Neje Kos, ki omeji obdobje modernega plesa od začetka 20.stoletja do šestdesetih let 20.stoletja. Zgodovinsko gledano je moderni ples »rušilec pravil«, saj nastopi proti gibalnemu zakoniku klasičnega baleta v imenu svobodnega raziskovanja gibanja. (glej Kos, 1982: 65)

⁵ Gre za klasično pojmovanje prostora, ki mu Neja Kos pravi »okvir v okviru« in ga razlaga takole: »Prvi okvir je oder-škaticica, drugi pa simetrično razvrščeni baletni zbor s tisto 'posebno rečjo' v sredi – s Trnjulčico in princem, z blaznečo Giselle, z belim labodom ali z abstraktnim pas-de-deuom« (Kos, 1982: 47).

John Martin pravi, da čeprav obstaja znotraj modernega plesa toliko metod in sistemov, kot je plesalcev, lahko odkrijemo nekatera skupna načela in cilje. V svojem članku »Značilnosti modernega plesa« identificira **štiri temeljne prvine modernega plesa**:

1. *Gibanje*. Moderni ples je odkril dejansko substanco plesa, to je gibanje. Z odkritjem gibanja kot takega je postal ples glavnega, glasba in zgodba pa spremljevalnega pomena.
2. *Metakineza*. V plesu je vselej obstajalo razmerje med kinezo ali telesnim gibanjem in metakinezo ali psihično namero. Toda šele moderni ples je odkril zavestno umetniško rabo metakineze, to je osebne izkušnje, temperamenta, mentalne in čustvene opremljenosti plesalca. To je vodilo moderni ples v individualizem in stran od standardizacije. Moderni ples ni nek standardiziran sistem, »moderni ples je stališče«.
3. *Dinamizem*. Moderni ples je pokazal, da ples ni niz povezanih drž, temveč stvar, ki povezuje te drže. Ples je torej nenehno gibanje.
4. *Zavrnitev tradicionalnih oblik*. Moderni ples je zavrnil rigorozno tehniko in oblike klasičnega baleta in uveljavil novo načelo, naj si vsak ples ustvari lastno obliko.

(glej Martin v Hrvatini, 2001: 85-91)

2.2.1. MODERNI IMPRESIONIZEM

Na začetku 20. stoletja se je v plesu pojavila težnja po vrnitvi k **naravnemu gibanju**. Rodil se je sodobni ples, ki se je odmaknil od klasične baletne tehnike, ki vsiljuje telesu nenaravne poze in korake. Pionirji sodobnega plesa so se podali na pot iskanja takšnega gibanja človeškega telesa, ki bo kar najbolj ustrezalo njegovim naravnim danostim.

Impresionistični sodobni ples je premestil poudarek z dramske na glasbeno plat. Ples ni uprizarjal neke zgodbe, temveč je **interpretiral glasbo**. Uprl se je hladnemu esteticizmu klasičnega baleta in zavrnil vse vnaprej določene oblike v imenu svobodnega, osebnega in čustvenega izraza glasbe. Tu je šlo predvsem za ustvarjanje plesnih vizualizacij simfonične glasbe, torej prevajanje njene ritmične, melodične in harmonične strukture v telesno gibanje.

Marija Vogelnikova postavlja zametke sodobnega plesa na evropska tla, ko imenuje Francois Delsarteja in Emila Jacquesa Dalcrozeja za ključna predhodnika sodobnega plesa. Pri poučevanju glasbe sta razvila vsak svojo metodo gibanja telesa in s tem bistveno vplivala na razvoj sodobnega plesa.⁶

⁶ **Francois Delsarte** (1811-1871) je v svoji metodi poučevanja glasbe povezal petje z gibanjem in gibanje z izraznostjo. Poudarjal je relacijo med gestami in čustvi. Po njegovem ima ravno gibanje

Med prve plesne impresioniste sodi ameriška gledališka igralka **Loie Fuller** (1862-1928). Svojo plesno govorico je odkrila v naključnem poigravanju s svilenim šalom, ki je ustvarilo edinstvene učinke svetlobe in sence. Njeni plesi so uprizarjali naravne prvine, kot so ogenj, metulj, lilije, morje. Za njeno plesno gibanje so bili značilni hoja, ritmiziran tek ter razgiban zgornji del telesa, roke in ramena. Njena revolucionarnost pa je bila v uporabi fantastičnih svetlobnih in senčnih učinkov, pri čemer si je poleg raznobarnih svetil pomagala s steklom in ogledali. Njen ples ni pripovedoval zgodbe in ni ponazarjal čustev, temveč se je ukvarjal zgolj z vizualnimi učinki. (glej Vogelnikova, 1975: 49-51)

Isadora Duncan (1878-1927) je bila ameriška plesalka, ki je prva začutila omejenost klasičnega baleta in začela ustvarjati nov, svoboden ples. Zato velja v plesni zgodovini za začetnico sodobnega plesa in za največjega genija plesnega impresionizma dvajsetih let 20.stoletja. Michael Gold je leta 1929 zapisal: »Isadora Duncan je bila genij. /.../ Uničila je Balet. Obnovila je Ples. Njeno delo pomeni začetek nove dobe« (Gold v Franko, 1995: 109). Baletna tehnika se ji je zdela zastarela in povsem nasprotna naravnemu gibanju človeškega telesa. V baletu je videla le sosledje posameznih poz, v katerem umanjka gibanje. Njena vizija je bil ples kot rezultat naravnega gibanja⁷, osvobojen vse tehnike in gibalnih sistemov, vse zgodbe in njenih junakov, vseh kostumov in nepotrebne dekoracije. Zato je odvrгла baletne copatke in korzet ter plesala bosa, oblečena le v preprosto grško tuniko. To je za takratne družbene razmere pomenilo isto, kot če bi plesala gola, medtem ko je za umetniške kroge pomenilo vdor prvobitne narave v ples. Obrnila je odnos plesa do glasbe. V klasičnem baletu ima glasba podrejeno vlogo spremljave plesa, Isadora pa je s svojim plesom vizualizirala glasbo. Izbirala je največje skladatelje klasične glasbe, kot so Bach, Beethoven, Brahms, Chopin, Schubert in drugi. Njeno plešoče telo je bilo posrednik med orkestrom in občinstvom. Pri tem je plesala vedno iz svojega trenutnega razpoloženja, zato svojih plesov nikoli ni mogla docela ponoviti. Njen ples sta odlikovali preprostost in neposrednost, ki se nista kazali le v

glavno vlogo pri doseganju harmonije med zunanostjo in notranostjo telesa. Zahteval je, da mora biti vsaka kretnja pevca na odru izrazna in pomenljiva. Izdelal je sistem razgibalnih vaj, s katerimi je dosegel osvoboditev in razbremenitev vsakega posameznega dela telesa. Tako trenirano telo je dosegalo večjo fleksibilnost in lahkotnost. Njegova metoda je vsebovala vse osnove sodobnega plesa, čeprav Delsarte ni nikoli poučeval plesa kot posebne zvrsti. V Švici je profesor glasbe **Jacques Dalcroze** razvil ritmično gimnastiko ali euritmiko, s katero je želel reformirati pouk glasbe. Z gibanjem telesa na glasbeni ritem naj bi učenec okrepil svoj občutek za ritem in hkrati razvil osnove gibanja kot sredstva umetniškega izražanja. Mnogo njegovih učenek se je posvetilo modernemu plesu, med njimi Valerija Kratina, Rosalie Chladek in Mary Wigman. (glej Vogelnikova, 1975: 44-48; Kos, 1982: 66)

⁷ Isadora Duncan je takole opisala svoje iskanje naravnega gibanja: »Sanjala sem tudi o odkritju prvega giba, iz katerega bi se rodile serije gibov brez moje volje, kot nezavedna reakcija prvega giba« (Duncan v Franko, 1995: 5).

njeni koreografiji, temveč tudi v kostumih in scenografiji. Želela je, da ples govori sam zase, neposredno in intimno. Predmet njenih plesov so bila čustva, lepota, harmonija. Čeprav je Isadora Duncan zavrnila gibalni besednjak klasičnega baleta, češ da je preveč omejujoč, je razvila svoj gibalni besednjak, ki je spet postavljaj določene omejitve. Vseboval je pantomimične kretnje, baletne drže ter drže s starogrške keramike in orientalske umetnosti. Kljub temu so njene ideje in njena močna osebnost začrtali nadaljni razvoj plesne umetnosti tako v Ameriki kot v Evropi.⁸

Ameriška plesalka **Ruth St. Denis** (1877-1968) je plesni besednjak razširila z gibalnimi elementi primitivnih kultur in orientalskih virov (indijski klasični ples, joga, hinduizem, egipčanski ples), ki jih je svobodno preoblikovala in vključila v svoj moderni ples. Uvedla je tudi glasbeno obliko (teme in variacije, ABA itn.). Leta 1915 je v Los Angelesu skupaj s svojim plesnim partnerjem in možem **Tedom Shawnom** (1891-1972) ustanovila šolo Denishawn, ki je bila prva šola modernega plesa. Ustanovila sta tudi svojo plesno skupino, ki je postala sinonim za eklekticizem. Shawn je začel zajemati snov za ples še iz drugih kultur in obodbij, med drugim iz Severne Afrike, Amerike in Španije. Pri tem ni šlo za avtentično posnemanje plesov, temveč bolj za inspiracije in zajemanje duha drugih kultur. Ko sta se razšla, se je Ruth St. Denis posvetila združevanju plesa in religije, medtem ko je Ted Shawn s svojo novo plesno skupino moških plesalcev dokazoval, da je ples kot izredno mišična telesna praksa tudi moška dejavnost. Koreografiral je ples za moške, ki so poudarjali moč in atletskost, pri čemer se je navdihoval pri delavskem gibanju, vojaških vajah in obredih primitivnih kultur.

Rudolf von Laban (1879-1958) je svoje življenje posvetil plesu, in sicer oblikovanju tehničnih in koreografskih načel⁹, ki so v skladu z naravno danostjo človeškega telesa. Na osnovi svojih raziskav je izdelal lasten sistem gibanja. Njegov cilj je bil absoluten ples, ki

⁸ Isadora Duncan je bila več kot plesalka. Mark Franko vidi v njej simbol ženske emancipacije, ker je s svojo plesno kariero izzvala tradicionalno vlogo ženske kot matere in gospodinje. Zagovarjala je seksualno svobodo in osebno zadovoljstvo. Zato je imelo njeno plesanje tudi politično razsežnost, opozarjalo je na ženske pravice. (glej Franko, 1995: 2-8)

⁹ Rudolf von Laban je zasnoval sistem za zapisovanje človeškega gibanja, ki sestoji iz geometrijskih simbolov in ga danes imenujemo labanotacija. Njegov namen je bil zasnovati sistem notacije, s katerim bi bilo mogoče z enako natančnostjo zapisati gibanje plesalca, porodnice ali delavca za tekočim trakom. V svojem delu »Korevtika« (»Choreutics«) iz leta 1939 je razvil teorijo o oblikovanju prostora in skupinskega plesa ter poučevanju raznovrstnih oblik gibanja, korevtiko. Izdelal je tudi eukinetiko, teorijo o zakonitostih in medsebojnih odvisnostih dinamike in ekspresivnosti plesa in plešočega telesa. Ključni koncept Labanovega sistema pa je kinosfera. (glej Gilpin v Hrvatin, 2001: 180)

prihaja iz telesu notranjih potreb po gibanju, to je iz misli in instinkta v plesalčevem telesu. Doseči je želel čisto gibanje in tako osvoboditi ples od glasbe in gledališča. S svojim razumskim sistemom je postavil norme za skupinski ples in abstraktno koreografiranje, zato ga imenujejo za očeta matematičnega plesa in baletnega neoklasicizma. S svojim raziskovalnim, teoretičnim in izobraževalnim delom je dal modernemu plesu trdno osnovo, na kateri se je potem lahko sistematično razvijal. Še posebej je vplival na razvoj nemškega ekspresionizma (»Ausdrucktanz«), ki je cvetel med leti 1920 in 1930. (glej Kos, 1982: 66)

2.2.2. MODERNI EKSPRESIONIZEM

Plesni impresionizem je razvijal predvsem osebno izražanje čustev, ni pa odkril tehničnih novih oblik gibanja. Ustvarjanju novih plesnih oblik in novih plesnih tehnik se je posvetil šele plesni ekspresionizem.

Moderni plesni ekspresionizem se je razvijal neodvisno na dveh koncih sveta, in sicer v Nemčiji in v Ameriki.

Mary Wigman (1886-1973) je bila največja predstavnica evropskega modernega plesa. Njena plesna šola je postala središče nemškega plesnega ekspresionizma in Mary njegov idol. Svoje plese je uprizarjala v tišini ali ob skromni spremljavi tolkal, včasih ob govorjenem besedilu. Njeno gibanje je bilo usmerjeno proti podrejenosti plesa glasbi in plesnemu shematizmu. Vse, kar je pred njo gradila Isadora Duncan, je Mary Wigman obrnila na glavo. Za Isadoro je bil ples ilustracija glasbe in ekstaza, ki jo je prevzemala in ki se ji je predajala. Za Mary je bil ples izražanje notranjega ustvarjalnega impulza, zato ni bil harmoničen, temveč silovit in temačen. V svojih plesih je z intenzivno čustvenostjo obravnavala temno stran človeške narave, staranje in smrt, grozote vojne. Sprva so bili njeni plesi vsebinsko izpovedni, kasneje pa vse bolj abstraktni, tako da je raziskovala le še razmerja med plešočim telesom in praznim prostorom. Svojega plesnega stila ni nikoli kodificirala, zato so imeli plesalci in plesalke, ki so prihajali iz njene šole, neomejeno svobodo plesnega izražanja. (glej Vogelnikova, 1975: 62-64)

Nemški ekspresionizem ni imel časa, da bi se dokončno izpolnil in razvil v močno plesno gibanje. Zadušil ga je namreč hitlerizem, ki ga je delno prepovedal in delno priredil za potrebe svojega sistema vzgoje mladine. Mnogi sodobni plesalci, pedagogi in plesni teoretiki so emigrirali v Anglijo in Ameriko ali pa zaradi vojne prekinili s plesom. (glej Vogelnikova, 1975: 117-118)

Najbolj znani učenci plesne šole Denishaw, Martha Graham, Doris Humphery in Charles Weidman, so se vsak na svoj način uprli njenemu blišču in eksotiki ter podali na pot iskanja svojih plesnih oblik. Menili so, da mora ples odražati sodobne nazore, težnje, dogodke in probleme ter provocirati in informirati, ne pa zgolj zabavati. Tako se je rodil moderni ekspresionistični ples v Ameriki. Martha Graham in Doris Humphrey sta vsaka zase raziskovali osnovna načela gibanja in razvili teoriji, ki sta bili osnova njunih plesnih tehnik. (glej Au, 1988: 119)

Martha Graham (r.1894) je opisala začetek svoje poti z besedami: »Končala sem s karakternim plesom. Želela sem začeti ne s karakterji ali idejami, temveč z gibanjem. Zato sem začela z najpreprostejšim – hojo, poskoki – in nadaljevala od tam« (Graham v Franko, 1995: 157).

Posvetila se je raziskovanju absolutnega plesa, to je čistega in samozadostnega gibanja. Razvila je svojo tehniko modernega plesa, ki jo je mogoče poučevati in trenirati ravno tako strogo kot baletno tehniko, vendar dopušča prožnost in prilagajanje v skladu z osebnim izrazom plesalca. Bistvo graham tehnike je ustvarjanje gibanja z nenehnim izmenjavanjem krčenja in sprostitve (»contraction« in »release«), ki temelji na dihanju. Plešočega telesa ni skušala iztrgati iz sile težnosti, tako kot so poskušala baletna telesa s plesom na konicah prstov in lahkotnostjo skokov in piruet ustvariti iluzijo breztežnosti, temveč je naravno težnost zavestno vključila v ples in postavila plešoče telo trdno na tla (padanje, sedenje, ležanje, klečanje).

V tridesetih letih 20.stoletja je Martha Graham razvijala abstraktni ples brez naracije in brez emocij, ki je dehumaniziral in razosebljal plesalca ter ga reduciral na plešoče telo brez kakršnekoli identitete, vključno spolne. Šlo je za ekstremni gibalni asketizem, reduciranje na telesnost. Martha Graham to opiše z besedami: »Gibanje prihaja iz telesa samega, ne gre za gibanje telesa, ki se skuša prilagoditi zunanjemu elementu« (Graham v Franko, 1995: 56). Plesna kritičarka iz tridesetih let je zapisala: »V tem času je bil Marthin ples gibanje zaradi gibanja samega« (Lloyd v Franko, 1995: 44). Teža, napetost in robotost so bile poteze njenega zgodnjega plesnega sloga, iz katerega je pregnala neprekinjeni tok gibanja, ki bi povezoval posamezne elemente. Uporabljala je preproste, vendar močne, stroge in prepričljive gibe. Brez kontinuiranega toka gibanja so bila njena plesna dela ostra, z različnimi poudarki, spreminjajočim se ritmom in hitrostjo. Ples je deloval kot serija posameznih poz, kot montaža gibalnih fragmentov. Te značilnosti odražajo modernistično mehansko kulturo. S svojim maskuliziranim plesom je Martha Graham odločno nastopala proti feminiziranemu plesu,

čeprav so njena plesna dela v tridesetih letih izvajale le ženske plesalke. Njena zgodnja plesna dela so bila resna in stroga tako v koreografiji kot tudi v kostumografiji in scenografiji. Sama je zapisala: »Ples mora biti močan« (Graham v Franko, 1995: 56).

V štiridesetih letih 20.stoletja je Martha Graham začela v svoja plesna dela vključevati dramatičnost in emocionalnost, kar se je odražalo tudi v večji uporabi scenografije, kostumov in svetlobnih učinkov. Zdaj je videla ples kot razkrivanje skritih čustev, ki prihajajo iz temnih globin človeške duševnosti.

2.2.3. POZNI MODERNI PLES

V petdesetih letih 20.stoletja so se številni koreografi pričeli na novo spraševati o naravi plesa. Moderni koreografi tridesetih in štiridesetih let so vnesli v ples nove tehnike in nove tematike, vendar so ohranjali formalistične vrednote, ki so zahtevale izobraževanje plesalcev v posebnih plesnih tehnikah, upoštevanje koreografskih načel ter organsko celoto plesa, glasbe in scene. Novi koreografi, kot so bili Merce Cunningham, Alwin Nikolais in Paul Taylor, niso več sledili formalističnim vrednotam, prav tako so opustili idejo, da mora ples pripovedovati zgodbo ali izražati čustva. To jim je omogočilo drzno eksperimentiranje s plesnimi oblikami. Zanimal jih je gib kot tak. Raziskovali so ga z namenom, da bi prišli do novih prvin, korakov, kombinacij, do novega načina gibanja. Torej, medtem ko je zgodnji moderni ples slavil ekspresivni potencial plešočega telesa, je kasnejši moderni ples slavil emancipacijo plešočega telesa od potrebe po ekspresivnosti.

Merce Cunningham (r.1919), eden najbolj inovativnih in vplivnih koreografov 20.stoletja, je bil učenec Marthe Graham. V petdesetih letih 20.stoletja je začel ustvarjati svojo plesno tehniko in povsem pretrgal povezavo z Grahamovo. Njegova plesna dela so veliko bolj baletna, hitra, lahkotna, kompleksna, ironična. Oropana so vsakršne pomenskosti: pripovednih, ekspresivnih ali simboličnih prvin. Z vpeljavo naključnega postopka v koreografiranje se je odpovedal tudi individualni umetniški izpovedi. Cunningham pravi, da »gibanje izhaja iz /.../ nekega trenutka ali energije« (Cunningham v Franko, 1995: 80), s čimer je izvor plesa postavil v polje telesnega. Pri ustvarjanju svojega plesa se je držal načela, da je vsak gib možen: »hotel sem imeti čim širši razpon gibov, ki je odprt in ne zaključen« (Cunningham v Hrvatin, 1995/96: 33).

Cunninghamov prelom z modernistično plesno tradicijo dokazuje njegov izgon naravnega iz sodobnega plesa. Njegova glavna koreografska načela so:

- *Metoda slučajja* kot način komponiranja fraz in koreografij. Z različnimi naključnimi postopki, kot je na primer metanje kovancev ali kock, je določal vrstni red sekvenc, kombinacije, trajanje in smer gibov itn., tako da je prišel do nenavadnih gibalnih sklopov. S tem je dosegel neosebno koreografiranje in nenaravnost plesnega gibanja. Sam Cunningham pravi: »Karkoli lahko sledi čemurkoli« (Kos, 1982: 71).

- *Medsebojna neodvisnost elementov, ki tvorijo uprizoritev*. V svojem poudarjanju čistega gibanja je v svojih predstavah ples ločil od glasbe in scenografije, tako da so medsebojno neodvisni do te mere, da med njimi ni nobenega vplivanja in da so med seboj pogosto povsem neskladni. Na ta način je dosegel večjo zahtevnost zaznavanja, saj je gledalcu preprečil, da bi se pasivno potopil v predstavo.

- *Razsrediščenost telesa in prostora*. Plesalci so v predstavah izolirani, saj vsak nastopa kot solist, izolirani so celo deli telesa, saj Cunningham pogosto postavi glavo, roke in noge v takšno gibanje, da so si med seboj v nasprotju. Plesalci lahko plešejo na kateremkoli delu odra in gledalec jih lahko gleda iz kateregakoli kota, kajti Cunningham opusti tradicionalno frontalnost in središče odrske postavitve.

(glej Copeland v Hrvatin, 2001: 93-106)

Sally Banes vidi Cunninghama kot »figuro, ki stoji na meji med modernim in postmodernim plesom« (Banes v Hrvatin, 2001: 111). Cunningham je bil moderen po svoji plesni tehniki in ekspresivnem plesu, modernost pa je presegel z osredotočenostjo na proces namesto na končni izdelek, z razbijanjem organske celovitosti plesnega dela in z iskanjem nenavadnih prizorišč. Zato ga Roger Copeland postavi na sam začetek postmoderne plesa (glej Copeland v Hrvatin, 2001: 104).

Mark Franko izpostavi kot bistveno značilnost moderne plesa njegov razvoj od spontane izraznosti preko izraznega sistema do izgona izraznosti. Najprej se je pojavila Isadora Duncan, ki je s plesom izražala samo sebe. Tu je šlo za izrazni individualizem. Nato sta nastopili Mary Wigman in Martha Graham, ki sta ples oblikovali v izrazne sisteme, tako da sta čustvene izraze oblikovali v vrsto gibalnih postopkov. Nazadnje je prišel Merce Cunningham, ki je zavrnil izraznost v plesu in se posvetil oblikovanju plesnega gibanja brez izraznega namena. (glej Franko, 1995: ix)

2.3. POSTMODERNI PLES

Randy Martin meni, da ne gre za prelom med modernim in postmodernim plesom, temveč za kontinuiteto in razvoj modernizma v plesu.¹⁰ Na drugi strani zagovarja Susan Manning postmodernistični obrat v plesu v eni sami sezoni, 1979-80, v kateri naj bi se zgodil kolaps klasičnega baleta in modernega plesa. V zgodovini plesa je nekako obveljala teza Sally Banes, ki postavlja začetek postmoderne plesa v šestdeseta leta 20.stoletja, ko se je rodil Judson Dance Theatre. (glej Martin v Hrvatin, 2001: 72-73)

Postmoderni ples se je vzpostavil kot kritika oziroma negacija dveh ločenih plesnih tradicij: klasičnega baleta in modernega plesa. Tudi v modernem plesu so se sčasoma utrdila nova pravila in začela omejevati ustvarjalnost, še posebej v graham tehniki, medtem ko so se novi pristopi ali izčrpali ali pa se ujeli v ponavljanje. Poleg tega je moderni ples postajal vse bolj literaren, kajti lotil se je interpretiranja romanov, (grških) dram, legend in zgodovinskih dogodkov. Postmoderni koreografi so predstavljali nove plesne oblike, s katerimi so utemeljili plesni medij in ne njegov pomen. Modernemu plesu so namreč očitali, da ni nič drugega kot vizualizacija glasbe ali zgodbe, medtem ko so njegove novosti na področju plesne tehnike sprejeli in jih razvijali naprej. Postmoderniste ne zanima gib, ki pripoveduje neko konkretno vsebino, postmoderniste zanima gib kot tak. Raziskovanje gibanja samega prinaša odkrivanje novih gibalnih prvin, tehnik in pristopov ter razširitev plesnega slovarja.

Gerald Siegmund primerja sodobni ples z jezikom, ko pravi, da se je moderni ples ukvarjal s »semantiko«, to je z ustvarjanjem pomena, izražanjem čustev, pozunanjanjem notranjosti, medtem ko se postmoderni ples ukvarja s »sintakso«, to je s strukturo in konstitutivnimi elementi plesa. Postmoderni koreografi šestdesetih in sedemdesetih let 20.stoletja raziskujejo gibalno besedišče plesa, torej posamezne kretnje, drže, nize gibov, s katerimi eksperimentirajo v različnih prostorsko-časovnih kombinacijah. Da bi odkrili nove možnosti kombinacij, raziskujejo posamezne sestavine plesa in posamezne sestavine predstave, kot so kostum, svetloba, glasba, gibanje, prostor itn., izolirano. Obravnavajo jih torej kot »samostojne znakovne sisteme«. V devetdesetih letih 20.stoletja je v plesu stopila v

¹⁰ Pri tem navaja ravno delo plesalcev Judson Church v šestdesetih letih 20.stoletja, ki v svetu plesa velja za postmodernistično. Njihova vpeljava vsakdanjega v plesno prakso naj ne bi bilo nikakršno novo odkritje, saj »impulz vsakdanjosti in namenjanje pozornosti občinstvu, ki ga spremlja, v vsej kratki zgodovini modernega plesa nikdar nista bila odsotna« (Martin v Hrvatin, 2001: 72).

ospredje »pragmatika«, to je učinek na gledalca. S tem se je v ples vrnil pomen, vendar na postmodernistični način: pomen ni eksplicitno prikazan na odru, temveč nastane šele v vsakokratni recepciji gledalca. (glej Siegmund v Hrvatin, 2001: 191-194)

Sally Banes uporablja pojem postmoderni ples kronološko, torej za ples, ki je prišel po modernem plesu. Znotraj postmodernega plesa pa opaža več tradicij.

Med letoma 1960 in 1973 je trajalo **obdobje prelomnega postmodernega plesa**. V prvih osmih letih tega obdobja je postmoderni ples prikazal številne nove teme. Prva med njimi je bila raba zgodovinskih referenc, pri čemer so koreografi, pogosto na ironičen način, jemali gradivo iz plesne preteklosti in plesnih tradicij drugih kultur. Eksperimentirati so začeli z novimi rabami časa ter zanemarili klasično in moderno časovno zgradbo zapleta, vrhunca in razpleta. Raziskovali so nove rabe prostora, tako da so postali galerije, muzeji in podstrešna stanovanja najpogostejša prizorišča plesnih predstav. Primeri nekaterih drugih zanimivih prizorišč so streha kurnika, parkirišče, cerkev, kotalkališče, kmetija, turistični klub. Prirejali so celo plesne festivale na prostem. Naslednja velika tema je bilo telo. Telo je postalo predmet plesa in ne več njegov instrument. Koreografi so se neustrašno lotili raziskovanja telesa, njegovih zmožnosti in moči, pri čemer so ga osvobodili nadzora, značilnega za prejšnje plesne tehnike. Obravnavati so začeli problem definiranja plesa. V svojem zavračanju obstoječih omejujočih definicij plesa so koncept plesa tako raztegnili, da je vseboval še druge umetnostne zvrsti in gibalne prakse, npr. igro, šport, običajno hojo itd.. V prehodnem obdobju med leti 1968 in 1973 so stopile v ospredje še tri teme. Eksplicitno so se prikazovale že prej prisotne politične teme, kot so participacija, demokracija, kooperacija in ekologija. K temu so pripomogla številna politična gibanja s konca šestdesetih let, na primer protivojna, črnska, študentska, feministična, homoseksualna, gibanja za človekove pravice. Ples je sprejemal nezahodne vplive iz Afrike in Vzhoda: afriški ples, tai či, aikido in druge borilne veščine, hinduistične mitološke drame in druge vzhodnjaške plesne in religiozne prakse. Vzpostavili so nova razmerja med izvajalci in gledalci, občinstvo je postalo vpleteno v predstavo.

Leta 1973 se je začelo **obdobje analitičnega postmodernega plesa**. Njegov program je bil gledalcu predočiti gibanje kot tako. V ta namen so glasbo, osvetljavo, kostumografijo, scenografijo in druge ekspresivne in iluzionistične elemente odstranili iz plesnih predstav. Nastopajoči so nosili funkcionalna oblačila in plesali v tišini v močno osvetljenih prostorih. Izoblikovali so prepoznaven slog: reduktiven, faktičen, objektivni, prizemljen. Neosebno in realno gibanje so sestavljali čisti in preprosti gibi. Poudarek se je premaknil s fraze na korak ali kretnjo. Gledalcu je bilo dano videti od blizu strukturo plesa in delovanje plešočih teles. Ta

plesna dela so gledalca pogosto pritegnila v sam koreografski proces, in sicer z neposrednim sodelovanjem ali pa z razkrivanjem načel ustvarjanja. Koreografinja in plesalka Trisha Brown je takole opisala svojo izkušnjo:

»Med predstavo sem si prizadevala, da bi /.../ vsak gib ohranil ločenost in jasnost. Medtem sem razmišljala: 'To je vse, kar je.' Tedaj je bil dejaven že nov gib – in spet sem pomislila: 'To je vse, kar je.' /.../ Tako ples kot njegova struktura sta bila vidna in skrajno preprosta. Nobeden od gibov ni imel nobenega pomena, ki bi segal onstran tega, kar je bil. Še nikdar se med predstavo nisem počutila bolj živo, bolj izrazno in bolj izpostavljeno.« (Brown v Hrvatini, 2001: 151)

Sedemdeseta leta 20. stoletja so bila priča še eni veji postmoderne plesa. To je bil **metafizični in metaforični postmoderni ples**. Na razvoj metafizičnega plesa je vplivalo vse večje zanimanje za nezahodne plesne prakse in religije, učenje borilnih veščin in izkušnje življenja v skupnostih. Tako je postal ples sredstvo duhovnega izraza. Pri metaforičnem plesu pa je šlo za rabo plesa kot metafore za tehnološke, informacijske in oblastne sisteme ter za um sam. Zato je uporabljal raznovrstne gledališke elemente, npr. kostume, rekvizite, osvetljavo, glasbo.

V osemdesetih letih 20. stoletja se je v postmodernem plesu zgodil preporod vsebine. Nastopilo je **obdobje novega plesa osemdesetih let**. Analitični postmoderni ples je postal v svojem zasledovanju jasnih in preprostih oblik povsem oropan pomena. Koreografi mlajše generacije so v njem videli le še prazni formalizem, zato so skušali v ples znova vnesti pomen. Približno od leta 1978 se je postmoderni ples razvejel v številne nove smeri, ki jih je zaznamoval nov slogovni premik. Postmoderni koreografi šestdesetih in sedemdesetih let so zavračali tehnično izpiljenost, da bi plešoča telesa osvobodili vseh omejitev. Njihove koreografije so bile sestavljene iz čistih, preprostih in umirjenih gibov. Da bi poudarili kratkotrajno naravo plesa, so na široko uporabljali improvizacijsko metodo, pri kateri je ples izginil takoj za tem, ko je bil uprizorjen. Koreografi osemdesetih let so naredili radikalen obrat. Svoja dela so začeli shranjevati na film in videotrak. V ples so vrnilo virtuoznost in tehnično podkovanost plesalcev, ki je poleg plesnega besednjaka vključevala še druge gibalne tehnike, npr. šport in cirkuško akrobatiko. Osrednja točka v odnosu do telesa je postal nadzor. Njihove koreografije so zaznamovali presežki energije, silovitost, hitrost. Scenografija, kostumografija, svetlobni in drugi odrski učinki so spet postali pomemben del plesnih predstav. In kar je najpomembnejše: v plesna dela se je vrnila vsebina in z njo pomen. Vendar novi ples osemdesetih let za pripovedovanje zgodb ne uporablja gibanja, ampak verbalni jezik (pripovedovanje zgodb, recitiranje pesmi) in jeziku podobne sisteme (kretnje rok in dlani,

prstna abeceda). Poleg pripovedi je novi ples izražal tudi karakter, razpoloženje, čustvo, situacijo. Mnogo plesnih del je bilo avtobiografskih. Čeprav so bila izrecno osebne in intimne izpovedi, so pogosto napeljevala na širša politična vprašanja, npr. o vojni, rasizmu, spolni politiki. Vsebina se je v novi ples vrnila na postmodernistični način. Dogodki v teh plesih si ne sledijo v linearnem in kronološkem sosledju, temveč so fragmentarni in asociativni. To pomeni, da je vsebina izmuzljiva in razdrobljena, zato se upira dokončni interpretaciji. Pomen moramo iskati v številnih in pogosto neskladnih razsežnostih plesa. Novi ples kaže še eno izrazito postmodernistično lastnost, s tem ko jemlje gradivo iz ljudske, popularne, množične in nezahodne kulture, pri čemer prestopa meje tako med zgodovinskimi obdobji kot med zemljepisnimi in slogovnimi področji.

(glej Banes v Hrvatin, 2001: 107-128)

Abstrakcija in redukcija sta bili predvsem v ameriškem okolju tudi obrambni mehanizem pred invazijo populističnih plesnih oblik (npr. musical, plesna revija), vendar sta pripeljali postmodernistični ples prvič, v matematizacijo gibov in izpraznjeno tehničnost, in drugič, v ezoterično umetniško obliko (glej Hrvatin 1991: 44). Zato se je sodobni ples v osemdesetih letih osvobajal od nasičenosti z abstraktnim gibom. Pred nevarnostjo do konca izpraznjenega formalizma se je ponovno zatekel k narativnosti, vsebini in človeškosti. Gre za »gon po uvajanju zgodbe, po teatralizaciji plesa, po vzpostavitvi identifikacijskih mehanizmov, ki naj bi gledalca 'čustveno' vpletli v predstavo« (Hrvatin 1991: 43). Ta trend se je nadaljeval skozi devetdeseta leta vse do danes, ko se sodobni ples razvija v vse smeri. Smo v času, ko lahko počnemo skoraj vse. Na izbiro imamo pisan pluralizem stilov. Zaradi vseh zgoraj naštetih preobratov označujejo nekateri teoretiki sodobni ples od osemdesetih let 20. stoletja naprej za »post-postmoderni ples« (Jeschke, 1991: 41).

V osemdesetih letih 20. stoletja so postmoderni koreografi na novo odkrili balet, kar se je kazalo na dva načina: prvič, koreografirati so pričeli za velike baletne skupine; in drugič, v ples svojih skupin so pričeli vnašati vse večjo tehnično zahtevnost in virtuoznost, pri čemer so jemali prvine iz klasičnega baleta. Zanimivo je, da so bili to predvsem nekdanji minimalisti Judson Church skupine, kot so David Gordon, Twyla Tharp, Lucinda Childs. Pot jim je odprl nihče drug kot Merce Cunningham. Na drugi strani so se baletni koreografi začeli razgledovati tudi zunaj dotedaj zaprtega baletnega sveta in iskati svoje navdihe v sodobnem plesu.

Medtem ko to povezovanje postmodernega plesa in baleta čudi mnoge plesne teoretike, pa ne preseneča Rogerja Copelanda. Copeland namreč zagovarja svojo tezo, da je imel postmoderni ples od vsega začetka veliko več skupnega z baletom kot pa z modernim plesom. Pri tem misli predvsem na gibalne kvalitete, ki so jih moderni koreografi strogo zavrnili in jih najdemo tako v baletu kot v postmodernem plesu: neosebnost, lahkotnost, vertikalnost, gledališka čitljivost in sedaj še sam klasični baletni besednjak. Poleg teh kvalitet povezuje baletni klasicizem in postmoderni minimalizem ista senzibilnost, ki jo Copeland imenuje »objektivni temperament«, to je formalističen, puritističen, antiekspresionističen in bolj optičen kot taktilen temperament. V nasprotju s kultom osebnosti v modernem plesu sta tako v baletu kot v postmodernem plesu poglavitna objektivnost in brezosebnost. Pozornost usmerjata na tisto, kar se izvaja in ne na tistega, ki to izvaja. Plesalec mora biti »nevtralni izvrševalec« (Yvonne Rainer) koreografije. Cunningham pa z uporabo naključnih postopkov¹¹ pri koreografiranju doseže celo koreografovo osvoboditev njegove lastne osebnosti, kar ima za posledico brezosebno koreografijo. Oba, balet in postmoderni ples, gradita na čim večji gledališki čitljivosti: baletni besednjak se je razvijal v skladu z načelom, da baletni plesalec ves čas kaže občinstvu čim večji del sebe; v postmodernem plesu pa se večjo vidljivost dosega z različnimi strategijami, na primer s ponavljanjem vsakdanjih gibov. Oba častita čisto, odkrito površino na račun (psihološke) notranjosti in globine. (glej Copeland, 1994: 67-71)

2.3.1. PRIMER JUDSON DANCE THEATREA

Leta 1962 je Douglas Dunn organiziral prvi plesni koncert v cerkvi Judson Memorial Church v Greenwich Villageu v New Yorku, ki je potem postala središče umetniških in intelektualnih dejavnosti ter dom plesne skupine Judson Dance Theater. Ta je vključevala plesalce in koreografe (Steve Paxton, Robert Dunn, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Lucinda Childs, Ruth Emerson, Elaine Summers, Fred Herko, Deborah Hay, David Gordon, Valda Setterfield, Judith Dunn, Twyla Tharp, Simone Forti, Meredith Monk, Rudy Perez idr.), skladatelje (John Herbert McDowell idr.), likovne umetnike (Robert Rauschenberg, Robert

¹¹ V slovenskem prostoru se z naključnimi postopki pri koreografiranju ukvarja plesalec in koreograf Iztok Kovač. Razvija dva osnovna in komplementarna koreografska postopka: 3Q (»Three Qualities«) in »odprti deli«. Oba temeljita na uporabi naključja, bodisi v strukturiranju bodisi v interpretaciji, ter na hitrih reakcijah in komunikaciji med sodelujočimi plesalci. Iztok Kovač pravi, da je plesna tehnika lahko še tako vrhunska, a postane zanimiva šele takrat, ko v njej dopustiš naključje. (glej Kumerdej in Kardum, 1994: 41; <http://www.en-knap.com>)

Morris, Bob Whitman, Clase Oldenburg, Jackson MacLow, Bernard Venet, Dol de Witt idr.), pisatelje, filmske režiserje in druge umetnike. To je bilo obdobje medsebojnega oplajanja med različnimi zvrstmi umetnosti, tako so se odvijale eksperimentalne plesne delavnice in nastopi, happeningi in multimedijski performansi.

Plesalci in koreografi Judson Dance Theatrea so zavrnili simbolizem in dramatičnost modernega plesa in eksperimentirali s čisto telesnostjo. Ples so želeli reducirati na njegovo bistvo: oseba (ali osebe), ki se giblje po prostoru, opredeljenem kot prizorišču nastopa. Pri tem so poudarjali individualnost, inovacijo in improvizacijo. Ker jih je bolj zanimal proces ustvarjanja kot pa izdelano umetniško delo, so se posvetili raziskovanju strukture in kompozicije koreografiranja. Za svoje predstave so iskali nenavadna prizorišča. Nastopali so v običajnih oblačilih, športni copati pa so postali najljubše obuvalo. Zavrnili so načelo, da je plesalec lahko le oseba, ki se je izpopolnila v določeni plesni tehniki. Našli so bolj stvarno, konkretno in banalno gibanje ter ljudi brez predhodnega plesnega znanja. To je pomenilo popolno odpoved določenim oblikam in tehnikam ter celo odpoved vsakršni koreografiji. »Zdaj je vsak gib lahko postal ples in vsak, ki se je gibal, plesalec« (Jeschke, 1991: 43).

Koreografi Judson Dance Theatra so znani po tem, da so v ples vpeljali vsakdanje prakse telesa, vendar osvobodjene vsakdanje funkcionalnosti (npr. zalivanje rož, telefoniranje, hranjenje, metanje trnka, merjenje škatel). Zanimala jih je kvaliteta vsakdanjih gibov. Bili so namreč mnenja, da ne obstaja nobeno gibanje, ki bi bilo samo po sebi plesno ali neplesno. Razlika med plesom in neplesom torej ni opredeljena glede na vrsto ali način gibanja, ampak je odvisna od konteksta zaznavanja gibanja. Zato je ples vsako gibanje, ki je ustvarjeno za gledanje, torej tudi tisto najbolj vsakdanje, kot sta hoja ali tek. Ples torej ni ples zaradi svojih notranjih kvalitet oblike ali vsebine gibanja, temveč zaradi konteksta, torej zato, ker je zamišljen kot ples. (glej Copeland v Hrvatin, 2001: 104)

Roger Copeland primerja to, kar je Yvonne Rainer poimenovala »najden gib« z duchampovskim »ready-made« ali najdenim objektom. Tako kot je ready-made običajen objekt, je tudi najden gib običajen gib, iztrgan iz svojega vsakdanjega konteksta. Navadno gre za takšno vrsto objekta ali giba, ki ga človek v vsakdanjem življenju prezre. S tem, ko je presajen v umetniški kontekst, pa je njegova edina funkcija v tem, da je viden. (glej Copeland, 1994: 69)

Postmodernistično geslo »vse gre« so vnesli v ples, kajti zanje je bil ples lahko karkoli, ustvarjal in izvajal ga je lahko kdorkoli, odvijal se je lahko kjerkoli. Sodobni ples so tako vzeli s piedestala visoke umetnosti.

2.3.2. PRIMER PINE BAUSCH

V nemškem prostoru se je ples začel emancipirati, ko je Pina Bausch (r.1940) leta 1973 prevzela vodstvo plesnega gledališča Tanztheater Wuppertal. Takrat je izraz plesno gledališče postal ime novega plesnega žanra. Pina Bausch je s svojimi deli naredila sintezo nemškega plesnega ekspresionizma in ameriških postmodernih plesnih praks. Njen cilj je bil osvoboditi ples književnosti in pravljичnosti, da bi razkrival resničnost. Zato telo ne nastopa več kot sredstvo uprizarjanja zgodbe, temveč kot subjekt plesa, v katerem telo pripoveduje svojo zgodbo. Koreografije je ustvarjala tako, da je izbrala posamezne prvine zgodbe, ki so ji služile kot sprožilci lastnih prostih asociacij. Te je potem povezala v prizore po principu montaže. Zato so se njene stvaritve izmikale interpretaciji in bile le redko razumljive. Njena inovativnost, ki je rušila meje med plesom, verbalnim in glasbenim gledališčem ter jemala prijeme (zbor, revijska postavitev, ponavljanje) in fantazije (ideali lepote, ljubezni in sreče) iz kabarejev, varietejev, operet, hollywoodskih filmov, stripov, popevk itn., je zahtevala novo razumevanje plesa. Pomen predstav se je izoblikoval šele v procesu recepcije. Ker same predstave niso bile popolne in v sebi zaključene umetnine, so se dokončno razvile šele v prisotnosti dejavnega gledalca, ki jim je na osnovi primerjave med videnim in lastnimi izkušnjami podelil nek pomen. Njena dela pogosto uprizarjajo človeške tipe in odnos med moškim in žensko, ki sega od ljubezni do boja med spoloma. V njenem plesu prevladujejo zagrenjenost, jeza in nasilnost. Njen cilj je bil izzvati neposredno čustveno reakcijo pri občinstvu. Ples je ustvarjala iz vsakodnevnih telesnih izkušenj, ki jih je iztrgala iz njihovega običajnega konteksta in oblikovala v nize gibov.¹² V plesnem gledališču ni zgodbe in ni nobene razumske logike, plesno gledališče nam podaja izkušnjo. Ta izkušnja je aventična, zato usmerja gledalca v resničnost. Gledalec je ne dojema na ravni razuma, temveč na ravni čutov in čustev. Plesno gledališče je napadalo tradicionalne konvencije gledališča, kot so ločevanje med dejavnostjo na odru in pasivnostjo v dvorani, razmejitve med vajo in predstavo, skrivanje ustvarjanja za odrom in prikazovanje dokončnega umetniškega dela na odru. Na ta način je uničilo gledališko iluzijo in postalo izkušnja resničnosti. (glej Servos v Hrvatin, 2001: 131-139)

¹² Takšna potujitev omogoči, da lahko stvari, ki so v vsakodnevnem življenju postale del rutine, izkusimo iz oddaljene perspektive. Namen takšnih potujitev je osvetljevanje vedenjskih vzorcev, ki jih sicer nevede sprejemamo. Zato je potujitveni učinek pogosto dosežen preko komedije, ko se gledalec smeji prizoru na odru in v njem prepozna resničnost svojega vedenja.

3. SODOBNI PLES KOT SAMOSTOJNA UMETNOST

3.1. POSTMODERNA DRUŽBA

Razvoj plesa je bil skozi vso svojo zgodovino tesno povezan s prevladujočimi družbenimi odnosi in s širšimi družbeno-ekonomskimi pogoji. Družbene spremembe so vedno vplivale na umetnost, tudi na ples. Na najbolj splošni ravni gre tu za spremembe družbene ureditve, političnih sistemov, gospodarskega in tehnološkega razvoja itd..

Postmoderna družba je tisti družbeno-zgodovinski okvir, znotraj katerega se je emancipacija telesa v plesu dejansko lahko zgodila. Šele postmoderna doba s svojimi značilnostmi je omogočila razvoj sodobnega plesa kot samostojne umetniške discipline. Tu gre v prvi vrsti za dehierarhizacijo kulturnih vrednot, ki je omogočila horizontalni soobstoj različnih umetniških oblik gibalnosti, od klasičnega baleta do sodobnega plesa, etničnih gibalnih oblik in urbano popularnih praks. V takšnih pogojih se je sodobni ples lahko emancipiral od drugih plesnih praks. Osvobodil se je lahko vseh konvencij, družbenih in plesnih, ter razkril svojo pravo naravo, to je čisto gibanje.

Teoretiki označujejo z izrazom **postmoderna družba** zahodno družbo v drugi polovici 20.stoletja, to je v dobi potrošniške in informacijske ekspanzije sodobnega korporativnega multinacionalnega kapitalizma.

Predpona »post« pomeni »tisto, kar je prišlo potem«. Izraz postmoderna torej pomeni dobo, ki je prišla takoj za moderno. Dejstvo, da so to dobo poimenovali z imenom prejšnje, ki so mu le dodali predpono post, pa kaže na dvojje: prvič, da postmoderna pomeni odmik od moderne; in drugič, da ta odmik ni radikalen prelom, čeprav je postmoderna doba drugačna od moderne, je s svojimi sestavinami še vedno navezana nanjo. V tem smislu je postmoderna družba definirana negativno, nanašajoč se na moderno družbo, in ne pozitivno, kot pojav sam zase s specifično svojimi značilnostmi in s svojim imenom.

Dejansko so teoretiki med seboj razdeljeni glede na to, ali smatrajo postmoderno za povsem novo družbeno-kulturno epoho ali za zaostreni in radikalni modernizem. Deljena so tudi mnenja o tem, kdaj se je začela postmoderna doba, ali na prelomu iz 19. v 20. stoletje, ali z zgodovinsko avantgardo dvajsetih let, ali v šestdesetih letih 20.stoletja ali še kasneje.

Ena bistvenih značilnosti postmoderne družbe je razširjenost in pomembnost informacij do te mere, da jo je **Daniel Bell** poimenoval »**postindustrijska družba**«. Če je moderna industrijska družba temeljila na težki industriji primarnega in sekundarnega sektorja, kjer je kapital v obliki produkcijskih sredstev pomenil družbeno moč, pa postindustrijska družba temelji na storitveni in informacijski industriji terciarnega in kvartarnega sektorja, kjer predstavlja družbeno moč kapital v obliki informacije. Tu je družbeno-produkcijsko avtomatizacijo zamenjalo načelo kibernetike. To pomeni, da se je namesto moderne piramidalne in hierarhične strukture in organizacije družbe razvila polisemična, polimorfna in policentrična mreža mnogoterih povezav, znotraj katere ni več dirigiranja, temveč poteka koordiniranje posameznih enot s pomočjo informacij. Zato je za postindustrijsko družbo bistvenega pomena pridobivanje teoretskega znanja in produkcija informacij. Vendar ni odločilna količina informacij, temveč njihova kakovost, to je lokacija, selekcija in ustvarjalna kombinacija informacij. Pri tem se je za najbolj učinkovito pokazala interdisciplinarnost, torej medsebojne povezave različnih znanj. V ospredje stopi individualizirano znanje, torej posameznik, ki poseduje čim bolj izvorno in enkratno kombinacijo znanj. Tako se v postindustrijski družbi vrši diverzifikacija, to je uveljavljanje razlik, medtem ko je produkcijska standardizacija industrijskih družb vodila v poenotenje, specializacija v proizvodnji in delu pa v profesionalizacijo. Postmoderno diverzifikacijo pa lahko opazujemo tudi na ravni države, kjer centralne monopole zamenjujejo lokalne avtonomije in partikularne skupnosti, in na ravni medijev, kjer je državni monopol nad mediji onemogočila eksplozija manjših občil za specifične skupine, ki ima za posledico razkroj prej enotnega javnega mnenja. (glej Debeljak, 1989: 17-25)

Jean-Francois Lyotard vidi premik v postmoderno dobo predvsem kot premik **od univerzalizma k lokalizmom**. V moderni družbi je veljal univerzalni kriterij resnice, v postmoderne družbi pa se uveljavljajo lokalni in specifično-kontekstualni kriteriji resnice. Tako se je univerzalen diskurz umaknil pluralnim in heteromornim diskurzom¹³. Ker so se velike zgodbe zahodne civilizacije izkazale za neustrezne, iščemo zdaj znanje, ki je odraz lokalnih razlik. Zato se je zgodil premik od narativnega znanja k raznolikosti jezikovnih iger, med katerimi konsenz ni več mogoč. Izguba univerzalizma vodi torej v pluralizem in

¹³ Lyotardov diskurz je jezikovna igra, ki temelji na začasnem dogovoru o avtonomnih pravilih te igre med tistimi, ki jo prakticirajo, in ni v ničemer zavezan svetu izven dogovora. Zato pravil igre ni mogoče določiti od zunaj. Za diskurz je najpomembnejša performanca, torej proces ustvarjanja pred končnim izdelkom. (glej Debeljak, 1989: 81-85)

relativizem mnogoterih majhnih zgodb. Intelektualci so tako zamenjali svoje vloge samozavestnih zakonodajalcev, ki imajo sposobnosti in avtoriteto, da vzpostavijo univerzalne standarde resnice, za vlogo interpretov, ki zgolj komentirajo in se ne spuščajo v presojanje. (Lyotard, 2002, 1979)

Ena bistvenih značilnosti postmoderne družbe je tudi **de-diferenciacija**. Moderna družba je z diferenciacijo družbe na avtonomne vrednostne sfere (znanost, etika, umetnost)¹⁴ naredila prelom s tradicionalno družbo, ki je gojila uniformni religiozni pogled na svet. De-diferenciacija v postmoderini dobi pa ne pomeni vrnitve na tradicionalno dominacijo enega, temveč gre za medsebojno prehajanje in oplajanje med prej ločenimi vrednostnimi področji.

3.1.1. POSTMODERNIZEM

Izraza modernizem in postmodernizem se uporabljata v **širšem smislu za označevanje kulture**: modernizem kot kultura moderne dobe in postmodernizem kot kultura postmoderne dobe.

V tem smislu uporablja izraz postmodernizem tudi **Frederic Jameson**, saj mu pomeni kulturno logiko poznega kapitalizma po drugi svetovni vojni. Če realizem ustreza tržnemu kapitalizmu in modernizem monopolnemu kapitalizmu, potem postmodernizem ustreza poznemu/multinacionalnemu/potrošniškemu kapitalizmu. Kapitalizem 19. stoletja je bil čisto ekonomski, ker so bile transakcije in družbene interakcije osnovane na menjalni vrednosti in so imeli proizvodi svoj uporaben namen. V poznem kapitalizmu pa sta prevladala simbolna vrednost in simbolni pomen nad uporabno vrednostjo. Reprodukcijsko načelo postmodernizma, je pripeljala do prenasičenosti znakov in podob, tako da »se je kultura razširila v družbeno področje do te mere, da lahko rečemo, da je vse v našem družbenem življenju...postalo 'kulturno'« (Jameson v Featherstone, 1991: 53). Zato opaža Jameson naslednji dve bistveni značilnosti postmodernizma: (1) spreminjanje resničnosti v podobe; in (2) shizofrena fragmentacija časa v zaporedje neprestanih sedanjosti. (glej Featherstone, 1991: 52, 57, 58)

¹⁴ Kant je s svojo kritično filozofijo zavrnil tradicionalno metafizično povezanost resničnega, dobrega in lepega in tako postavil epistemološke temelje za razvoj avtonomnih vrednostnih sfer. Na njih sloni tudi Webrovo razločevanje avtonomnih vrednostnih sfer, ko se ločijo tri vrste racionalnosti: spoznavno-instrumentalna, moralno-praktična in estetsko-ekspresivna. (glej Debeljak, 1999: 3-8)

Scott Lash postavi »tezo o kulturnem tipu: modernizem je 'diskurzivna' kulturna formacija, postmodernizem pa 'figuralna' kulturna formacija«¹⁵ (Lash, 1993: 7). Pri tem se sklicuje na Lyotardovo postavljanje 'diskurza' proti 'figuri'. Postmoderna kultura je figuralna, ker daje prednost primarnim procesom nezavednega (želja, ugodje) pred sekundarnimi procesi ega (realnost), podobam pred besedami in potopitvi subjekta v objekt pred ohranjanjem distance. Postmodernizem sicer problematizira realnost, vendar ta realnost je sestavljena večinoma iz podob in reprezentacij. Podobe so v nasprotju z besedami osnovane v nezavednem, ki pa ni strukturirano tako kot govorica, ampak kot »zaznavno polje« (spomini). Podobe podajajo pomen ikonsko, to je prek podobnosti in se zato manj razlikujejo od referentov kot pravi jezikovni označevalci. Še več, v postmoderini kulturi postane referent, realno samo, označevalec. Za Lasha je postmodernizem strogo omejen na področje kulture, gre pravzaprav za »kulturno paradigmo«, katere temeljna strukturna značilnost je dediferenciacija družbenih sfer za razliko od modernistične diferenciacije. (glej Lash 1993: 14-24, 178-181)

V ožjem smislu se uporabljata izraza modernizem in postmodernizem **za označevanje umetnosti**.

Glavna značilnost **moderne umetnosti** je bila strogo razločevanje med elitno in množično umetnostjo. Zavrnitev uklonitve tržnim zakonom in zavračanje množičnega okusa sta vodila elitno umetnost v družbeno marginalizacijo, tako da so se z njo ukvarjali le redki izbranci, umetniki in strokovnjaki. Da je zadržala svojo avtonomijo kot ločena vrednostna sfera, je torej žrtvovala splošno javno dostopnost. Zanj popularnost ni bil kriterij umetniške kakovosti. Razvila je svojstven estetski diskurz in obravnavala ezoterične vsebine, vse dokler se ni v esteticizmu *fin de siècle* odrekla še vsebini in se je v svoji negativni naravnosti do družbe ukvarjala le še z obliko (larpurlartizem). Moderna umetnost je imela torej izrazito kritičen odnos do družbe in življenjskega sveta, zato je strogo ločevala realnost umetnosti, ki jo je pojmovala kot lepo in idealizirano, od realnosti družbenega sveta, ki jo je pojmovala kot umazano in grdo.¹⁶ Umetnik je imel elitno pozicijo, saj je veljal za posebej nadarjeno osebnost, genija, ki izraža svojo subjektivnost. Zavest o modernosti¹⁷ je terjala od ustvarjalcev

¹⁵ Razčlemba in primerjavo diskurzivnega in figuralnega režima označevanja je Lash predstavil v 7. poglavju »*Sociologije postmodernizma*«. (glej Lash, 1993: 174-197)

¹⁶ Že v romantiki je zavladalo nasprotje med »lepo dušo« in »grdim svetom« (Debeljak, 1999: 58).

¹⁷ V srednjem veku je beseda 'modo' pomenila sedanje, to je tisto, kar se dogaja ta trenutek, sedaj. V 10. stoletju se je pojavila beseda 'modernus' s pomenom novo, sodobno, ki je uvedla razlikovanje med novim in starim. Skupaj z razvojem linearnega pojmovanja časa se je razvila zavest o modernosti s svojo zahtevo po neponovljivem progresivnem razvoju in vedno novem. (glej Debeljak, 1989: 54)

negacijo in odmik od predhodnih umetniških norm v imenu novega, inovativnega, izvirnega, neznanega, še-ne-videnega. (glej Debeljak, 1999: 52-60)

Nasprotno od moderne umetnosti pa **postmoderna umetnost** namerno združuje elemente elitne in množične umetnosti. Vršita se masifikacija in komercializacija umetnosti. Umetnost vstopa v družbeno resničnost do te mere, da lahko govorimo o estetizaciji vsakdanjega sveta. Ker je v vsakdanjem okolju vse estetsko oblikovano, umetnost ne more imeti več nikakršnega bistvenega vpliva. Postmoderna umetnost je torej povsem ravnodušna do družbe in življenjskega sveta, zanjo je značilna vnaprejšnja odpoved kritiki družbe (larkomlartizem). Asimilirala se je v kapitalistične mehanizme delovanja in vrednotenja, tako da ločene sfere umetnosti ni več. Razvoj novih tehnologij, ki omogočajo neskončno reproduciranje, je botroval odklanjanju subjektivnosti in individualnosti umetniških del ter jih spremenil v množično tržno blago. Na mesto elitnega umetnika je stopil skupinski program. Posamezni umetniki pa ne živijo več v asketski izolaciji, temveč uživajo množično slavo in javno pozornost, tako je umetnik genij in hkrati človek iz ljudstva.¹⁸ Finančni priliv s strani multinacionalnih korporacij in nacionalnih vlad je povzročil neverjeten razmah umetniškega tržišča in institucij. (glej Debeljak, 1989: 112-125)

3.1.2. ZNAČILNOSTI POSTMODERNE UMETNOSTI

Postmoderna umetnost je drzno prestopila vse modernistične meje: med kulturo in družbo, med umetnostjo in vsakdanjim življenjem, med visoko in množično kulturo, med posameznimi zgodovinskimi slogi in umetniškimi zvrstmi, med avtorjem in njegovim delom, med aktivnim ustvarjalcem in pasivnim občinstvom itd.. Zanjo so značilni paradoks, paralogija, parodija, ironija, igrivost, površinskost, naključnost, neskladnost, pastiš, fragmentacija, hibridizacija, eklekticism, karnevalizacija, itd..

Od zgodovinske avantgarde je prevzela **nov pojem umetniškega dela**. Namesto celostne ali organsko enotne umetnine je uveljavila ne-organsko in fragmentirano umetnino, to je eklektični konstrukt sicer med seboj neodvisnih in pogosto nezdružljivih elementov. Zaznamujeta jo izguba jaza in izguba globine. V ospredje stopi performanca, kar pomeni, da je bistvenega pomena proces oblikovanja umetniškega dela in ne njegova končna oblika. Razumevanje takšne umetnine predpostavlja aktivno recepcijo s strani občinstva.

¹⁸ Najbolj tipičen je primer Andyja Warhola.

Postmodernizem je v nasprotju z modernistično estetiko razuma razvil **estetiko telesa**, kjer je postalo nezavedno glavni princip ustvarjanja: želja, libido, impulzi, sanje. Zato postmoderna estetika ne zagovarja več označevanja prek simbolov in pomena, temveč prek vtisa. Še posebej učinkovit vtis pa je mogoče doseči s sopostavljanjem navidezno nezdružljivih likov.

(Featherstone, 1991; Debeljak, 1989)

3.2. TELO KOT SUBJEKT SODOBNEGA PLESA

Na začetku 20. stoletja se je v plesu pojavila težnja po vrnitvi k **naravnemu telesu**. V času ko so plesalci klasičnega baleta dosegali vse večjo virtuoznost z urjenjem svojih teles v nenaravnih plesnih korakih in pozah, se je z rojstvom sodobnega plesa krepila nasprotna težnja: doseči takšno gibanje plešočega telesa, ki bo kar najbolj ustrezalo naravnim danostim človeškega telesa.

Sodobni ples se je dokončno vzpostavil kot samostojna umetniška disciplina, ko se je začel ukvarjati s telesom samim. To telo pa ni bilo več instrument plesa, temveč je postalo temeljni subjekt sodobnega plesa.

3.2.1. ZNAČILNOSTI PLEŠOČEGA TELESA V SODOBNEM PLESU

Brezspolnost

Koreografije klasičnega baleta sestojijo iz partnerskih razmerij med moškim in žensko, ki so utemeljena na tradicionalnih spolnih vlogah in spolni delitvi dela. To je povsem samoumevno, saj klasični balet uprizarja stereotipne heteroseksualne pravljice in zgodbe. V sodobnem plesu pa te samoumevnosti glede moških in ženskih vlog ni več. S tem ko se je sodobni ples osvobodil pripovednosti, se je osvobodil tudi nujnosti prikazovanja spolno utemeljenih razlik. Dejansko se je precejšen del sodobnega plesa razvil v brezspolno telesno prakso, kjer ženske dvigujejo ženske, ženske dvigujejo moške, moški dvigujejo moške itd.. V gibanju, kjer plešoče telo nastopa kot subjekt, spol ni več pomemben, pomembno je zgolj gibanje samo. Telesa, ki plešejo, so subjekti, ki nastopajo v spolno nevtralnih gibalnih razmerjih.

Avtonomnost

Tradicionalno sta prevladovala dva pogleda na plešoče telo: prvič, v plesu se kaže naravno telo, podvrženo svojim impulzom, divjosti in užitkom; drugič, v plesu se kaže kulturno telo, podvrženo mukotrpnemu procesu dresiranja in discipliniranja. Avtonomnost pomeni neodvisnost plešočega telesa v obeh pomenih: ni več pod vplivom svojih lastnih impulzov in ni več pod jarmom plesnih tehnik.

Telo sodobnega plesa je samozadostno. Usmerjeno je samo nase in na ničesar drugega zunaj ali znotraj svoje telesnosti. Sodobni ples nima neke naloge, ki bi jo moral izpolniti, ne nekega cilja, ki bi ga želel doseči. Ukinja referencialnost, pripovedovanje in posnemanje. Na ogled daje zgolj gibljivost, ki se dogaja iz same sebe. »Telo plesa /.../ je vedno v prvem gibu in ni nikoli konsekvence, pač pa vedno izvor gibanja« (Kunst, 1999a: 168).

Telo sodobnega plesa ni ne mimetično telo, ki ponazarja, ne ekspresivno telo, ki izraža, temveč je avtonomno telo, ki samo proizvaja svojo lastno podobo in obliko. To obliko razglasi za edini razpoložljivi jezik. Avtonomno pa ni le telo, avtonomni so celo telesni deli. Struktura plešočega telesa ni več hierarhično organizirana, kjer ima vsak del telesa določeno mesto, ampak je organizirana demokratično, kjer so telesni deli povezani v mrežo kot enakovredni elementi. (glej Kunst, 1999a: 175)

Avtonomnost telesa sodobnega plesa se kaže tudi v njegovi težnji »po vzpostavitvi novih reprezentacijskih strategij /.../ ki niso več hierarhično organizirane, niso več nikamor pripete, nikjer fiksirane« (Kunst, 1999a: 170). Avtonomno telo se mora stalno upirati temu, da bi njegov gib povzdignili v formo ali slog, ga kodificirali in institucionalizirali.

Anonimnost

Mallarmé zapiše: »Vedno so zgolj emblem, nikoli nekdo« (Mallarmé v Hrvatin, 2001: 32). S tem hoče povedati, da telesa sodobnega plesa ne posnemajo neke osebe, ne upodabljajo neke vloge in ne pripovedujejo nobene zgodbe, temveč so brez identitete, so anonimna. Badiou pa opozarja še na eno razsežnost emblema, in sicer kot nasprotja ekspresije, ko pravi, da »plešoče telo ne izraža nobene notranjosti, ono samo /.../ je notranjost« (Badiou v Hrvatin, 2001: 32). Telo sodobnega plesa torej ne izraža tudi nobenih čustev in občutij, ker nima nobenega notranjega sveta, ki bi ga pozunanjal preko svoje plesne govornice. Telo sodobnega plesa ne uprizarja ničesar zunaj ali znotraj sebe, ampak zgolj svojo telesnost.

Takšno telo »nujno proizvede učinek tujosti«, ugotavlja Jelica Šumić Riha. Anonimno telo ni tuje samo gledalcu, temveč v prvi vrsti plesalcu. Plesalec se ni več zmožen identificirati s telesom in se čudi temu, kar počne telo. (glej Riha v Hrvatin, 2001: 43-44)

Golota

Tako kot sodobni ples potrebuje zgolj čisti prostor, to je prostor, očiščen vsake scenografije, potrebuje tudi zgolj golo telo, to je telo, osvobojeno vsake kostumografije. Pri tem ni pomembno, ali je plešoče telo dejansko golo. Golo je po svojem bistvu. V svoji težnji po gibanju, ki izhaja le iz samega sebe in se ne nanaša na nič zunanjega, je sodobni ples odvrigel vso nepotrebno navlako okrasja: sceno, kostume, plesne tehnike, glasbo in ritem. Na ta način je priklical gledalčevo pozornost le nase, to je na gibanje samo in na nič drugega, tudi na plesalca ne. Plesalec je le neosebno telo, ki izvaja to gibanje. V tem smislu je telo sodobnega plesa golo. In vzajemno mora biti neoseben tudi pogled gledalca, ki se mora odpovedati pogledu na to golo plešoče telo kot na želeni objekt, če želi dojeti koncepte, ki mu jih gibanje razkriva. V svoji goloti je postal sodobni ples samozadostnost čistega giba; gib je zadosten samemu sebi in se izčrpava v samoraziskovanju, ne napotuje na nič zunaj sebe, temveč ostaja zaprt sam vase.

Jelica Šumić Riha zapiše: »Ena izmed poglavitnih zaslug sodobnega plesa je nedvomno ta, da je postavil na ogled, uprizoril 'resnico' plesa kot takega: ples, očiščen vseh nepotrebnih dodatkov in okrasov« (Riha v Hrvatin, 2001: 42).

Emancipacija

Telo sodobnega plesa se je osvobodilo tradicionalnih plesnih tehnik, estetskih norm in zahtev po pomenjanju ter se posvetilo čistemu gibu, gibu kot takemu. Tako telo ni več objekt plesa: ne nastopa v neki vlogi neke zgodbe; temveč postane subjekt plesa: predstavlja sebe samega. Telo, osvobojeno vseh rigoroznih tehnik in vnaprej načrtanih pomenov, lahko raziskuje in daje na ogled vse potencialne gibanja. Telo, osvobojeno vseh pravil, je zato dovzetno tudi za fragmentarne, heterogene in hibridne koreografije.

3.2.2. PRIMER BUTOHA

Naštete značilnosti telesa v sodobnem plesu so pripeljane do skrajnosti v butohu¹⁹, plesni zvrsti, ki se je razvila na Japonskem po drugi svetovni vojni kot reakcija na zastrašujoče posledice Hirošime in Nagasakija. Ustvarila sta ga Tacumi Hidžikata (1928-1986) in Kazuo Ohno (r.1906) okrog leta 1960. Pomenil je obrambo japonske kulture pred amerikanizacijo, toda hkrati se je odvrnil od tradicionalnih japonskih plesnih zvrsti. Butoh ni ples prikazovanja, temveč ples bivanja ali ples obstajanja. Navezuje se na zenovski princip nič in praznine. Butoh razvija telo kot zgodbo in išče ples v telesu, namesto da bi se ples izražal preko telesa. Posebnost te specifično japonske plesne zvrsti je beli telesni make-up in minimalistično, inertno gibanje. Butoh zahteva od plesalca visoko koncentracijo, pozornost in zavedanje vsakega najmanjšega giba, kar ga pripelje do očiščenja misli, do praznine. Plesati butoh pomeni vračati se v svojo notranjost in raziskovati temo lastne duševnosti.

Telo plesalca butoha je golo v najbolj radikalnem smislu, saj je očiščeno vsakršne človeške, kulturne ali zgodovinske karakteristike. To pomeni, da tudi človeško telo ni več, ampak samo še telo. Je popolnoma izpraznjeno in ne izraža ničesar. Butoh obravnava telo kot prazno lupino, kot čisto materijo ali kot surovo snov. Ta potencirana anonimnost se izraža s skoraj povsem golim in belo pobarvanim telesom z obrito glavo. »Nanos bele barve je izvorno navezan na obred²⁰, ki razosebi plesalce in simbolizira razkroj, nič, praznino; učinkuje tudi tako, da briše spolne razlike in vzbuja vtis androginiteti« (Puncer, 2003: 68). Telo plesalca je pogosto položeno na tla ali na kamen ali pa obešeno visi v zraku. V obeh primerih izraža zgolj težnost in negibnost. Plesalec se namreč ne giblje ali pa se komaj opazno nekoliko premika. Zato deluje kot okamenelo živo bitje ali kot mrlič, ki se upočasnjeno giblje. Zaradi umanjkanja identitete ta nenavadna povezava mrtvega in živega ne vzpostavlja niti smisla niti nesmisla, pač pa vzbuja pri gledalcu srhljiv občutek tujosti. Gledalec običajno išče pogled igralca ali plesalca, ki mu razkriva notranjost lika. Pri butohu pa se gledalec sooči z

¹⁹ Ime butoh je skrajšana oblika prvotnega Hidžikatinega imena »ankoku butoh«, ki pomeni »ples teme« (»bu« pomeni plesati; »toh« pomeni stopati, hoditi; in »ankoku« pomeni črno, temno). Pred nastopom Hidžikate so z izrazom butoh označevali vse plesne oblike, ki niso spadale v kategorijo japonskega tradicionalnega plesa. Danes pomeni butoh celoten plesni spekter, ki se je razvil iz plesne zvrsti Hidžikate in Ohna. (glej Puncer, 2003: 70)

²⁰ Pri butohu je najpomembnejša skrajna koncentracija. Plesalec jo začne graditi že v ritualu pred predstavo, v katerem se pobrije po glavi (plesalke se po glavi ne brijejo, ker so po izročilu ženske zaradi svojih emocij bolj oddaljene od nič kot moški) in na svoje golo telo nanese bel rižev prah. Na ta način se skuša telesno in duševno čim bolj približati nič. Ves obred mora izvajati plesalec sam in traja tudi več kot eno uro. (glej Koncut, 1991: 49)

neizraznim obrazom z belo masko ali z obrazom z votlimi ali navzgor zasukanimi očmi, ki kažejo samo beločnico. Tak obraz govori o odsotnosti človečnosti in vsakršne navzočnosti. Ker se gledalec ne more poistovetiti z likom, z nekim človeškim bitjem, ki bi ga uprizarjal plesalec, je soočen z lastnim izpraznjenim pogledom, ki vzbuja v njem strah in grozo pred praznino.²¹

Butoh se je skozi desetletja spreminjal in prešel več razvojnih faz. Hidžikatov butoh je prikazoval telo, izpraznjeno vsakršne identitete in izraza. V tej svoji nadkulturni in nadčasovni drži je bil postmoderen *par excellence*. Prvotni butoh je za ozaveščanje telesa meddrugim uporabljal erotiko, nasilje, raziskovanje vplivov okolja na telo, uprizarjanje telesne deformacije, kar ga je uvrstilo v estetiko grdega. Kazuo Ohno in skupina Sankai Džuku, ki jo je vodil Ušio Amagacu, pa so začeli v butoh vnašati humanizem, esteticizem, izraznost, duhovnost. Tako so ukinili radikalen razcep med telesom in duhom izvirnega butoha, ki je v svojem absolutnem materializmu zanikoval vsakršno notranjost in individualnost. Omehčali so njegovo silovitost, mračnost, nevarnost in tveganje. Plesalce so spet urili v tradicionalnih gledaliških in plesnih tehnikah ter borilnih veščinah. Na ta način je bil razvoj butoha priča vrnitvi modernosti po postmoderni.

Butoh je v šestdesetih letih 20.stoletja prišel tudi v Evropo in ZDA, kjer je osvajal plesne odre predvsem v osemdesetih in devetdesetih letih 20.stoletja.

(glej Pavis v Hrvatin, 2001: 219-231; Puncer, 2003: 68-69)

²¹ Hidžikata je želel s svojim butohom doseči »raz-odtujitev« tako plesalca kot gledalca. Menil je, da človek ne počne ničesar iz samega sebe, temveč je vsega naučen. Hidžikata to opiše z besedami: »za človeka v sodobnem svetu je značilna odtujenost: človek ne hodi, marveč je prisiljen hoditi, ne živi, marveč je prisiljen živeti, ne umira, marveč je prisiljen umreti... Živel je samo s pridobljenimi in udomačenimi gestami.« Zato Hidžikata telo postavi ali obesi v naravno okolje. Skozi potopitev telesa v to naravno okolje naj bi telo doseglo svojo »raz-odtujitev«, izvleklo naj bi se iz svoje privajenosti in udomačenosti. (glej Pavis v Hrvatin, 2001:227)

3.3 SODOBNI PLES KOT SAMOSTOJNO IN HKRATI ODPRTO PODROČJE UMETNOSTI

Sodobni ples se je vzpostavil kot samostojna umetniška zvrst, za katero je bistvena zavrnitev tradicionalnih plesnih kodov ter čisto in samozadostno gibanje. Ravno osvoboditev od nekega predpisanega koda je omogočila sodobnemu plesu, da se v svojem neomejenem raziskovanju telesnosti odpira tudi navzven, k drugim plesnim tehnikam in tradicijam, k drugim umetniškimi zvrstem, k drugim gibalnim tehnikam, k medijem, k novim tehnologijam itn.. Zato je sodobni ples izrazito **heterogen in hibriden pojav**.

Čeprav je sodobni ples tipična umetniška zvrst razvitih zahodnih civilizacij, je v njem od samega začetka močno prisoten **multikulturalizem**. Gre za jemanje in prilagajanje nezahodnih plesnih oblik in raznoterih dohovno-fizičnih principov. Že Loie Fuller in Isadora Duncan sta svoj ples razvijali ob študiranju figur in gibanja, upodobljenega na starogrških vazah. Ruth St. Denis in Ted Shawn sta s svojimi eksotičnimi in orientalsko obarvanimi plesi sprožila širok val posnemanja. Pri tem sta črpala gradivo iz primitivnih kultur ter iz egipčanskih, indijskih, afriških, ameriških in številnih drugih gibalnih tradicij. Martha Graham je črpala svojo tematiko iz grške antike in kulture ameriških Indijancev. Nezahodni vplivi so še posebej močno prisotni v postmodernem plesu: etnični plesi Afrike in Vzhoda, borilne veščine, mitološki sistemi, religiozne prakse itd..

Za postmodernizem je značilno **medsebojno oplajanje različnih umetniških zvrsti** in tudi sodobni ples ni izjema. Dober primer so plesna dela Mercea Cunninghama. Pri ustvarjanju svojih predstav je Cunningham sodeloval z drugimi postmodernističnimi umetniki. Tako je slikar Robert Rauschenberg oblikoval večino scenografij in kostumov, slikar Jasper Johns je bil njegov umetniški vodja in njegov ključni glasbeni sodelovec je bil John Cage. Poleg teh dolgoletnih sodelovanj so bili njegovi sodelavci še skladatelji Earl Brown, Christian Wolff, Morton Feldman, Toshi Ichianagi, Gordon Mumma, David Tudor; likovni umetniki Andy Warhol, Robert Morris, Frank Stella, La Monte Young in drugi. Cunningham je bil tudi eden izmed prvih koreografov, ki so začeli raziskovati potencial videa. Skupaj s filmskimi ustvarjalci, kot sta Charles Atlas in Elliot Caplan, je ustvarjal izvirna videoplesna dela.

Od osemdesetih let 20.stoletja dalje je v postmodernem plesu pogosto **jemanje gradiva iz popularne in množične kulture**. Še posebej je opazna raba plesnih zvrsti, kot so jazz in blues, step in druge vodvilske tehnike, rock'n'roll, break dance, boogie; raba športnih,

cirkuških in akrobatskih praks; raba komunikacijskih kanalov filma, videa, računalnika; raba glasbe; raba raznovrstnih tekstov.

Nenehen razvoj sodobne tehnologije ponuja sodobnemu plesu neslutene možnosti **kombiniranja plesa in tehnologij**. Video in računalniška tehnologija sta že omogočili, da plesalci iz mesa in krvi delijo oder z računalniško proizvedenimi podobami plesalcev.

V osemdesetih letih 20.stoletja sta **ples na filmu in videoples** vzbudila veliko zanimanja. Režiserji, koreografi, plesalci, raziskovalci in plesni učitelji so začeli uporabljati filmski trak in video za koreografiranje, dokumentiranje, analiziranje in promocijo svojega dela. Z razvojem računalniške tehnologije so programerji razvili posebne programe (LabanWriter, LifeForms) za potrebe plesnega arhiviranja in posebne programe za potrebe plesnega koreografiranja. (glej Birringer, 2002: 28)

3.3.1. VIDEOPLESNA DELA

Ples je opazno prodril na film²² in video v osemdesetih letih 20.stoletja. Videoplesno delo je nova umetniška oblika, pri kateri igrajo koreografi še vlogo snemalcev, režiserjev in montažerjev. Pri tem eksperimentirajo z možnostmi kombiniranja dveh medijev: plesa kot kompozicije abstraktne zgodbe telesa in videa, ki omogoča različne snemalne in montažne tehnike. Pri videu je najpomembnejša postprodukcija, torej različni posegi v posneti material. Današnji video in računalniška tehnologija nudita celo vrsto najrazličnejših posebnih učinkov, preko katerih koreograf odkriva nove izrazne oblike in jih uporabi kot sestavni del koreografije. Oder in video sta torej dva popolnoma različna medija, ki zahtevata vsak svoj način ustvarjanja. Oder kot konkreten in neposreden medij ponuja gledalcu celovit pogled, ki zaobjame ves prostor in vse navzoče plesalce v realnem času. Nove tehnologije pa omogočajo manipuliranje s časom in podobami, ki celovito plesno delo zlomijo.

²² Avantgardna režiserka Maya Deren velja za prvo plesno filmsko ustvarjalko, saj je leta 1945 začela ustvarjati ples posebej za filmsko platno. Pri tem ji kamera ni služila le kot opazujoče oko, temveč je soustvarjala ples. (glej deLahunta, 1999: 46)

V slovenskem prostoru segajo začetki plesnega filma še pred drugo svetovno vojno, ko sta se s plesnim filmom pričela ukvarjati Pia in Pino Mlakar. Vendar Mojca Kumerdej označuje za začetnico slovenskega plesnega filma plesalko in filmsko režiserko Majno Sevnik, ki je konec šestdesetih in v začetku sedemdesetih let 20.stoletja režirala plesne oddaje za televizijo, ki so šle v korak s tedanjim dogajanjem v zahodni kinematografiji plesa. (glej Kumerdej, 1994:39)

3.3.2. INTERAKTIVNI PLES

Tehnološki razvoj komunikacijskih sredstev je vplival tudi na sodobni ples, da je začel raziskovati nova ustvarjalna okolja ter medijska in tehnološka orodja in programe. Tako danes že delujejo skupine, ki skušajo združevati ples in nove tehnologije. Raziskujejo nove možnosti gibanja, ki jih omogočajo računalniški programi, kamere, videoprojekcije, mikrofoni, senzorji itd.. Na ta način odkrivajo povsem nove procese koreografije ali bolj rečeno kompozicije. Ples ustvarjajo z interaktivnim oblikovanjem, to je s snemanjem, prenašanjem, pretvarjanjem struktur gibanja, montažo itd.. Tako nastajajo nove plesne oblike, na primer računalniške plesne animacije²³, telematične plesne predstave, internetne koreografije. Za to pa potrebujejo drugačna okolja od običajnih plesnih vadbenih in oderskih prostorov.

Zbliževanje plesa z novo tehnologijo je razširilo meje telesa ter meje prostorske in časovne resničnosti. V interaktivnem plesu ne gre več za »živo izkušnjo na *enem mestu*« (Birringer, 2002: 29), pač pa za raziskovanje interaktivnih okolij in virtualnih prostorov. Novo okolje kompozicijskega procesa plesa so poimenovali »inteligentni oder«, ki poleg fizične lokacije vključuje vsaj še vmesnik in platformo na CD-ROM-u ali na internetu. Ples poteka prek MIDI-vmesnikov v interaktivnih okoljih, ki omogočajo zaznavanje fizičnih gibov in njihovo programiranje. Zvočni umetnik David Rokeby je razvil sistem VNS (»Very Nervous System«), ki s pomočjo videokamer, detektorjev gibanja, računalnika in sintetizatorja ustvarja okolje, v katerem se telesni gibi v realnem času prevajajo v zvok, glasbo ali videoprojekcijo. V interaktivnem plesu gibanje ni več Labanov »neprekinjen tok«, kajti giblje se med resničnim prostorom in projiciranim prostorom. Pri tem igrajo ključno vlogo vmesniki med plesalci in računalnikom, ki telesni gib ujamejo (dislocirajo in dematerializirajo), ga obdelajo in ga prenesejo drugam (relocirajo in rematerializirajo). S tem postopkom se spremeni tudi pojem toka v resničnem času, saj prihaja do zastojev pri teleoperacijskem pošiljanju in sprejemanju. Na »intelegentnem odru«, postanejo tudi plesalci »senzorji«, se dotikajo nevidnih partnerjev in »lovijo duhove«. Nove tehnologije zahtevajo od plesalcev radikalno reorganizacijo čutov in gibanja, naučiti se morajo krmiliti z računalniškimi vmesniki. (glej Birringer, 2002: 29-30)

²³ V slovenskem prostoru je Matjaž Farič prvi koreograf, ki je začel svoje sodobno plesne koreografije dopolnjevati z računalniškimi animacijami, kar smo lahko videli v njegovih predstavah *Klon* in *Otok*.

3.4. POSTMODERNIZEM TANJE ZGONC

Plesalka, koreografinja in plesna pedagoginja Tanja Zgonc²⁴ je ustvarila svoj avtorski gibalni slog s povezovanjem različnih plesnih tehnik ter gibalnih in psiho-fizičnih principov, med drugim s kontaktno improvizacijo, borilnimi veščinami (capoeira), butohom in drugimi vzhodnimi tehnikami. Butoha se je intenzivno učila pri vodilnih japonskih mojstrih in bila članica International Butoh Dance Company. Njen gibalni slog temelji na liniji hrbtenice kot središčni osi gibanja celotnega hrbta, ki je tudi temeljni element njenih predstav. Zlasti v predstavi *Kagami odsev* je hrbet prevzel funkcijo, ki običajno pripade obrazu, to je izrazno gestikuliranje. V Aziji pojmujejo hrbet kot »pravi obraz, ki v nasprotju z obrazom, ki se z usti, očmi in mimiko nauči lagati, govori resnico« (Milčinski, 2001: 103). »Kar proizvede telo, se zdaj odraža predvsem na plesalčevem hrbtu, na katerega gledalec s svojim pogledom projicira vsebino kot na platno« (Puncer, 2003: 69).

Značilnosti postmodernega plesa sem konkretizirala na primeru plesne predstave *Koora* koreografinje Tanje Zgonc, pri čemer sem izhajala iz članka Mojce Puncer »Telo kot posoda za infuzijo podob« (glej Puncer, 2003: 68-70) in intervjuja s Tanjo Zgonc (glej Puncer in Brumen, 2003: 71-73).

Tanja Zgonc je pri ustvarjanju *Koore* izhajala iz japonske tradicije butoha in iz tibetanske tradicije mandale (postmodernistično vključevanje gibalnih elementov in duhovnih principov nezahodnih kultur). *Koora* temelji na določeni strukturi prizorišča: na tleh je s soljo zarisana mandala, katere vzorec zaključijo šele telesa plesalcev in gledalcev. Tako sedi določeno število²⁵ gledalcev na točno določenih mestih znotraj mandale, preostali gledalci pa posedejo štiri tribune, ki sestavljajo kvadratni okvir mandale. Takšno strukturo mandale zapolnijo plesalci, ki imajo le skupno gibalno metodo butoh, sicer pa njihovo gibanje ni uniformno. Vsak plesalec razvija svoje gibanje v sozvočju z lastnim ritmom dihanja. Glasno

²⁴Tanja Zgonc je po baletu, ritmični gimnastiki in športu svojo pravo plesno pot začela leta 1979 v ljubljanskem Studiu za svobodni ples in skupini za pantomimo Andresa Valdesa. Plesno izobraževanje je nadaljevala na plesnih seminarjih doma in v tujini. Že ob ustanovitvi Plesnega teatra Ljubljana je postala njegova stalna članica. Danes je docentka za umetnost giba in kompozicijo na AGRFT in sodeluje kot koreografinja v gledaliških predstavah. Kot plesalka in koreografinja sodeluje tudi v večpredstavnih videoprojektih in performansih. Prav tako sodeluje na številnih mednarodnih plesnih seminarjih in simpozijih. Od leta 1984 je ustvarila kar 13 predstav, zadnja je bila *Koora* leta 2002. Za svoje delo je prejela več priznanj, tudi nagrado Prešernovega sklada za predstavo *Kagami odsev*. (glej Puncer in Brumen, 2003: 71)

²⁵Število gledalcev je točno 108, od tega jih 37 sedi razvrščenih v notranjosti mandale. Tanja Zgonc namreč upošteva tibetansko sveto število 108, ki naj bi povzemalo vse možne kombinacije. (glej Puncer, 2003: 70)

dihanje je sestavni del plesnega gibanja. Takšna struktura prizorišča seveda tipično krši tradicionalno razmerje med plesalci in gledalci in ruši tradicionalno perspektivo. Gledalci v notranjosti mandale so vključeni v samo predstavo, tako da so po eni strani neposredno soočeni z gibi plesalcev in po drugi strani sami na ogled gledalcem s tribun. Ločitev med prostorom predstavljanja (odrom) in prosotorm gledanja (dvorano) je ukinjena. Prav tako je ukinjeno pravilo središča in obrobja ter vseobsegajoče frontalne perspektive koreografije. Namesto tega se gibanje odvija v vsakem kotičku prostora in je lahko videno iz različnih perspektiv, nikakor pa ne more gledalčev pogled zajeti celotnega dogajanja. Zaradi strukture prizorišča ima vsak gledalec edinstveno pozicijo gledanja in zato povsem svojo perspektivo. Vsak gledalec vidi predstavo drugače.

Ples Tanje Zgonc je v svojem izpostavljanju telesa kot subjekta plesa in poudarjanju čistega gibanja postmodernističen. Plešoče telo Tanje Zgonc je butoh telo. To je skoraj povsem golo in belo pobarvano telo, ki ukinja spolno identiteto, vzpostavlja svojo avtonomnost, poudarja anonimnost, razkazuje svojo goloto in dosega emancipacijo od plesnih tehnik in podajanja zgodb. Takšno telo ponuja gledalcu zgolj svoje fizične in kinetične lastnosti. Pogled gledalca je tako pripet na gibanje samo. Gibanje, ki je izčiščeno, minimalistično in abstraktno. Gibanje, ki kaže na izpraznjenost telesa. Zato pravi Mojca Puncer o butoh telesu Tanje Zgonc naslednje: »Telo postane posoda za energetske pretakanje in infuzijo podob. Z osredotočeno rabo energije, položajev in gibanja se v plesalcu sproža gibalna dinamika, podprta z gledalcu slišno ritmiko gibanja« (Puncer, 2003: 69).

Tanja Zgonc je uporabila tibetansko mandalo kot scensko in vsebinsko podlago svoje butoh plesne predstave. Za tem stoji dolgotrajno preučevanje tibetanskih mandal. Tako je na tla prizorišča vrisala sestavljeno mandalo, v kateri se samo ena začinja na sredini, vse mandale pa imajo svoje središče in božanstvo. Celotna struktura upodablja stvarstvo, medtem ko osrednja mandala upodablja bardo, ki simbolizira prehod iz življenja v smrt in nazaj. Gledalci, ki so razvrščeni znotraj mandale, sedijo tam, kjer so sicer v mandali mesta božanstev. Koreografinja je svojo mandalo narisala s soljo in je ni obarvala, kot sicer to počnejo v Tibetu. S to belino je poudarila čistost svojega plesnega gibanja, to je butoha. Vsebina *Koore* temelji na idejnem sporočilu mandale, saj govori o poteku razvojnih faz ega od opuščanja starih stvari in preseganja strahov, preko čiščenja z ognjem do doseganja preporeda. (glej Puncer in Brumen, 2003: 72)

4. POLOŽAJ SODOBNEGA PLESA V SLOVENIJI

Za razvoj slovenskega sodobnega plesa je bilo izrednega pomena leto 1932, v katerem so se nenadoma zvrstili plesni recitali »štirih pionirjev«, kot jih imenuje Marija Vogelnikova. To so bili Meta Vidmar, Pia in Pino Mlakar ter Katja Delak. Ti so vzpostavili dinamično nasprotje med akademskim baletom in sodobnim plesom. Vsak izmed njih pa je prinesel v slovenski plesni prostor drugo plesno usmeritev in svoj umetniški slog, saj so se učili v različnih šolah sodobnega plesa. Mlakarjeva sta plesala in koreografirala za ljubljanski baletni ansambel, Meta Vidmar in Katja Delak pa sta odprli vsaka svojo šolo sodobnega plesa. Med učenkami Mete Vidmar so se še posebej uveljavile Marta Paulin – Brina, ki je osnovala pouk ritmično-gibalne vzgoje na Vzgojiteljski srednji šoli v Ljubljani, s čimer je vključila ples v splošno izobraževanje; Živa Kraigher, ki je ustanovila Oddelek za izrazni ples; in Marija Vogelnikova, ki se je posvetila plesni teoriji in kritiki. (Vogelnikova, 1975)

Po drugi svetovni vojni je postal klasični balet edina plesna zvrst, ki so jo priznavali v komunističnih državah kot umetniško, kajti totalitarni politični sistemi se niso mogli prepoznavati v modernistični plesni umetnosti. Tako je tedanja politika Jugoslavije onemogočila razvoj sodobnega plesa. Klasični balet, ki je temeljil na hierarhičnem redu ter brezpogojnem spoštovanju avtoritete in tradicije, pa je užival vso podporo komunističnih oblasti. Jugoslavija se je na tem področju zgledovala po sovjetskih vzorih. Tako je tudi Ljubljana prešla v klasični balet z dosledno rusko baletno šolo, za ustanovitev državne šole za sodobni ples pa ni bilo posluha. S tem so bili izničeni vsi predvojni napori slovenske sodobne plesne umetnosti. Sodobni ples je bil izgnan z baletnega odra. (Vogelnikova, 1975)

Od konca druge svetovne vojne do **osemdesetih let 20.stoletja** ne moremo govoriti o slovenskem profesionalnem sodobnem plesu, kajti potisnjen je bil na obrobje kulturnega dogajanja, na raven ljubiteljske kulture, kot so bili krožki in kulturno-prosvetna društva. Ponovna profesionalizacija slovenskega sodobnega plesa se je začela z ustanovitvijo Plesnega teatra Ljubljana (PTL) leta 1984. Ustanovila ga je velika borka za priznanje, avtonomnost in profesionalizacijo sodobnega plesa, Ksenija Hribar. To je bila prva in dolgo edina profesionalna sodobno plesna skupina v Sloveniji. V njej so sodelovali vsi vodilni slovenski koreografi sodobnega plesa (Ksenija Hribar, Sinja Ožbolt, Mare Mlačnik, Damir Zlatar Frey, Tanja Zgonc, Iztok Kovač, Matjaž Farič, Mateja Bučar idr.). Danes zagotavlja PTL vsakodnevno profesionalno plesno izobraževanje različnih sodobnoplesnih tehnik in sodeluje s plesnimi pedagogi iz tujine in Slovenije. Svoja sredstva (prostor, tehniko, sofinanciranje predstav) ponuja tudi drugim plesnim skupinam. (glej Kumerdej, 1994: 39)

Obdobje od osemdesetih let 20.stoletja do danes je obdobje neverjetnega razvoja slovenskega sodobnega plesa. Povečalo se je število plesalcev, koreografov in plesnih pedagogov, večina se jih je šolala v tujini, mnogi med njimi so mednarodno uveljavljeni in mnogi med njimi so prejeli za svoje delo domače in tuje nagrade in priznanja (najbolj zveneča imena so Iztok Kovač in njegova mednarodna plesna skupina En-knap, Branko Potočan s svojo skupino Fourklor in Matjaž Farič). Ustanavlja se vedno več plesnih skupin, organizirajo se plesne delavnice in seminarji, odvijajo se gledališko plesni festivali in na slovenskih odrih si lahko ogledamo vse več sodobnoplesnih predstav, tako domačih kot tujih. Vendar tu ne gre spregledati dejstva, da se je to zgodilo v težkih okoliščinah neurejenega statusa sodobnega plesa, pomanjkanju ustreznih institucij, finančne podpore itd..

Sodobni ples v Sloveniji je močno centraliziran, saj se njegove dejavnosti (produkcije, predstave, gostovanja, delavnice, seminarji, izobraževanje itd.) osredotočajo v glavnem na Ljubljano. Precej je prisoten še v Mariboru in v Celju.

Sodobni ples se je vzpostavil kot avtonomno umetnostno področje v odnosu do baleta in do drugih scenskih umetnosti. Toda, medtem ko slovenski balet po svoji kakovosti in repertoarju nikakor ni primerljiv z drugimi evropskimi baletnimi ansambli, je sodobni ples naravnost katapultiral slovenski umetniški ples v mednarodni prostor. Kljub svoji mednarodni pomembnosti in vse večji produkciji, ki je že močno preseгла produkcijo slovenskega baleta, se sodobni ples v Sloveniji še vedno bori za prepoznavnost, avtonomnost in poklicnost. Pri tem se sooča z velikimi organizacijskimi, finančnimi, produkcijskimi, prostorskimi in drugimi problemi. Na drugi strani ima slovenski balet ustrezne prostore za vadbo in produkcijo, baletni plesalci pa imajo urejeno izobraževanje, zaposlovanje in upokojevanje.

Da sodobni ples v Sloveniji še vedno ni prepoznan kot avtonomno umetniško polje, priča že terminološka neurejenost. V ožjem pogledu gre za prosto rabo različnih izrazov, kot so moderni ples, postmoderni ples, izrazni ples, sodobni ples, plesno gledališče, gibalno gledališče itd.. Težave s terminologijo so prisotne tudi v širšem pogledu. V slovenskem kulturnem prostoru umeščajo sodobni ples v kategorijo umetnosti, ki nima uveljavljenega imena, zato jo različni akterji poimenujejo vsak po svoje. Tako spada sodobni ples med scenske umetnosti, odrske umetnosti ali uprizoritvene umetnosti.

4.1. MANKO INSTITUCIJ SODOBNEGA PLESA

Manko institucij sodobnega plesa se kaže na več področjih: šolskem oziroma izobraževalnem, prostorskem, teoretičnem in kritičnem ter na področju podpornega sistema.

4.1.1. IZOBRAŽEVANJE

Osnovnošolsko stopnjo izobraževanja sodobnega plesa pokrivajo različne plesne skupine, zlasti v Mariboru, Celju, Velenju, Kranju in na Primorskem. Na Srednji glasbeni in baletni šoli v Ljubljani je oddelek za izrazni ples namenjen otrokom do 12. leta starosti. V letu 2000 se je v okviru glasbenih šol začel program ples, ki se deli v dva modula: klasični balet in sodobni ples; in je namenjen otrokom od 6. do 14. leta starosti.

Do leta 1999 so **srednješolsko stopnjo** izobraževanja na področju sodobnega plesa pokrivalo različne plesne delavnice, ki so jih organizirali PTL, Zveza kulturnih organizacij Slovenije, Gilš, plesne skupine in posamezniki. Jeseni 1999 so v okviru umetniške gimnazije na Srednji vzgojiteljski šoli in gimnaziji Ljubljana prvič odprli maturitetni gimnazijski program sodobnega plesa in tako sodobni ples vključili v splošni izobraževalni sistem. Splošni del programa poteka na omenjeni šoli, medtem ko je strokovni del programa prevzel Zavod za izvedbo kulturnih prireditev En-Knap, koordinatorka programa pa je plesalka in koreografinja Maja Delak. Predmetnik strokovnega dela programa obsega sodobne plesne tehnike, balet, uporabno anatomijo, glasbo, zgodovino plesa in odrskih umetnosti, ustvarjalno delavnico. Vendar se šola srečuje s težavami. V prvi vrsti je tu pomanjkanje ustreznih prostorov, zato morajo dijaki obiskovati plesno vadbo v plesni šoli Urška, kar pomeni, da so razpeti med dve lokaciji, zato imajo deljen dan in večjo psihofizično obremenitev. Nadalje se pojavljajo težave s pedagogi, saj so skoraj vsi dejavni plesalci in koreografi, ki morajo prilagajati svoje delo urniku poučevanja. Ker nimamo osnovnošolske stopnje izobraževanja, se vpisujejo kandidati z zelo različnim predznanjem, kar otežuje izvajanje programa. (glej Delak, 1999: 5; Hrvatina, 2002: 35)

Na visokošolski stopnji izobraževanja deluje od jeseni 2002 Jama, izobraževalno plesno središče za sodobni ples pod okriljem zavoda Maska. Njegov program je oblikovan po trimesečjih ter ponuja vsakodnevne classe sodobnoplesnih tehnik in plesne delavnice. V prihodnosti načrtuje še teoretsko izobraževanje in možnost izmenjave študentov s plesnimi akademijami v tujini. Vodja centra Matej Kežar opominja, da je do prave akademije za ples še daleč. (glej Butala, 2003: 11)

Po ustanovitvi srednje stopnje izobraževanja sodobnega plesa v okviru splošnega izobraževalnega sistema je potrebno resno razmisliti še o oblikovanju osnovne in visokošolske stopnje. Maja Delak meni, da bi bila za šolanje plesalca najbolj primerna naslednja oblika: štiri leta osnovne stopnje, štiri leta srednješolskega šolanja in dve leti visokošolskega šolanja. (glej Hrvatin, 2002: 37).

Če naj sodobni ples v Sloveniji zaživi na avtonomni in poklicni ravni, potem bi morali zagotoviti tudi ustrezno izobraževanje bodočih plesalcev in koreografov, ki bi bilo celostno in koordinirano na vseh ravneh šolanja. Šolske institucije bi bodočim plesalcem omogočile trening in tehnično izpopolnjenost, na podlagi katere bi postal sodobni ples resna alternativa klasičnemu baletu in bi si priboril enakopraven status. Brez možnosti izobraževanja so slovenski plesalci prisiljeni odhajati v tujino, kar ima za posledico pomanjkanje plesalcev na slovenski plesni sceni.

4.1.2. PROSTORSKA STISKA

Slovenski sodobni ples se sooča s pomanjkanjem vadbenih in scenskih prostorov. Tako mnoge sodobnoplesne skupine nimajo vadbenega prostora, kjer bi lahko redno vadile in pripravljale predstave. Prostor si morajo iskati same in vedno znova, ga običajno drago plačevati in se časovno prilagajati. Drag pa je tudi najem dvoran za predstavljanje plesnih del. Paradoks je, da v takšnih nemogočih delovnih razmerah ustvarjajo tudi slovenske skupine, ki so izredno uspešne in priznane v tujini.

Obstoječi prostori, ki so dostopni neodvisni gledališki in plesni produkciji v Ljubljani so PTL, Gledališče Glej in Dvorana Duše Počkaj v Cankarjevem domu. To so edine dvorane v Ljubljani, ki so v celoti namenjene neodvisni produkciji. Vse tri so izredno majhne, omogočajo ogled le majhnemu številu gledalcev, obenem služijo kot predstavitveni in vadbeni prostor, včasih še kot skladišče in delavnica. Te dvorane so očitno priložnostne narave, zato »so hkrati vse in nič za neodvisno produkcijo« (Koprivšek, 1999:58). V Ljubljani so za predstave včasih dostopni še odri Linhartove dvorane v Cankarjevem domu, SMG, Drama SNG in Španski borci, vendar so to dvorane s svojim programom in repertoarjem, ki zaračunavajo visoke najemnine. Ljubljana torej nima niti enega srednje velikega predstavitvenega prostora za neodvisno produkcijo. Po ocenah strokovnjakov bi v Ljubljani potrebovali 10 do 12 vadbenih prostorov za potrebe neodvisne produkcije scenskih umetnosti, in sicer tri vadbene prostore za vrhunske skupine, tri vadbene prostore za devet srednje uveljavljenih skupin z redno produkcijo, po en vadbeni prostor za PTL in Glej, dva vadbena

prostora za mlajše in prihajajoče skupine ter gostujoče umetnike, dva vadbena prostora za izobraževalne dejavnosti. Nujno potrebni so tudi predstavitveni prostori, in sicer vsaj treh različnih dimenzij. Zato se je v Ljubljani razvila ideja o Centru sodobnih umetnosti. Ta bi zagotavljal prostore za umetniško kreacijo, prezentacijo, reprezentacijo in distribucijo. Predstavljal in povezoval bi umetnike in njihova dela na področju gledališča, plesa, interdisciplinarne umetnosti, informatike, vizualnih umetnosti... Vseboval bi knjižnico, arhiv, informacijski in medijski center. To bi bil center za domačo in mednarodno umetniško izmenjavo. Pomagal bi tudi pri umetniški iniciaciji in izobraževanju ter odkrival nove tendence v umetnosti in nove tehnologije. (glej Koprivšek, 1999: 58-60)

Nujno potrebne prostore za sodobni ples in ostale neodvisne kulturne produkcije bi lahko zagotovili z rekonstrukcijo in konverzijo opuščenih stavb industrijskih, vojaških in podobnih objektov. Uresničitev takšnega projekta bi precej manj obremenila državni in mestni proračun kot novogradnja, poleg tega bi bila tudi ekološko in urbanistično koristna. Najbolj primerne prostorske infrastrukture za Center sodobnih umetnosti so Stara Elektrarna na Kotnikovi ulici, kompleks nekdanje tovarne Rog, kino Šiška in novogradnja na Metelkovi ulici. (glej Čerimović, 2003: 49-51)

Na Mestni občini Ljubljana se zavedajo, da potrebuje prostorska problematika na področju sodobnega plesa trajno rešitev. Zato razmišljajo o dveh alternativah, ali oblikovanje posebnega plesnega centra ali v okviru Centra sodobnih umetnosti. Vendar zaenkrat niti na Ministrstvu za kulturo niti na Mestni občini Ljubljana ne izdelujejo še nobene formalne strategije za uresničitev ene ali druge možnosti. (glej Čerimović, 2003: 26)

Ker sodobni ples nima lastnega domovanja, se mora pri uprizarjanju predstav koprodukcijsko povezovati z državnimi ustanovami, kot je Cankarjev dom. To pa jih ne ohrani pri daljšem življenju, kajti predstave še naprej umirajo mlade.

4.1.3. PLESNA TEORIJA IN KRITIKA

Sprva so o plesu pisali gledališki kritiki, kajti ples je bil balet in balet je s svojim uprizarjanjem zgodbe spadal v gledališko umetnost. Z razvojem sodobnega plesa, ki se je odvrnil od zgodbe in posvetil ilustriranju glasbe, so plesne predstave začeli presoјati še glasbeni kritiki. Pri tem so se oboji zadovoljili z obnavljanjem predstav in opisov svojih občutkov ob njih.

V Sloveniji se je teoretična in kritiška dejavnost na področju sodobnega plesa (knjige, študije plesa, plesne revije in članki) začela resneje razvijati šele v zadnjem desetletju, vendar

je še vedno nezadostna in ne dosega zadovoljive strokovne ravni. Največ je na tem področju naredil **neprofitni zavod Maska**, ki se ukvarja z založništvom in publicistiko, produkcijo scenskih dogodkov, izobraževanjem, seminarji, raziskavami in teorijo na področju sodobnih scenskih umetnosti. V svoji reviji *Maska* redno objavlja članke teoretskega diskurza o plesu in plesne kritike. Leta 2001 je izdal zbornik z naslovom »*Teorije sodobnega plesa*«. V koprodukciji s Cankarjevim domom že dve sezoni organizira seminar sodobnih scenskih umetnosti, s katerim skuša predvsem kritike seznaniti z načini teoretske in kritiške refleksije o teh umetnostih. (glej <http://www.maska.si>)

4.1.4. PODPORNİ SISTEM

V Sloveniji je neurejen in kadrovsko pomanjkljiv tudi t.i. podporni sistem sodobnega plesa. Gre za kader ljudi, ki spremljajo produkcijo, posredujejo, organizirajo in vodijo dejavnosti sodobnega plesa, torej za kulturne menedžerje in umetniške vodje. Ker v Sloveniji nimamo tovrstnega izobraževanja, so si ljudje, ki opravljajo to delo, pridobili svoje znanje s praktičnimi izkušnjami in s posameznimi seminarji ali izobraževanji v tujini. V Sloveniji imamo torej izrazit manko strokovno usposobljenih ljudi za kulturni menedžment, ki bi znali tržiti kulturo v domačem in mednarodnem okviru.

4.2. STATUS SODOBNEGA PLESA

V Sloveniji je nujno potrebno urediti status sodobnega plesa in ustvarjalcev na področju sodobnega plesa (plesalci, koreografi) ter jim tako zagotoviti ugodne delovne razmere. Medtem ko imajo baletniki s statusom urejeno šolanje, zaposlovanje in upokojevanje na osnovi bonificirane delovne dobe, plesalcem sodobnega plesa delovno-pravni zakoni tega ne omogočajo, zato ostajajo t.i. svobodnjaki oziroma samostojni ustvarjalci. Mnogi plesalci sodobnega plesa zato prejemajo socialno pomoč, da se jim šteje delovna doba in imajo zagotovljeno minimalno zdravstveno zavarovanje. Zaradi naporene in kratke kariere plesalca je urgentost ureditve statusa sodobnega plesalca toliko večja. Plesalec se mora namreč dolga leta učiti in vaditi ter vlagati v specializirano izobraževanje, običajno v tujini. Po vsem tem pa je njegova aktivna doba kot profesionalnega plesalca telesno intenzivna in zato kratkotrajna. Ker mu v Sloveniji zgodnje upokojevanje ni omogočeno, se mora po končani karieri plesalca prekvalificirati v drug poklic.

4.3. FINANCIRANJE SODOBNEGA PLESA

Sodobni ples v Sloveniji spada v neodvisni kulturni sektor, kajti z njim se ukvarjajo nevladne organizacije in samostojni ustvarjalci. Zato ni upravičen do avtomatičnega deleža iz državnega proračuna in se mora za sofinanciranje svojih programov in projektov potegovati vsakič znova. Kar se tiče financiranja sodobnega plesa s strani države, nameni Ministrstvo za kulturo vsako leto več denarja za sodobni ples, vendar se vsako leto povečuje tudi število izvajalcev. Do leta 1999 je bilo to financiranje projektno, zato sodobni ples ni imel zagotovljenega stalnega financiranja. Leta 1999 je ministrstvo prvič začelo s triletnim programskim financiranjem treh najbolj uveljavljenih skupin sodobnega plesa (En-knap, Betontanc in PTL). Sodobni ples je financiran tudi s strani občin, ki pa seveda operirajo s precej manjšim proračunom. Problematično pri državnem kulturnem financiranju je predvsem to, da se finančna sredstva najprej dodeli javnim zavodom, ki so upravičeni do določene letne vsote denarja, medtem ko za programe in projekte neinstitucionaliziranih kulturnih izvajalcev zmanjka denarja. Država preferira tradicionalne in komercialne oblike umetnosti, zato jim namenja neprimerno več podpore kot sodobni scenski umetnosti. Po drugi strani je Slovenija premajhna in ne dovolj bogata, da bi imela razvit sistem fundacij in sponzorstev iz zasebnih virov. (glej Čerimović, 2003: 21-26)

4.4. REŠEVANJE PROBLEMATIKE SODOBNEGA PLESA V SLOVENIJI

Reševanje problematike sodobnega plesa zahteva sodelovanje državnih (Ministrstvo za kulturo) in lokalnih (občine) oblasti, sodobnoplesnih izvajalcev in stroke. Vendar državne in lokalne oblasti še vedno prelagajo odgovornost ena na drugo. Raziskava o zgodovini sodobnega plesa v Ljubljani iz leta 1999 je nazorno pokazala, da »slovenska sodobna plesna scena za svoj razvoj nujno potrebuje svojo, avtonomno institucionalno podlago ter razvojno politiko, ki bo izdelana v dialogu s kulturno politiko mesta in države« (Kunst, 1999b: 4). Institucionalizacija sodobnega plesa pa pomeni razvoj celostnega in koordiniranega sistema izobraževanja, produkcije in distribucije, organiziranega zbiranja in shranjevanja podatkov, zgodovine, teorije in kritike.

Za reševanje večplastne problematike sodobnega plesa se v Sloveniji bori **Asociacija nevladnih organizacij in samostojnih ustvarjalcev s področja kulture in umetnosti**, in sicer v okviru urejanja problematike neodvisnega kulturnega sektorja. Pri tem apelira in se pogaja tako z državnimi kot z lokalnimi oblastmi.

Sodobni ples v Sloveniji je imel dolga leta institucionalno podporo le v Zvezi kulturnih organizacij Slovenije, ki se je leta 1997 zaradi sprejetega zakona o društvih preimenovala v **Zvezo kulturnih društev Slovenije**. Njena strokovna služba in odbor za plesno dejavnost skrbita za strokovno pomoč plesnim skupinam in za spodbujanje plesne dejavnosti. Na drugi strani **Sklad RS za ljubiteljske kulturne dejavnosti** pomaga pri uveljavljanju sodobnega plesa kot amaterske kulturne dejavnosti. Njegove lokalne izpostave namreč zagotavljajo finančna sredstva in prostore za delovanje lokalnih kulturnih društev ter jim nudijo organizacijsko in strokovno pomoč pri kulturnih prireditvah, izobraževanjih ipd.. (glej Čerimović, 2003: 37-38)

Izredno dejavno je **Društvo za sodobni ples Slovenije**, ki združuje koreografe, plesalce, pedagoge, teoretike in kritike sodobnega plesa. Ustanovljeno je bilo leta 1994. Prizadeva si za vzpostavitev prostora komunikacije, za ozaveščanje in ohranjanje kontinuitete tradicije slovenskega sodobnega plesa, za vsestranski razvoj področja sodobnega plesa in za ustvarjanje pogojev za profesionalno ustvarjanje. Njegove dejavnosti vključujejo sistematično urejanje podatkov o članih in njihovih aktivnostih; informiranje o plesnih dogajanjih, predstavah, delavnicah, izobraževanjih itd. doma in v tujini; aktivno prizadevanje za urejanje statusa sodobnega plesa in njegovih ustvarjalcev, za institucionalizacijo sodobnega plesa in za razvoj plesne teorije in kritike; organiziranje predavanj, okroglih miz, delavnic ipd.. Društvo ima tudi svojo knjižnico strokovnih knjig in revij s področja sodobnega plesa. (glej Čerimović, 2003: 38-39)

Matjaž Farič, eden najbolj uspešnih slovenskih sodobnoplesnih koreografov, je povzel problematično stanje slovenskega sodobnega plesa v stavku: »Pri nas 75% svojega časa porabim za ustvarjanje razmer za delo in 25% za ustvarjanje – in tu je nekaj narobe« (Farič v Jež, 2001: 13).

ZAKLJUČEK

Sodobni ples je relativno mlada umetniška zvrst, saj se je pojavil šele na začetku 20. stoletja. Vendar je svojo popolno avtonomnost dosegel šele v postmodernej družbi, ki je s svojimi značilnostmi ustvarila pogoje, v katerih se je sodobni ples lahko uveljavil.

Kultura postmoderne družbe je kultura, v kateri je figuralno prevladalo nad diskurzivnim. Sodobni ples se odvija v polju figuralnega in šele v »figuralni kulturni formaciji« (Scott Lash), v kateri se modernistična estetika razuma umakne postmodernistični estetiki telesa, je lahko prepoznan kot samostojna umetniška zvrst.

V postmodernej družbi se je prej edino veljaven univerzalen diskurz (klasični balet) umaknil lokalnim in specifično-kontekstualnim diskurzom (pluralizem sodobno plesnih tehnik, stilov, oblik itd.). Medtem ko je v moderni družbi še veljal formalizem, pa je za postmoderno družbo značilna kršitev pravil in omejitev. Tudi moderni ples je še sledil formalizmu (plesne tehnike, koreografska načela, organska celota), šele postmodernej ples je presegel formalistične vrednote in sledil le enemu načelu: postmodernističnemu »vse gre«.

De-diferenciacija ali medsebojno prehajanje in oplajanje med prej avtonomnimi vrednostnimi sferami je ustvarila ugodne pogoje za postmodernistično spajanje različnih umetniških zvrsti in slogov, prvin ljudske in popularne kulture, elementov nezahodnih kultur, množičnih medijev, novih tehnologij itd.. To je značilno tudi za sodobni ples, ki je v tem smislu izredno heterogena in hibridna umetnost. Vendar kljub temu da prehaja v druge umetniške zvrsti, kulutre, medije, tehnologije itd., gibanje v sodobnem plesu še vedno dominira. Še vedno gre za raziskovanje telesnosti in gibanja, ki pa s pomočjo teh vplivov išče nove oblike, nove načine videnja, razmišljanja in ustvarjanja plesa. Tu se kaže temeljna težnja sodobnega plesa, to je težnja po odkrivanju vedno novega in prikazovanju še ne videnega. To pa počne na tipično postmodernistični način, ko jemlje inspiracije vsepovprek.

Sodobni ples se je dokončno uveljavil kot samostojna umetniška zvrst, ko se je pričel ukvarjati s čistim gibanjem, v katerem nastopa plešoče telo kot subjekt in ne več instrument plesa. Plešoče telo se je uveljavilo kot subjekt plesa na več načinov: kot brezspolno telo, kot avtonomno telo, kot anonimno telo, kot golo telo in kot emancipirano telo. Le takšno telo pritegne gledalčev pogled zgolj na telesne in gibalne lastnosti plesa. In le takšno telo govori o samozadostnosti čistega gibanja. Ksenija Hribar, ena največjih slovenskih plesalk in koreografinj, pravi takole: »Pomembno je tisto 'nekaj' v plesu – navidezne, a resnične energije plesa, ki jih plesalci ustvarjajo s pomočjo svojih mišic: pri plesu gledamo skozi plesalce, da

vidimo ples; to je dinamična podoba, polje prepletajočih se navideznih energij. /.../ Gre za to, da s pomočjo realnega instrumenta – svojega telesa – plesalec ustvari virtualno polje« (Hribar v Ožbolt, 1994: 43).

Kljub temu da je sodobni ples v svetu dosegel svojo neodvisnost na področju umetnosti, je v Sloveniji sodobni ples še vedno v depriviligiranem položaju. Temeljni vzrok za to tiči v kulturnopolitični klimi bivše Jugoslavije, ki ni imela posluha za tovrstno umetnost. Žalostno pa je, da imamo kljub neverjetnemu razmahu slovenskega sodobnega plesa v zadnjih dveh desetletjih v Sloveniji še vedno neurejen institucionalni, kulturnopolitični in pravni status te umetnosti. Pomanjkanje potrebne infrastrukture in finančne podpore že dolgo ogrožata položaj in prihodnost slovenskega sodobnega plesa. Osebnostno se mi zdi slovenski sodobni ples neverjeten fenomen, saj je uspel v takšnem kroničnem stanju, ko nima niti ustreznih prostorov za vadbo in produkcijo, doseči vrhunsko umetniško raven, kajti slovenski plesalci in koreografi gostujejo na številnih mednarodnih odrih, kjer prejema nagrade in priznanja. Tako so si v tujini že uveljavili svojo prepoznavnost. Kaj pa doma? Prvi korak v reševanju pereče problematike slovenskega sodobnega plesa je nedvomno konstruktiven dialog med državo, mestnimi oblastmi, umetniki in stroko. Ker plesalci, koreografi in plesne skupine kot posamezniki niso dosegli pri oblasteh nobenih bistvenih sprememb, so se skupaj z drugimi neodvisnimi umetniki organizirali v *Asociacijo nevladnih organizacij in samostojnih umetnikov s področja kulture in umetnosti*, ki je prevzela pogajanje in boj za pravice teh umetnosti. Izredno dejavno na tem področju je tudi *Društvo za sodobni ples Slovenije*.

V Sloveniji imamo dva festivala, namenjena izključno sodobni plesni produkciji. Že večkrat izvedenemu *Video-Film Dance Festivalu Ljubljana*, na katerem so prikazali domačo in tujo video-filmsko plesno produkcijo, se je v letošnjem letu pridružil še Slovenski plesni festival, ki je potekal v Ljubljani od 26.2 do 2.3.2003. Poimenovali so ga *Gibanica* («Moving cake»), saj raznovrstnost sestavin te slovenske narodne jedi dobro simbolizira raznovrstnost slovenskega plesa, v katerem se pojavljajo zelo specifične avtorske poetike. Festival je v zelo strnjeni obliki prikazal izbor slovenske plesne produkcije zadnjih dveh let, tako dela uveljavljenih slovenskih koreografov kot tudi ustvarjalnost mlajše generacije in celo začetnikov. Takšni dogodki dokazujejo, kakšno voljo in predvsem ljubezen do sodobnega plesa imajo slovenski plesalci in koreografi, da uspejo ustvarjati in razvijati to umetnost v nemogočih razmerah. Zato si zaslužijo urejen status in delovne pogoje ter podporo v tolikšnem obsegu, kot jih potrebujejo.

LITERATURA

Samostojne publikacije:

1. Au, Susan (1988): Ballet & Modern Dance. Thames and Hudson Ltd, London.
2. Cohen, Selma Jean (1988): Ples kao kazališna umjetnost. Cekade, Zagreb.
3. Čerimović, Jasmina (2003): Položaj sodobnega plesa v Sloveniji. Fakulteta za družbene vede, Ljubljana.
4. Debeljak, Aleš (1989): Postmoderna sfiga. Založba Wieser, Celovec-Salzburg.
5. Debeljak, Aleš (1999): Na ruševinah modernosti: institucija umetnosti in njene zgodovinske oblike. Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana.
6. Featherstone, Mike (1991): Consumer culture and postmodernism. Sage Publications, London.
7. Franko, Mark (1995): Dancing Modernism / Performing Politics. Indiana University Press, Bloomington in Indianapolis.
8. Hrvatinić, Emil (ur.) (2001): Teorije sodobnega plesa. Maska, Ljubljana.
9. Kos, Neja (1982): Ples od kod in kam. Ljubljana.
10. Krofelič, Breda idr. (1990): Ples. Leksikoni Cankarjeve založbe. Cankarjeva založba, Ljubljana.
11. Kunst, Bojana (1999a): Nemogoče telo: telo in stroj: gledališče, reprezentacija telesa in razmerje do umetnega. Maska, Ljubljana.
12. Kunst, Bojana (1999b): Letno poročilo o raziskovalni nalogi zgodovina sodobnega plesa v Ljubljani. ZRC SAZU, Ljubljana.
13. Lash, Scott (1993): Sociologija postmodernizma. Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana.
14. Lyotard, Jean-Francois (2002, 1979): Postmoderno stanje. Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana.
15. Sachs, Curt (1997): Svetovna zgodovina plesa. Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana.
16. Štrukelj, Alenka (2000): Jezik sodobnega plesa. Fakulteta za družbene vede, Ljubljana.
17. Vogelnikova, Marija (1975): Sodobni ples na Slovenskem. Kineton laboratorij, Ljubljana.

Članki:

1. Bernard, Michel (1991): »Novi telesni kodi sodobnega plesa«. Problemi – Eseji, letnik XXIX, št. 1/91, str. 9-16.
2. Birringer, Johannes (2002): »Nova okolja: interaktivni ples«. Maska, letnik XVII, št.72-73, zima, str.28-31.
3. Butala, Gregor (2003): »Plesni gibi prihajajo iz Jame«. Dnevnik, str.11.
4. Copeland, Roger (1994): »Objektivni temperament: postmoderni ples in ponovno odkritje baleta«. Maska, letnik IV, št.1/2, marec-maj, str.67-71.
5. DeLahunta, Scott (1999): »Virtualna efemernost: umetnost digitalnega plesa«. Maska, letnik VIII, št.3-4, pomlad-poletje, str. 45-49.
6. Delak, Ferdo (1994, 1931/32): »Uvod v novo plesno umetnost«. Maska, letnik IV, št.1/2, marec-maj, str.64-66.
7. Delak Maja (1999): »S plesom do mature«. Maska, letnik VIII, št.3-4, pomlad-poletje, str. 5.
8. Fukuhara, Tecuro (1999): »Prostorski ples, nova metoda ustvarjanja s telesom«. Maska, letnik VIII, št.5-6, jesen-zima, str.117-118.

9. Hrvatin, Emil (1991): »Kako kaj naredimo z zgodbo v plesu«. Problemi – Eseji, letnik XXIX, št. 1/91, str. 43-50.
10. Hrvatin, Emil (1995/96): »Intervju: Merce Cunningham«. Maska, letnik VI, št.1/3, zima, str. 32-35.
11. Hrvatin, Emil (2002): »Izobraževati, ne le vzgajati umetnosti«. Maska, letnik XVII, št.72-73, zima, str. 35-37.
12. Jeschke, Claudia (1991): »Vprašanja postmoderne«. Maska, letnik I, št.1, november, str. 40-43.
13. Jež, Jedrt (2001): »Tiha cenzura države«. Maska, XVI, št.1-2, str.13.
14. Koncut, Suzana (1991): »Tanja Zgonc: ples/gib/butoh«. Maska, letnik I, št.1, november, str.48-49.
15. Koprivšek, Nevenka (1999): »Center sodobnih umetnosti?«. Maska, letnik VIII, št.5-6, jesen-zima, str.58-60.
16. Kumerdej, Mojca (1994): »Uvod – ples«. Maska, letnik IV, št.1/2, marec-maj, str.38-39.
17. Kumerdej, Mojca in Kardum, Simon (1994): »Koordinator svobodnih interpretov: intervju s plesalcem in koreografom Iztokom Kovačem«. Maska, letnik IV, št.1/2, marec-maj, str.40-42.
18. Kumerdej, Mojca (1999): »Sončev kralj in lunine mene«. Maska, letnik VIII, št.5-6, jesen-zima, str.45-47.
19. Legendre, Pierre (1991): »Strast biti drugi«. Problemi – Eseji, letnik XXIX, št. 1/91, str. 17-27.
20. Marc-Adolphe, Jean (1994): »Ples in politika: telesa – prevodniki«. Maska, letnik IV, št.1/2, marec-maj, str.52-54.
21. Milčinski, Nana (2001): »Energija velike gmote«. Maska, letnik XVI, št.5-6, poletje-jesen, str.102-103.
22. Milohnič, Aldo (1994): »Video Dance Festival: Festival plesa, ujetega v 'video površino'«. Maska, letnik IV, št.1/2, marec-maj, str.28-29.
23. Myers, Gerald E. (1991): »Ali vidite, kar vidi kritik?«. Problemi – Eseji, letnik XXIX, št. 1/91, str. 29-42.
24. Ožbolt, Sinja (1994): »Gledati skozi plesalca in videti ples: intervju s koreografinjo Ksenijo Hribar«. Maska, letnik IV, št.1/2, marec-maj, str.43-44.
25. Puncer, Mojca (2003): »Telo kot posoda za infuzijo podob«. Maska, letnik XVIII, št.78-79, zima, str.68-70.
26. Puncer, Mojca in Brumen, Matija (2003): »Gledalec kot božanstvo: Pogovor s Tanjo Zgonc«. Maska, letnik XVIII, št.78-79, zima, str.71-73.
27. Toporišič, Tomaž (1994): »Pravila igre kot improvizacija: Razširi krila (slon nerodni)«. Maska, letnik IV, št.1/2, marec-maj, str.10-11.
28. Vatovec Einspieler, Violeta (1995/96): »Plesni Forum Celje«. Maska, letnik VI, št.1/3, zima, str. 74-75.
29. Zupančič, Matjaž (1991): »Ples v fantazmatskem polju gledališkega«. Problemi – Eseji, letnik XXIX, št. 1/91, str. 51-56.
30. Žagar, Mirna (1994): »Trisha Brown«. Maska, letnik IV, št.1/2, marec-maj, str.61-63.

Internetni viri:

1. <http://www.maska.si>
2. <http://www.cd-cc.si>
3. <http://www.en-knap.com>
4. <http://www.ljudmila.org/fourklor>