

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

TAMARA LANGUS

Mentorica: doc. dr. SANDRA BAŠIĆ - HRVATIN

SODOBNI PLES V SLOVENIJI

DIPLOMSKO DELO

LJUBLJANA 2003

KAZALO

1. PREDGOVOR	3
2. TEORETIČNI UVOD	6
2.1. Zgodovina plesa	6
2.2. Ples kot umetnost	7
2.3. Razvoj sodobnega plesa	9
2.4. Prostori, kjer so se nekoč in kjer se danes odvijajo plesne predstave	12
2.5. Razvoj in prepletanje medijev kot splošen družbeni trend	15
2.6. Aktualne teme v sodobni umetnosti in odsevi časa	19
2.7. Mediji in umetnostna kritika	21
3. CILJI IN METODA	24
3.1. Cilji raziskovanja	24
3.2. Metoda raziskovanja	25
3.3. Intervju	25
3.4. Zastavljena vprašanja	27
4. REZULTATI	28
4.1. Pomanjkanje prostora – novi prostori	28
4.2. Večmedijskost	29
4.3. Aktualnost plesnih predstav	30
4.4. Trženje in medijska pokritost plesnih predstav	31
5. INTERPRETACIJA	33
5.1. Pomanjkanje prostora – novi prostori	33
5.2. Večmedijskost	35
5.3. Aktualnost plesnih predstav	36
5.4. Trženje in medijska pokritost plesnih predstav	37

6. SKLEPI	40
7. POGLED NAPREJ	42
8. ZAKLJUČEK	45
9. LITERATURA	47

KAZALO TABEL

<i>Tabela 1: Primerjava med klasičnim baletom in sodobnim plesom</i>	11
--	----

1. PREGOVOR

Ples me kot način umetnostnega izražanja privlači že od nekdaj. Pogosto obiskovanje plesnih predstav v zadnjih sedmih letih mi je pomagalo, da sem začela opazovati skupne značilnosti pri različnih avtorjih: podobnost obravnavane tematike, vse pogostejša uporaba nenavadnih prizorišč za prikazovanje predstav in vključevanje drugih sredstev poleg plesa (na primer video projekcije, govorno besedilo itd.). Med študijem komunikologije sem postala pozorna na medijske vsebine in začela opazovati različne družbene pojave, ki so bili predmet študija. Pri delu, ki ga v okviru kulturne redakcije opravljam na Radiu Študent, sem začela poglobljeno spremljati prav sodobni ples. Radio mi je omogočil seznanjanje s praktičnim delom pri odnosih z mediji, oglaševanjem in spoznavanje radijskega novinarstva, kar se je vse povezovalo z mojim študijem. Sodobni ples pa me je kot področje mojega zanimanja tudi spodbudil, da sem se osredotočila na nekatere manj vidne težave slovenskega sodobnega plesa (npr. prostorske in finančne težave, neurejena socialna varnost ustvarjalcev na tem kulturnem področju itd.).

Diplomska naloga o sodobnem plesu omogoča združitev mojih različnih interesov in dejavnosti, ki se zlijejo v skupno zgodbo. Kot večina dejavnosti našega vsakdanjega življenja je tudi sodobna umetnost podvržena logiki kapitala. Sodobni ples ni izjema. Za ustvarjanje in prikazovanje plesnih predstav so potrebni prostor, pa tudi tehnična sredstva, sposobni in delu predani ljudje, ki bi se ukvarjali s to dejavnostjo, in vrsta drugih nepredvidenih stroškov. Nič od naštetega ni zastonj, a pomembno je, da plesne predstave dosežejo svoje občinstvo, kar velja za vsa umetnostna dela. To je tudi eden od razlogov, zakaj umetniki iščejo nove prostore, zakaj se selijo v nove medije¹ in morda tudi zakaj nastajajo novi, »hibridni« umetnostni žanri. Tržno vednje ima v svetu, preplavljenim z množico sporočil, (žal) pomembno vlogo pri doseganju ciljne publike. Slovenski kulturni ustvarjalci in njihovi producenti tega znanja očitno nimajo. Potrebna bi bila tudi večja ali drugačna zastopanost sodobnih umetnosti v formalnem in neformalnem izobraževanju ter medijih.

Že v izhodišču se zavedam, da kulturna politika v Sloveniji ne dohaja razvoja sodobnega plesa, da marsikaj ni urejeno in da bi marsikatero težavo lahko rešili s kulturno politiko, ki bi reševala status slovenskega sodobnega plesa in njegovih ustvarjalcev. Osnovna težava je v tem, da neinstitucionalna produkcija (kar zajema poleg drugih umetnostnih zvrsti tudi velik del sodobnega

¹ Najbolj očitni primer je spletna umetnost, ki lahko s pomočjo interneta doseže kogarkoli in kjerkoli.

plesa) ni integrirana v kulturno politiko. Tema naloge je sodobni ples kot samostojno umetniško področje, vendar zaradi omenjenih težav mimo obstoječe kulturne politike ne more in ne sme. Zanima me, kaj lahko storijo vsi vpleteni s področja sodobnega plesa neodvisno od države oziroma kako se lahko načrtno in postopno spremeni trenutno nezavidljivo stanje slovenskega sodobnega plesa.

Široko zastavljeno področje zanimanja v diplomski nalogi delim na štiri teme:

- pomanjkanje prostora,
- prepletanje medijev oziroma večmedijskost,
- aktualnost predstav sodobnega plesa,
- trženje in medijska pokritost plesnih predstav.

Tem štirim temam sledim v celotni nalogi, ki je sestavljena iz teoretičnega uvoda in empiričnega dela.

V drugem poglavju vsako od štirih obravnavanih tem postavim v zgodovinski in širši družbeni kontekst. Uporabljena literatura izhaja iz treh področij: teksti o plesu, teoretični teksti o umetnosti in družboslovna literatura. Dela, ki obravnavajo zgodovino plesa, v večini primerov povzemajo ali citirajo druge vire, zato se dejstva pogosto ponavljajo. Zgodovina sodobnega plesa ni osrednja tema moje diplomske naloge, zato jo bom obravnavala samo toliko, kolikor je neposredno vplivala na sedanost in na predvidevanje o prihodnosti. V besedilih, ki obravnavajo teorije sodobnih umetnosti, največji delež zajema likovna umetnost. Sodobnega plesa se dotaknejo le med obravnavo scenskih umetnosti. Ker se posamezne oblike scenskih umetnosti v današnjem času prelivajo, sem uporabila tudi literaturo s področja postmodernizma, multimedijskih² predstav, instalacij in umetniškega performansa³.

Podpoglavja, ki se navezujejo na sedanost, vključujejo tudi lastna opažanja in razmišljanja, ki so me vodila k raziskovanju v drugem poglavju zastavljenih vprašanj.

Tretje poglavje natančno predstavi cilje, hipoteze in intervju kot izbrano metodo raziskovanja.

² *Slovenski pravopis* (2001) poleg prevzete besede »**multimedijski**« navaja manj pogosto domačo vzporednico »**večpredstavnosten**«. Poleg prevzete besede, ki je običajno uporabljena v literaturi, bom uporabljala tudi besedo »**večmedijski**«, ki po mojem mnenju jasneje izraža isti pomen.

³ *Slovenski pravopis* (2001) razlaga besedo »**instalacija**« kot umetniško postavitev. »**Performans**« (*performance*) je iz angleškega jezika prevzeta beseda, ki je pogosto uporabljena v literaturi, pravopis pa ne navaja niti tuje niti domače besede. Isto velja za besedo »**performer**«, ki označuje izvajalca umetniškega performansa.

Četrto poglavje je zaradi boljše preglednosti sestavljeno iz štirih tematskih podpoglavij, vsako od njih vključuje sinteze odgovorov intervjuvancev.

V petem poglavju sledim interpretiranju rezultatov intervjujev. Na ta način poskušam najti konkretne odgovore na zastavljena vprašanja v drugem poglavju.

V šestem poglavju preverim v drugem poglavju zastavljene hipoteze.

Pred formalnim zaključkom se v sedmem poglavju osredotočim še na prihodnost sodobnega plesa. O njej razmišljam na osnovi opravljene raziskave in trendov sodobnega plesa, ki jih omenja literatura.

Zahvaljujem se mentorici doc. dr. Sandri Bašić-Hrvatini za priložnost, da v diplomski nalogi združim svoje interese. S strokovnostjo in razgledanostjo me je vseskozi navduševala že kot študentko na svojih predavanjih.

Hvala vsem intervjuvancem, ki so si vzeli čas za odgovore na moja vprašanja.

V veliko pomoč pri pisanju diplomske naloge so mi bili številni napotki in spodbude doc. dr. Gorazda Meška, prof. dr. Petra Umeka, Saške, Amelie, Ane in Mikka.

Največ pa dolgujem mami, ki me je spodbujala, vztrajno priganjala in mi neskončno pomagala.

2. TEORETIČNI UVOD

2.1. ZGODOVINA PLESA

Človeško telo je ustvarjeno za gibanje. Plesno gibanje je način izražanja, ki človeka spremlja že skozi vso zgodovino. Nemški etnomuzikolog in plesni zgodovinar Curt Sachs trdi, da v življenju tradicionalnih ljudstev in starih civilizacij ni bilo dosti stvari, ki bi bile pomembnejše od plesa. Ples je botroval vsem pomembnejšim dogodkom v človekovem življenju: rojstvu, obredu obrezovanja, poroki, smrti, setvi, žetvi, lovu, vojnam, slavlju ... Ples je bil prisoten povsod. Predstavljal je posvečeno dejanje, del verskega obreda in obliko komunikacije. (Sachs, 1997: 15-19)

Že stenske slike iz paleolitskih obdobj so prikazovale dinamične človeške figure, ki očitno izvajajo magične, posnemovalne plese. Ti plesi po izvoru veljajo za najstarejše. Najpogostejši motivi plesov so bili gibanje živali, vremenski pojavi ter uprizarjanje človeških razmnoževalnih postopkov. Nefigurativni ali abstraktni plesi, kot jih imenuje Sachs, se razvijejo hkrati z animizmom in tudi kasneje postanejo značilni predvsem za šamanske kulture. Ti plesi ne prikazujejo zgodb, vendar pa imajo velik in magičen pomen za zdravilstvo, rodnost, iniciacije in bojne uspehe. (Kos, 1982: 55-58; Sachs, 1997: 68-88)

V antični Grčiji so častili kult telesne lepote, kar se je odražalo na vseh ravneh življenja – oboževali so lepoto giba, moč atleta in telesno ljubezen. Telovadne vaje s plesom in glasbo, ki so jih uporabljali za razvoj telesne in duševne lepote, in natančni bojni plesi Špartancev kažejo, da so Grki ples že dojemali kot izraz duše in telesa. V tej luči tudi ni presenetljiva Sokratova izjava, da je »dober plesalec tudi dober bojevnik«. (Otrin, 1998: 28-36)

Pogled v 17. in 18. stoletje nam razkrije še eno pomembno vlogo plesa, ki je takrat predstavljal statusni simbol. Učne ure plesa so bile obvezne za vse pripadnike višjih družbenih slojev. (Fonteyn, 1980: 16)

Način izražanja s telesom je neverbalna komunikacija. Ples je ta fizični izraz razvil do skrajnosti. Zato je vedno bil in bo ostal ena osnovnih oblik človeškega izražanja in komuniciranja

(Fonteyn, 1980: 9, 16). V današnjem času povezujemo ples bolj z gledališčem kot z vsakodnevnim življenjem in verskimi obredi. V naslednjem podpoglavju bomo pojasnili tudi to spremembo v razumevanju plesa.

2.2. PLES KOT UMETNOST

Neja Kos v knjigi *Ples – od kod in kam* (1982) navaja dejstvo, da je ples postal umetnost takrat, ko je pričela slabeti njegova zveza z religijo in je prešel v roke profesionalcev. Curt Sachs (1997) celo trdi, da je ples mati vseh umetnosti. To razloži z ugotovitvijo, da ples živi hkrati v času in prostoru. Ustvarjalec in stvaritev sta eno in sta neločljivo povezana. Proces profesionalizacije plesa se je začel hkrati z razcvetom trgovine, obrti, mest in držav. Pred tem je bila to kolektivna dejavnost, ki ni potrebovala gledalcev, saj so bili vanjo vključeni vsi člani skupnosti.

Poklicni plesalci se pojavijo z družbeno delitvijo v razrede. Bogati svečeniki in vladarji so naročali in plačevali umetnike. Na starem vzhodu (Kitajska, Indija, Kambodža, Tajska, Japonska) so se najpomembnejše plesne šole in profesionalne skupine razvijale v templjih in na dvorih. Naloga plesnih skupin je bila, da skupaj z ostalimi umetnostmi prispevajo k vladarjevi trajni slavi, veličini in blišču. (Kos, 1982: 58-61)

Premik plesa na področje gledališča se je zgodil, ko se je v okviru grške drame pojavil kot del scenske umetnosti. Gledališki ples je tako doživel prvi višek v antiki, po nastopu krščanstva pa se je ohranil z nastopi glumačev. Ples je bil vključen tudi v cerkvene liturgične igre, z uveljavljanjem renesančne miselnosti pa so tudi te izgubile religiozni pomen in služile predvsem zabavi. Razkošne zabave z igranjem, petjem in plesom so bile izredno priljubljene v Italiji. V 15. stoletju so se razvile tudi podobne različice, ki so jih izvajali na italijanskih in francoskih dvorih, imenovali pa so jih *balleti*. To so bili nekakšni venčki, sestavljeni iz recitacij, pesmi, proze, glasbe in plesa. Vsebinski niso pripisovali velikega pomena, značaj posameznih vlog so nakazali s pomočjo kostumov, plesni koraki pa so izhajali iz takratnih družabnih plesov. Tako se je v Italiji začel rojevati balet, ki pa je bil še vedno bolj podoben zabavni prireditvi kot gledališki predstavi. (Kos, 1982: 61-62; Otrin, 1998: 58-63)

S svečano plesno dramo *Ballet Comique de la Reine*, ki je bila uprizorjena leta 1581 v veliki dvorani palače Petit Bourbon blizu Louvra, se je dokončno uresničila ideja o baletu kot odrskem fenomenu. Ta je dobil tudi svojo vsebinsko logiko, ki se je odražala skozi razvoj, vrh in zaključek. V zgodovini baleta velja ta uprizoritev za prvo baletno predstavo. (Otrin, 1998: 63-67)

V začetku 18. stoletja se je začel razvijati *ballet d'action* – balet akcije, za katerega so značilni močni dramski učinki in izrazni plesni gibi. Ta je bil posledica želje, da bi vlogo nastopajočega določal gib in ne kostum. Želeli so pripovedovati zgodbo, vendar ne z recitacijami in pesmijo, temveč z gibom in plesom. Pomembna osebnost tistega časa je bil teoretik in koreograf Jean-Georges Noverre (1727-1810), ki je tako v teoriji kot tudi v praksi poskušal balet prilagoditi novemu času. V *Pismih o plesu in baletu*, naslovljenih na izmišljeno osebo je kritiziral stare koreografe in dajal nasvete mladim plesalcem. Plesna tehnika je Noverru predstavljala le sredstvo za izrazno podajanje vloge. Tako v drugem pismu piše:

»Dobro narejen balet mora biti živa slika občutkov, običajev, vedenja, obredov vseh narodov na zemlji. Zato mora biti poln izraza v vsaki podrobnosti in skozi oči govoriti duši ... če ne, se spremeni v hladen dolgočasen spektakel.«

V četrtem pismu dodaja:

»Ničesar ne zanima ljudi bolj kot ljudje sami. ... pozabite na grimase in se predajte čustvom ... V pas de deux (t. j. plesni duet) vnesite vsebino in čustvo.« (V: Otrin, 1998: 89-96)

Noverrove reforme so pod vplivom romantike v literaturi ter ostalih vejah umetnosti pomenile prehod v baletno romantiko. Odkrili so možnost plesanja na konicah prstov, kar pri gledalcu vzbuja občutek plavanja ali drsenja skozi prostor. Proti koncu 19. stoletja tako v Rusiji nastanejo še danes velika klasična baletna dela kot so na primer *Labodje jezero*, *Trnuljčica* in *Hrestač*. Koreograf Marius Petip je baletno tehniko izpopolnil do take virtuoznosti, da je ta postala golo razkazovanje tehnike in zunanji blišč. (Kos, 1982: 62-63)

Zaradi omejenega gibalnega slovarja klasičnega baleta so se v začetku 20. stoletja hkrati v Ameriki in osrednji Evropi pojavile tako imenovane sodobne plesne težnje in z njimi »moderni« ples, ki je rušil vsa uveljavljena baletna pravila. Če je baletno plesanje osnovano na vrsti točno določenih pravil o korakih in pozicijah, potem je to najvidnejša razlika z novo razvijajočim se modernim plesom. Tu pravila prenehajo obstajati, saj je bistveno, da plesalčevo gibanje prihaja iz njegove notranjosti. (Kos, 1982: 65; Fonteyn, 1980: 77)

2.3. RAZVOJ SODOBNEGA PLESA

Za začetnico sodobnega plesa velja kontroverzna Američanka Isadora Duncan (1877 – 1927). Vzor ji je prvotno predstavljal starogrški ples, ki ga je dojemala kot najbolj naravno obliko plesa. V skladu s tem je plesala bosa, odeta pa je bila v preprosto in udobno tuniko. Plesati je začela že kot najstnica v Chicagu, nadaljevala je v New Yorku, Londonu, Parizu, Berlinu in do leta 1903 postala svetovna senzacija. Verjela je, da je osnova (plesne) umetnosti resnica in ne tehnična izpopolnjenost. Njeno izjavo »*Življenje je korenina in umetnost je cvet*« nekateri razumejo kot definicijo moderne umetnosti. (Page, 2002: 3; Fonteyn, 1980: 77)

Prvi, ki je nove težnje v plesu tudi teoretično utemeljil, je bil Rudolf von Laban (1879 – 1958). Raziskoval je predvsem različne smeri in kvalitete gibanja. S svojo skupino se je Laban v Švici in Nemčiji posvečal odkrivanju povezav med gibom in religijo, znanostjo, astrologijo, medicino, psihologijo in izobraževanjem. Na temeljih njegovih idej so učenci v Nemčiji razvili nov ples, imenovan izrazni ples (*ausdruckstanz*). Pod močnim Labanovim vplivom so se v Evropi uveljavili novi plesalci, ki so razvijali moderni ples. To so bili predvsem Kurt Jooss (1901 – 1979), Mary Wigman (1886 – 1973), Harald Kreuzberg in slovenska predstavnika Pia in Pino Mlakar. (Fonteyn, 1980: 77; Otrin, 1998: 164-169)

V istem času kot v Evropi se je tudi v Ameriki začel razvijati nov način plesanja, iz katerega izhaja sodobni ples, kakršnega poznamo danes. Njegova začetnika sta bila Ruth St. Denis (1877 – 1968) in Ted Shawn (1891 – 1972), zagovarjala pa sta predvsem svobodo v gibanju. Za razvoj ameriškega sodobnega plesa je bila pomembna tudi njuna skupina in šola Denishawn, kjer so poučevali vse plesne tehnike. V skupini Denishaw so se izoblikovali trije pomembni plesalci: Doris Humphrey, ki je bila pomembna tudi zaradi svojega teoretičnega dela, Charles Weidman, ki je utemeljil gibanje moških v sodobnem plesu in ples prilagodil moški anatomiji, ter Martha Graham. Slednja velja za najpomembnejšo zaradi njene še danes zelo pomembne gibalne tehnike, ki temelji na dveh nasprotjih – telesni napetosti in sproščenosti, ki ju dosega s pravilnim dihanjem. Plesni gibi morajo izvirati iz telesnega centra in hrbtenice, pri čemer sodeluje celo telo tako, da se gib izvede do konca in izteče na koncu okončin. (Otrin, 1998: 174-185; Fonteyn, 1980: 78-82; Kos, 1982: 66-69)

Osnovno načelo šole in skupine Humphrey – Weidman je bilo, da gib določa neko čustvo, ki se vedno oblikuje pred gibom. Učence so spodbujali k ohranjanju individualizma in lastnega plesnega stila. Tako se je izoblikovala nova generacija sodobnih plesalcev, ki so močno vplivali tudi na razvoj evropskega sodobnega plesa. Za najpomembnejše veljajo: Jose Limon, ki so ga v plesu zanimala predvsem človekova psihološka stanja, Paul Taylor, ki je v svoje koreografije znal vnašati humor, sicer pa je ples razumel kot narisano linijo in ga na tak način tudi raziskoval, Alwin Nikolais je gibom poskušal odvzeti njihov očitni pomen, Erick Hawkins je prav tako iskal čisto gibanje brez kakršnihkoli pomenov, za najzanimivejšega pa velja Merce Cunningham, ki je raziskoval ples skozi odnos do časa, glasbe, prostora, slikarstva in kiparstva. V svojih koreografijah je pomembno mesto določil tudi improvizaciji. »Naključje« je zanj predstavljalo orodje pri iskanju novega plesnega jezika, ki je gledalcu ponudilo obilo možnosti za lastne interpretacije. (Otrin, 1998: 182-185; Fonteyn, 1980: 79-81; Kos, 1982: 70-74)

V sedemdesetih letih 20. stoletja se je z delom Pine Bausch, učenke Kurta Joossa, ponovno uveljavilo plesno gledališče (*Tanztheater*), ki je združevalo ples, glasbo, kostume, sceno, govor in odrske rekvizite. V njenih nastopih se je zbrisala meja med nastopajočimi in publiko, bila je močno izpovedna in se poskušala aktivno opredeliti do trenutnih družbenih pojavov. Kritično je obravnavala umetniške, gospodarske, ekonomske in politične probleme. (Otrin, 1998: 214-215)

Sodobni ples v Sloveniji se je začel razvijati leta 1922 z Večerom baleta in ritmike, naslednja leta pa s Plesnimi večeri. Leta 1929 je Meta Vidmar, učenka Mary Wigman, v Ljubljani odprla Šolo za moderni ples, leta 1933 pa Katja Delak Šolo za ritmično gimnastiko in umetniški ples. V tem času sta pomemben slovenski plesni par predstavljala Labanova učenca Pia in Pino Mlakar. Kasneje so se jima pridružile še Marta Paulin-Brina, Marija Vogelnik, ki se je kasneje posvetila plesni teoriji in kritiki, Živa Kraigher, Lojzka Žerdin, Ksenija Hribar in Jasna Knez. (Otrin, 1998: 223–225; Kos, 1982: 109–110)

S pogledom v zgodovino smo postavili sodobni ples v širši zgodovinski kontekst. Ugotovili smo, da se je sodobnoplesni izraz razvil kot odgovor in nasprotovanje predhodno uveljavljenemu klasičnemu baletu. Na tem mestu lahko določimo vrsto razlik med klasičnim baletom in sodobnim plesom, ki so se izoblikovale skozi zgodovino in razvoj obeh. Razlike povzemam iz uporabljene literature in mojih lastnih opažanj.

	BALET	SODOBNI PLES
1	Temelji na točno določenih telesnih pozicijah, ki so po pravilu skrajno odprte.	Odprte pozicije niso tako skrajne.
2	Zaradi ekstremnih telesnih pozicij je primeren le za učenje od zgodnje mladosti.	Ne pozna starostnih omejitev.
3	Poskuša doseči občutek lahкости, poudarjeno je dvigovanje nad tla in upiranje gravitaciji.	Bistven je kontakt s tlemi, ker ta predstavljajo vir plesalčeve stabilnosti in moči. Pomemben element predstavljajo tudi padci.
4	Hrbtenica je vedno vzravnan in zaradi tega toga.	Hrbtenica se lahko upogiba in zviija. Pri tem sodeluje celo telo.
5	Gibanje je podrejeno geometriji, simetriji in harmoniji.	Nasprotuje simetriji in harmoniji klasičnega baleta z asimetrijo, sinkopami in lomljenimi plesnimi linijami.
6	Značilna je stroga prostorska porazdelitev solistov in drugih plesalcev.	Raziskuje prostor, uporablja različne zorne kote, solisti izginjajo.
7	Značilno je slikanje prizorov in pripovedovanje zgodbe skozi ples.	Prihaja od znotraj in zgodba pogosto ni tako nujna kot odnos do sveta.

Tabela 1: Primerjava med klasičnim baletom in sodobnim plesom

Balet in sodobni ples sta postala dve različni umetniški plesni obliki, ki pa se vse pogosteje prepletata in vplivata ena na drugo. Sodobni plesalci ob baletnih osnovah trenirajo svoje telo in izpopolnjujejo plesno tehniko, baletniki pa z elementi sodobnega plesa širijo plesni besednjak in iščejo sebi lasten izraz.

2.4. PROSTORI, KJER SO SE NEKOČ IN KJER SE DANES ODVIJAJO PLESNE PREDSTAVE

Kot smo ugotovili v prejšnjem poglavju, je razvoj sodobnega plesa zaznamovalo nenehno iskanje novih izrazov in neomejevanje s kakršnimi koli pravili. To se je postopno začelo kazati tudi pri izbiri, ureditvi in dojemanju prostorov, v katerih so se prikazovala plesna dela.

Omenili smo že, da prvih baletov niso izvajali na odrih, ampak na sredini velikih dvoran. Na treh straneh so bili prostori s sedeži za gledalce, še višje pa so bili balkoni z ložami. Zaradi obveznih geometričnih postavitvev plesalcev je bilo gibanje, opazovano z višine, še posebej lepo in učinkovito. Razkošne baletne predstave so konec 16. in v 17. stoletju postale neločljiv del dvornih zabav. V palače, kjer so se odvijali baleti, je prihajalo vedno več ljudi in v dvorani je plesalcem začelo zmanjkovati prostora. Tako so začeli plesati na odrih. Ob tem se je spremenil tudi odnos do plesa. Gledalci niso več opazovali le tlorisa gibanja in geometrične pravilnosti, pač pa tudi posamezne korake, njihovo lepoto in virtuoznost plesalčevih nog pri tehnično zahtevnih elementih. (Otrin, 1998: 58-87) Na gledališkem odru se je ples vse bolj razvijal in ločeval od govora in poezije, ohranil pa se je naziv balet. V tem obdobju je torej balet pomenil vsakršno odrsko plesno predstavo, ne glede na način plesanja. Razkošnost scenografije je konec 18. stoletja oplemenitilo še poudarjanje urejenosti in veličine samih uprizoritev. (Rickett-Young, 1996: 107; Fonteyn, 1980: 67)

Z razvojem modernega plesa v začetku 20. stoletja se je pričelo tudi uvajanje preprostosti in zmanjševanje vseh scenskih pripomočkov na najmanjše možno število. Tipična predstavica takšnega načina je bila Martha Graham. Koreografi so vse bolj spoznavali trodimenzionalnost odrskega prostora. Izoblikovala so se različna pravila o postavitvah in gibanjih plesalcev. Prvi, ki je kljub zavedanju o značilnostih odrskega prostora kršil vse ustaljene vzorce, je bil že omenjeni koreograf Merce Cunningham. V svojih postavitvah je gledalcu omogočil izbiro, koga in kaj bo gledal. Plesalce je razpršil po celotnem odru, tako da so izginile vse običajne osrednje točke pozornosti. (Rickett-Young, 1996: 102, 109)

Začetniki plesne avatgarde so spodbudili potrebo po stalnem raziskovanju in iskanju novih možnosti, ki jih ponuja sodobni ples. Vnesli so veliko sprememb v plesno umetnost – med drugim tudi drugačen in nov način dojemanja prostora. V 60-ih letih 20. stoletja so namreč koreografi in

plesalci začeli iskati prizorišča, ki bi nadomestila gledališki oder. Vse pogosteje so izbirali odprta prizorišča in notranje prostore, ki so kot neobičajno okolje nudili bogat vir za sproščanje domišljije ustvarjalcev. Takšni prostori omogočajo tudi drugačno dožemanje »odrškega« dogajanja in neobičajne interakcije med nastopajočimi in občinstvom. Gledalčeva pozornost ni več usmerjena k enem solistu, kot pri baletu, ampak se vloga solista pogosto menja. (Kos, 1982: 47, 74; Rickett-Young, 1996: 100-106)

Prostor, v katerem plesalci izvajajo plesne predstave, vpliva na samo koreografijo. Ta mora biti prilagojena prostoru, saj ni vseeno, če gledalci spremljajo dogajanje le z ene strani ali če so razporejeni okrog odra. Prav tako je pomembna tudi oblika in velikost odra ter oddaljenost gledalcev od plesalcev. Rickett-Youngova (1996) kot možna prizorišča v postmoderni dobi omenja letališča, predore, umetnostne galerije, muzeje, strehe in obale.

Slovenski sodobni ples se očitno zaveda omenjenih trendov, zato so prostori uprizoritev plesnih predstav lahko postali tema raziskovanja v diplomski nalogi. V praktičnem delu naloge nameravam raziskati, v kakšnih prostorih se odvijajo plesne predstave v Sloveniji in kako sam prostor vpliva na uprizoritev.

Edini prostor v Ljubljani, ki je namenjen izključno sodobnemu plesu, je Plesni teater Ljubljana (PTL). To je hkrati tudi edini prostor v Sloveniji, ki sta ga za potrebe sodobnoplesne produkcije sofinancirala Ministrstvo za kulturo in Mestna občina Ljubljana. PTL je organizacija več koreografov, ki poskuša spodbujati »raznolikost estetskih praks v sodobni plesni umetnosti«⁴ (Maska, 2001: 5-9). Dvoranica pa zaradi majhne prostorske in tehnične zmogljivosti ne more postati center za sodobni ples. V Ljubljani sta sodobnim scenskim umetnostim namenjena še dva prostora: prvi je gledališče Glej, ki bolj ustreza gledališkim kot plesnim predstavam, drugi pa je dvorana Duše Počkaj v Cankarjevem domu. Del težav neodvisne produkcije naj bi rešil nov oder v starem Kinu Šiška, ki naj bi začasno deloval pod okriljem Cankarjevega doma. O tej rešitvi še ne moremo pisati in je ocenjevati, saj bodo rezultati vidni šele po preteku daljšega časovnega obdobja.

⁴ Živa Breclj in Sinja Ožbolt, članici umetniškega sveta PTL, sta v pogovoru za revijo *Maska* povedali, da PTL deluje kot krovna organizacija za večje število koreografov sodobnega plesa, kot produkcijska hiša, ki hkrati podpira nastanek prvih samostojnih predstav plesalcev in koreografov mlajše generacije, kot izobraževalna ustanova, ki zagotavlja vsakodnevno profesionalno plesno izobraževanje različnih plesnih tehnik ter sodeluje s plesnimi pedagogi

Voditeljica gledališkega in plesnega programa Cankarjevega doma Uršula Cetinski je zapisala: »Veliko zagat bi na področju sodobnega plesa država in mesto lahko rešila s spodbujanjem statusa »choreographer in residence«, kar pomeni, da kulturna institucija koreografu in njegovi skupini vsaj za nekaj let ponudi zatočišče in ustvarjalne pogoje« (Cetinski, 2002: 74). V zadnjih petih letih se je kot možna prostorska rešitev za posamezne ustvarjalce v Sloveniji izpostavlja model »artist in residence«. Cankarjev dom je ta model sodelovanja preizkusil pri dveh neinstitucionalnih, a uveljavljenih slovenskih koreografih – Branku Potočanu in Matjažu Fariču.

Zdi se, da drugi samostojni ustvarjalci za svoje uprizoritve vse pogosteje iščejo prostore, ki prvotno niso bili namenjeni plesnim predstavam (gradovi, galerije, odprta prizorišča), kar otežuje pogostejše ponovitve uprizoritev in zahteva večje organizacijske sposobnosti. Zaradi številnih nepredvidenih vplivov samih nekonvencionalnih prostorov (stroški priprave prizorišča, zračnost, hrup itd.) lahko izbor izvedbenega prostora učinkuje tudi na kakovost plesne predstave.

S problemom pomanjkanja prostora se srečujejo tudi festivali sodobnih scenskih umetnosti. Festival Exodos gostuje na različnih ljubljanskih prizoriščih (Slovensko mladinsko Gledališče, PTL, Glej, SNG Drama ...), leta 2001 pa so številne predstave prikazali na različnih odprtih prizoriščih v centru Ljubljane. Festival Mladi levi načrtno poskuša vsako leto odkrivati nove urbane gledališke in plesne odre. Prvo leto je bil to Ljubljanski grad, kasneje pa Stara elektrarna, ki se je čez noč spremenila v veličastno gledališko dvorano. Zadnji dve leti je umetnike in publiko gostil tudi Železniški muzej v Ljubljani. Kljub temu pa je prihodnost festivalskih prizorišč nejasna. Dva festivala, ki poleg ostalega programa (gledališče, performans, okrogle mize, koncerti) vključujeta tudi plesne predstave, sta Ex-Ponto in Mesto žensk, ki prav tako razpršeno gostujeta po različnih ljubljanskih lokacijah. Vse naštetje rešitve so se izkazale kot uspešne, vendar pa s tako izvirnostjo pri iskanju prizorišč ni mogoče rešiti problema pomanjkanja prostorov.

»Asociacija nevladnih organizacij in samostojnih ustvarjalcev s področja kulture in umetnosti« je skupek več kot sedemdesetih slovenskih ustvarjalcev, ki od začetka leta 2002 opozarja na dva največja problema svojih članov. To sta neurejeno financiranje in neobstoječa infrastruktura za sodobno umetnost. Asociacija si bo »prizadevala za artikuliranje politične volje na ravni odločevalcev v kulturni politiki, ki bo omogočila pogoje za dolgoročno, razvojno in

iz Slovenije in tujine. Poleg naštetega je PTL tudi gledališče za sodobni ples, ki ponuja raznovrsten program lastne produkcije in gosti slovenske in tuje plesne ter plesno-gledališke predstave. (*Maska*, 2001:5-6)

dinamično kulturno in umetniško produkcijo. To praktično pomeni: enakopravni dostop do javnih sredstev, izenačevanje razmer za delo samostojnih ustvarjalcev in nevladnih organizacij, enakopravno vrednotenje dela za vse subjekte kulturne produkcije in oblikovanje mehanizmov socialne zaščite svobodnih ustvarjalcev.» (Šutej Adamič, 23. 9. 2002)

Sodobna umetnost je kulturna dediščina prihodnosti, zato ni mogoče zgolj skrbeti za ohranitev starega in ob tem ne ponuditi novega, je argument pri prepričevanju poslancev mestnega parlamenta, ko je govor o sodobni in kreativni umetniški produkciji. (Šutej Adamič, 24. 9. 2002)

Poleg specifičnega prostorskega problema lahko v to poglavje vključimo tudi problem povezanosti in pretočnosti plesne produkcije med tistimi redkimi slovenskimi mesti, kjer delujejo plesne skupine in nastajajo predstave. V Ljubljani, Mariboru in Celju živijo in ustvarjajo plesalci, vendar pa gostovanj v drugih slovenskih mestih skoraj nimajo. Načrtno so se rešitve tega problema lotili le ob nastajanju predstave *Pohujšanje* (2001) Matjaža Fariča. Producenta (Cankarjev dom in SNG Opera in balet Maribor) sta na novinarski konferenci 4. januarja 2001 pred premiero opozorila na pomembnost te plesne predstave za celotno slovensko plesno dogajanje. Premierno je bila vzpostavljena skoraj simbolična vez med Ljubljano in Mariborom, kjer so se do sedaj ločeno ustvarjale plesne predstave. *Pohujšanje* smo namreč eno sezono lahko gledali v Ljubljani in drugo v Mariboru.

2.5. RAZVOJ IN PREPLETANJE MEDIJEV KOT SPLOŠEN DRUŽBENI TRENDI

Ples se že od svojih začetkov povezuje z drugimi mediji. To trditev bomo s pomočjo zgodovinskih dejstev o plesu v nadaljevanju podpoglavja argumentirali in na koncu tudi poskusili zaobjeti, do kakšnih predstav so nas razvoj plesa, medijev in tehnologij pripeljali danes.

Ples in glasba sta bila v ritualih združena v eno. Medtem ko se je glasba osamosvojila, je ples ostajal tesno povezan z glasbo. Do sprememb je ponovno prišlo v začetku 20. stoletja, ko so mladi moderni plesalci iz Evrope, kot je na primer Mary Wigman, izbrali tišino kot spremljavo k plesu. To je še posebej zahtevno, saj mora ples brez zvočne podlage biti čist, dovolj močan in zanimiv, da ohranja pozornost gledalcev. Rickett –Youngova navaja štiri možne spremljevalce

plesa, ki se jih poslužujejo današnji režiserji. To so tišina, glas, naravni ali umetno proizvedeni zvoki in glasba. Vsak ima drugačen vpliv na gledalca, načinov, kako bodo kakršenkoli zvok ali tišino izkoristili koreografi, pa je nešteto. (Kos, 1982: 30-31; Rickett-Young, 1996: 126)

Tudi povezava plesa z likovno umetnostjo ima že dolgo zgodovino. Telo in gib že od nekdanj zanimata slikarje in kiparje, zato je motiv človeškega telesa pogosto prisoten v njihovih delih. Hkrati pa tudi motivi iz likovne umetnosti lahko služijo kot vir idej za gibanje plesalcev. Kostumi, scena in osvetljava imajo velik vpliv na podobo celotne predstave in jih zato prištevamo med likovne elemente, ki dopolnjujejo odrski ples. (Kos, 1982: 33-34)

Dostopnost tehnologije je botrovala tudi zanimanju plesalcev za zapis plesa na filmski trak. Ta zgodovina se je začela s hollywoodskimi glasbenimi filmi v tridesetih letih prejšnjega stoletja. Za začetnika **plesnega videa** pa velja Merce Cunningham, ki je v šestdesetih letih v ZDA načrtno raziskoval odnos med obema umetniškima oblikama. Režiserji, koreografi in plesalci so se morali soočiti s popolnoma novimi izzivi. Hitrost in natančnost gibov plesalca je lahko ujela le ročno vodena in hitro premikajoča se kamera. Hkrati je bilo treba upoštevati tudi vrsto možnih perspektiv. Posnetek je moral prenesti ves čustveni naboj, plesalci pa so spoznali tudi popolnoma drugačen način dela. Plesni video se je skozi leta razvil v novo umetniško obliko, ki je ustvarjalcem ponudila številne nove možnosti. (Rickett – Young, 1996: 58-65)

V obdobju postindustrijske družbe je imela znanost močno družbeno vlogo. Elektronska industrija je vodila h kibernetizaciji in nastanku novih tehnologij in medijev. Lev Manovich (2001) primerja medijsko avantgardo dvajsetih let 20. stoletja z nastankom novih medijev ali »novo medijsko avantgardo« v devetdesetih letih⁵. Nova medijska avantgarda se za razliko od stare ne nanaša na razvoj novih oblik medijev, ampak na vpeljavo novih in revolucionarnih komunikacijskih tehnik, ki pa še vedno uporabljajo stare medije. Manovich (2001) poudarja, da nova avantgarda prinaša »nove načine presojanja informacij in ravnanja z njimi. Njene tehnike so hipermediji, podatkovne zbirke...« Novi mediji se tako nanašajo na programsko opremo, digitalni računalnik pa predstavlja ključno tehnologijo za obdelavo vseh vrst podatkov in medijev. Ta ugotovitev sovpada z značilnostmi **postmoderne**, ki je v istem času zaznamovala družbeno, gospodarsko, politično, kulturno in umetniško področje. (Manovich, 2001: 168-176)

⁵ V dvajsetih letih 20. stoletja so evropski znanstveniki, oblikovalci, fotografi, umetniki in arhitekti razvili številne inovacije, ki so v uporabi še danes. Te so za vedno spremenile pogled na oblikovanje, tipografijo, fotografijo, arhitekturo in film (montaža). (Manovich, 2001: 168-169)

Lastnost postmoderne kulture je, da ne poskuša ustvariti novega, ampak se vrača v preteklost. Osredotoča se na recikliranje in navajanje vsebin, umetniških slogov ter oblik iz preteklosti. Tak eklekticizem, prežet z nostalgijo in parodijo hkrati, lahko označimo za prvo tendenco v postmodernem umetniškem ustvarjanju. Z dostopnostjo novih medijev se je prebudilo zanimanje zanje tudi pri ustvarjalcih predstav. Naprave, ki so bile namenjene za uporabo v vsakdanjem življenju, so umetniki prenesli v nov prostor in spremenili njihove ustaljene funkcije. Obravnavati so jih začeli kot »nosilce estetskih funkcij, čisto umetniških učinkov«. Novi mediji in računalniška tehnologija so začeli vse pogosteje omogočati nastanek umetniških del. (Schmuck, 1994: 8-9, 51-61)

Prepletanje različnih umetnostnih praks in tehnologij kot vsesplošen trend je vse bolj prisotno tudi v slovenskem sodobnem plesu. Videoprojekcije so postale skoraj nujen element vsake plesne predstave. V živo izvedena in elektronska glasba vse pogosteje nadomeščata običajne posnete glasbene podlage. V Faričevi predstavi *Terminal* je za glasbo poskrbela prekmurska rock skupina Psycho-Path, fizični teater Fourklor je pri predstavi *Ko si še nismo lagali* k sodelovanju pritegnil kontrabasista Tomaža Groma. *Polnočni rabljev let* je predstava skupine Betontanc, v kateri smo bili gledalci hkrati priča koncertu skupine Silence. Matej Kejžar je v *To ni to* plesal ob glasbi, ki jo je za gramofoni mešal DJ Pier. Tudi igranje z zvoki, ki jih proizvaja telo, in z ozvočenjem je lahko zanimivo, kar so učinkovito pokazali plesalci skupine Fičo Balet v predstavah *1:0* ter *Švic in Švarc*. Številne predstave so kljub uporabi različnih medijev označene kot plesne predstave. Tako se vse bolj kaže samoumevnost prepletanja medijev v sodobnem času.

Scott deLahunta (1996) omenja pomembno vlogo novih tehnologij za sodobne koreografe in plesalce, vlogo računalnika v plesnih predstavah sodobnega časa pa je sistematično obdelal tudi Don Herbison – Evans (2001). Oba avtorja pišeta, da digitalna tehnologija:

- Omogoča vrsto računalniških programov, ki olajšujejo zapisovanje, shranjevanje, obnavljanje, popravljanje plesnih korakov v dva najpogosteje uporabljena sistema zapisovanja plesnega gibanja (Labanov in Beneshev zapis). Nadaljnje izpopolnjevanje je omogočilo tudi prevod plesnega zapisa v avtomatičen prikaz gibanja animiranih figur.
- Ponuja boljši sistem za snemanje in ohranjanje plesa. To posledično pomeni tudi lažjo predstavitev in učenje koreografij.

- Predstavlja orodje za koreografsko delo. Velik del ustvarjalnega procesa je lahko opravljen brez plesalcev. S pomočjo računalnika lahko koreograf opazuje več (animiranih) plesalcev pri simultanjem gibanju. Tak način zagotovo zmanjša časovne in denarne stroške predstave.
- Ponuja orodje za analizo giba, ki plesalcem omogoča natančno in uspešnejšo vadbo določenih gibov. Oba avtorja poudarjata pomembnost računalniške tehnologije za učenje zahtevnejših plesnih figur, ki jih je težko ali celo nemogoče izvajati počasi.
- Omogoča plesalcem in performerjem večji nadzor nad ostalimi komponentami predstave z uporabo številnih interaktivnih pripomočkov na odru.
- Omogoča lahek in kvaliteten način odrske osvetljave.

(deLahunta, 1996; Herbison – Evans, 2001)

Pomoč računalnika pri sestavljanju in zapisovanju koreografij pri slovenskih sodobnih koreografih ni najbolj razširjena. Matjaž Farič je eden redkih koreografov, ki s pridom uporablja digitalno tehnologijo pri svojem ustvarjalnem delu. Še dlje v raziskovanju novih umetnostnih oblik gre vrsta režiserjev (na primer Peljhan, Živadinov in Hrvatin), ki hodijo po robu med definiranimi oblikami umetnosti ter znanostjo in tehnologijo. Njihova dela lahko označimo kot interdisciplinarna in znotraj teh pogosto najdemo mehko prepletanje igre, improvizacije, plesa, videa, računalništva, znanosti in interaktivnosti.

Kakor se v postmoderni mešajo različna obdobja in stili, tako se s pomočjo računalnika stapljajo tudi različni mediji. Posledično to pripelje do prepletanja in nastajanja novih umetnostnih žanrov, od katerih prav vsak na svoj način vpliva tudi na razvoj sodobnega plesa.

V naslednjih vrsticah nameravam predstaviti nekaj možnosti, ki jih je omogočil razvoj tehnologije in oblikovanje novih umetnostnih žanrov. Za ustvarjalce je postala izredno zanimiva **interaktivnost**. Istočasno snemanje in predvajanje, ki predstavlja osnovo interaktivnih umetnin, je sicer pasivnemu gledalcu podelilo aktivno vlogo. **Instalacije** pogosto posegajo na različna področja ustvarjanja in tako lahko prepletajo glasbo, ples, likovno in računalniško umetnost. Tovrstne instalacije, ki temeljijo na interakcijah in so podprte z računalniško tehnologijo, so spremenile tudi vlogo umetnika. Če je klasični umetnik obvladal le našete umetnostne veščine, mora imeti današnji umetnik tudi znanje s tehničnega področja. Raziskovanje in razvijanje računalniške tehnologije pa še vedno odpira povsem nove možnosti ustvarjanja (na primer holografija, virtualna resničnost ...). (Schmuck, 1994: 60-68)

Še ena nova veja scenskih umetnosti je **umetniški performans** (*performance art*). Njegova posebnost je prostorska dimenzija, saj se performans lahko dogaja na najrazličnejših prizoriščih. Prav tako ni nikakršnih pravil o konceptu, uporabi pripomočkov in medijev, trajanju dogodka ... (Strehovec, 1993: 183-189). To umetnostno vejo navajamo kot še eno možnost, ki jo je omogočil razvoj novih umetniških praks, hkrati pa dogajanje v sodobnem plesu v veliki meri sovпада z dogajanjem na področju umetniškega performansa. Poleg že omenjeni odsotnosti pravil je pogost motiv pri obeh omenjenih odrskih umetnostih tudi problematiziranje lastnega telesa⁶.

2.6. AKTUALNE TEME V SODOBNI UMETNOSTI IN ODSEVI ČASA

Sodobno svetovno umetnost označuje zavest, da njena naloga ni le krasiti, ampak tudi sooblikovati življenje. Umetnik naj ne bo statist in neučinkovit opazovalec, temveč dejaven udeleženec. To velja tudi za sodobni ples.

»Ples mora popolnoma odrasti, ne sme biti majhen strelovod na robu življenja. Vse sodi zraven – druge umetnosti, celo življenje, celo politika« (V: Otrin, 1998: 215) so besede Pine Bausch, ki nakazujejo pomembnost prepletenosti sodobnega plesa z vsakdanjim družbenim življenjem. Če plesni ustvarjalec želi, da bo njegov ples res umetniško sporočilo in ne le prazno prepletanje oblik, potrebuje vsebino, ki jo želi izraziti. Pogoj za to je izostren čut za opazovanje, poglobljanje v ljudi, v družbo, v okolje, večno odkrivanje novih interesov, boj z lastnimi in tujimi predsodki ter poznavanje lastnih reakcij. Kontekst, v katerega je vpeta plesna predstava, lahko vključuje neskončno vrsto tem, s katerimi se soočamo v vsakodnevem življenju. To so na primer družbene spremembe, tehnološki razvoj, dominantne družbene vrednote, psihologija, filozofija ali katera koli druga umetniška oblika. (Rickett – Young, 1996: 189-190) Aktualne teme umetniških del so torej lahko vsa področja, ki jih umetnik prepozna kot pomembna in zanimiva za svojo obravnavo, v največji meri pa te teme verjetno določa družbeno okolje.

⁶ *Body art* je radikalna oblika umetniškega performansa. Če način hranjenja in skrbno načrtovano oblikovanja telesa interpretiramo kot podrejanje družbenim konvencijam, obveznostim in normam, lahko samopohabljanje v imenu umetnosti razlagamo kot izraz upora okolici, kot način osvobajanja od družbenih norm in tudi kot kritiko sodobne družbe.

Pogost motiv plesnih predstav v tujini so problematiziranje koreografije, same forme predstave in vloge plesalca v njej. V Sloveniji smo tovrstne predstave lahko gledali le na festivalih sodobnih odrskih umetnosti, medtem ko se slovenskih ustvarjalcev ta trend ni dotaknil. Številni avtorji se lotevajo drugačnih, a vseeno zelo aktualnih tem. V pogovoru, objavljenem v reviji *Maska*, je Emil Hrvatin sodobno slovensko gledališče ob koncu stoletja primerjal s televizijo, na kateri »je možno najti za vsakogar nekaj« (Štaudohar, 1997/1998; V: *Maska*). Vse več je predstav, ki »generirajo določene ideje in spodbujajo razmišljanje o gledališču oziroma o tem, o čemer govorijo: o medijih, telesu, prostoru, odnosu med spoloma, odnosu med skupino in posameznikom, telesom in jezikom.« (Štaudohar, 1997/1998; V: *Maska*)

Režiser Emil Hrvatin se je že v tehnično zelo zahtevnem spektaklu *Drive In Camillo* poigral z vsesplošnim družbenim trendom – s prepletanjem javnega in zasebnega. Ta predstava se je odvijala na javnem prostoru – na Trgu republike, gledalci pa smo jo gledali iz zasebnosti lastnih avtomobilov. V njegovi naslednji predstavi *Q & A – Very Private, Very Public* je bilo obratno. Gledališče, ki je po svoji osnovni definiciji javni prostor, je dajalo vtis zasebnega ali celo intimnega prostora. Avtor se skozi predstavo sprašuje, kako daleč smo gledalci pripravljeni iti, kaj nas provocira in koliko intimnosti je treba razkriti, da je zadoščeno množičnemu voajerstvu.

Faričeva plesna predstava *Pohujšanje* obravnava strpnost do drugačnosti. Danes je Cankarjevo *Pohujšanje v dolini Šentflorjanski* še vedno provokativno in družbenokritično. Ivan Cankar v tem delu neprizanesljivo obsoja lažno rodoljubje in moralo. Celo stoletje po Cankarjevem *Pohujšanju v dolini Šentflorjanski* imamo Slovenci še vedno iste težave: hinavščina, zavidanje, privoščljivost in netolerantnost. To je najbolj očitno potrdil problem prebežnikov v Sloveniji, ki je izbruhnil ravno v času premiere *Pohujšanja*.

K aktualnosti so naravnani tudi ljubljanski festivali. Mesto žensk je tematsko usmerjen festival, ki gosti ženske umetnice in teoretičarke. Njihova polja delovanja se srečujejo pri skupni temi, ki obravnava vseobsegajoče poglede na vrednote, identiteto, migracije, spol in kulturo. Exodos in Mladi Levi sta festivala, ki poskušata z vsakoletnim izborom tujih predstav v Ljubljano pripeljati čim bolj aktualne tuje plesne in plesno-gledališke predstave, hkrati pa predstaviti tudi slovensko produkcijo.

O aktualnosti v sodobnem plesu smo razmišljali, ker nas v nadaljevanju zanima, če in kako so aktualne predstave slovenskega sodobnega plesa.

2.7. MEDIJI IN UMETNOSTNA KRITIKA

Simon Mundy (2001) v svojem kratkem in jedrnatem vodniku o kulturni politiki Sveta Evrope obravnava medije kot samostojno pridobitno kulturno dejavnost. Za velik del medijske politike je redko pristojno ministrstvo za kulturo, vendar pa Mundy meni, da bi nekatera zahtevna vprašanja morali obravnavati tudi s kulturnega področja. Za evropske države značilno težnjo po koncentraciji lastništva nad komercialnimi mediji avtor povezuje z dvema družbeno škodljivima posledicama. To sta zmanjšanje svobode izražanja in zmanjšanje kulturne raznovrstnosti, obe pa naj bi v demokratičnih družbah zagotavljali prav mediji. Naloga kulturne politike je tudi razširjanje pogledov na različne kulturne vsebine, da ne bosta razprava in pokrivanje kulturnih dogodkov podrejeni le gospodarskim in političnim interesom medijskih družb, ki imajo prevlado (Mundy, 2002: 73-75). Takšno delovanje za številne slovenske komercialne televizijske in radijske postaje ni značilno, saj se v veliki meri posvečajo zabavnim vsebinam in ne oddajajo kulturnih, umetnostnih in izobraževalnih vsebin.

Pomembno vlogo med slovenskimi mediji ima Radiotelevizija Slovenija (v nadaljevanju RTV Slovenija), kjer imata umetnostni in kulturni program posebno mesto. Obstoj oddaj z umetnostno in kulturno vsebino določa *Zakon o Radioteleviziji Slovenija*. V tretjem členu, ki opredeljuje dejavnost RTV Slovenija, zakon določa, da mora RTV Slovenija zagotavljati »kakovostne in raznovrstne informativne, kulturne, izobraževalne in razvedrilne vsebine; ustvarjanje ter poustvarjanje in posredovanje kulturno-umetniških del«. Iz napisanega je razvidno, da morajo nacionalni radijski in televizijski programi informirati, izobraževati in zabavati svoje občinstvo. V nadaljevanju zakona 4. člen narekuje RTV Slovenija, da »mora pri ustvarjanju in pripravljanju programov zlasti: zagotavljati celovito in nepristransko obveščeno ter svobodno oblikovanje mnenj; promovirati slovensko kulturo, spodbujati kulturno ustvarjalnost in svobodo umetniškega ustvarjanja; zadovoljevati interese posameznih skupin gledalcev in poslušalcev v Republiki Sloveniji in omogočati njihov dostop v programe.«

Umetniki za preživetje potrebujejo občinstvo, ki pa njihovo umetnost lahko zazna le prek posrednikov umetnosti. Zaradi velike vloge televizije v vsakdanjem življenju ima prezentacija umetnosti prek tega medija glede na ostale največji vpliv. Posredovanje umetnosti pa ni edina vloga javne televizije. Televizija lahko producira nove oblike umetnosti in reproducira kulturo.

Javna televizija opravlja bistveno vlogo producentke, reproducentke in posrednice umetnosti in kulture (Šavel, 1998: 4-17).

Zdi se, da slovenska nacionalna televizija pri sodobnoplesnih vsebinah ne izkorišča vseh možnosti, ki jih ponuja montaža premikajoče se slike in zvoka. Prispevki so navadno omejeni na kratka poročila o premierah in okroglih mizah. Občasno lahko vidimo dokumentarne oddaje ali posnetke predstav, ki pa ne delujejo kot stalnica v začrtani programski shemi, ampak bolj kot dopolnilo programa v poznih večernih urah. Izjema je polurna *Parada plesa*, ki kljub neprestanemu menjavanju terminov predvajanja poskuša na svoj način obravnavati vse vrste plesa (športni ples, balet, sodobni ples, plesno izobraževanje, rekreativni in ljubiteljski ples). Na nobeni od slovenskih televizij ne prikazujejo plesnega videa, reportaž in napovedi predstav, ki bi lahko popestrili kulturne vsebine in približali ples širši javnosti.

V slovenskih tiskanih medijih, kamor štejemo štiri dnevne časopise, tednike, štirinajstdnevne in mesečnike, lahko večino vsebin o sodobnem plesu razdelimo na tri vrste prispevkov. Prvi so skope »najave dogodkov« v napovednikih, ki bralcem postrežejo z osnovnimi informacijami. Načrtno in obširneje oglašuje predstave le Cankarjev dom, kar smo še posebej izrazito opazili pred slovensko plesno predstavo *Pohujšanje* in gostujočim glasbeno-plesnim spektaklom *Stomp*. Ostali organizatorji in producenti plesnih predstav komunicirajo s potencialnimi gledalci le prek odnosov z mediji. Drugo vrsto prispevkov lahko poimenujemo »predstavitve«. V obliki vezanega novinarskega teksta ali intervjujev novinarji predstavljajo tuje koreografe, ki bodo gostovali v Sloveniji, ali domače ustvarjalce, ki pripravljajo premiero. Tretji prispevki so kritike oziroma recenzije plesnih predstav.

Pri procesu nastajanja posamezne predstave ustvarjalci vsaj dvakrat uporabljajo množične medije. Prvič je to pri trženju predstave, ko producenti in ustvarjalci poskušajo vzbuditi pozornost potencialnih gledalcev. Cilj je obveščanje o premieri in ponovitvah. Pri tem so zelo pomembni odnosi z javnostmi. V Sloveniji so najpogosteje omejeni le na odnose z mediji. Druga in prav tako pomembna vloga medijev nastopi po premieri in ob objavah kritik in odzivov na videno predstavo.

Pri pisanju o plesnih predstavah je najbolj problematična umetnostna kritika. Številna veljavna pravila o odrskih umetnostih so z razvojem sodobnega plesa izginila. Sodobni ples se namreč ne omejuje na tekst, formo predstave ali gibalne vzorce. Zaradi svobodne narave sodobnega plesa se je pri pisanju kritik težko nasloniti na karkoli oprijemljivega. Veliko je

napisanega o gledališki kritiki, a te ne moremo enačiti s plesno kritiko. »*Kritika umetnostnega dela je proces analize, v kateri pisec ocenjuje uspeh ali pomanjkanje le tega*«, piše Rickett – Youngova. Zavedati pa se je treba, da dobro napisana kritika lahko doda vrednost samemu plesnemu delu. Kritike namreč berejo tako ustvarjalci kot tudi gledalci. Rickett – Youngova (1996) omenja tri elemente, ki naj bi bili zajeti v plesni kritiki. Pisec naj bi opisal videno dogajanje (*deskripcija*), ga interpretiral glede na širši kontekst (*interpretacija*) in ocenil uspeh celotne predstave (*evalvacija*). (Rickett – Young, 1996: 186-188)

V *Maski* objavljen pogovor z režiserjem Sebastijanom Horvatom se dotakne pomena in odnosa do kritičnih refleksij v slovenskem prostoru. Horvat prepoznava tri vrste kritikov – prvi so dramsko-literarni in teoretski kritiki, drugi izstopajo zaradi močnega osebnega tona, s katerim se avtorji izpostavijo, tretji pa naj bi bili tisti, ki večinoma objavljajo skupek vtisov. Sam si želi kritikov, ki bi bili zmožni »... *presojati gledališko predstavo na višji ravni*.« Četudi se s kritikom ne bi strinjal, »*pomembno je, da ima stališče*«. (Jež, Vevar, 1997/1998; V: *Maska*)

Pri razmišljanju o medijih in umetnostni kritiki smo navedli veliko nejasnih, nerazrešenih ali že v izhodišču problematičnih odnosov med interesi ustvarjalcev in množičnih medijev. V nadaljevanju nas bo zanimala vloga medijev pri poročanju o sodobnem plesu in odnos med ustvarjalci, producenti in kritiki kot povezovalnim elementom med sodobnim plesom in mediji.

3. CILJI IN METODA

3.1. CILJI RAZISKOVANJA

Glede pogoste uporabe nenavadnih prizorišč plesnih predstav v nalogi iščemo razlog za ta pojav. Je to posledica pomanjkanja prostorov ali česa drugega? Kako resen je prostorski problem in na kakšne načine je rešljiv?

Tudi vzroki za vnašanje neplesnih elementov v plesne predstave in prepletanje medijev v predstavah so lahko različni. Gre za slepo sledenje trendom, odraz družbene realnosti in duha časa (*zeitgeist*) ali za iskreno zanimanje za nove tehnologije in nove možnosti? Je to primer aktualnosti v sodobni umetnosti? Kaj pravzaprav je aktualnost: družbena angažiranost, sledenje trendom, oboje skupaj ali morda še kaj tretjega?

Stališče slovenskih medijev do prisotnosti sodobnega plesa med njihovimi vsebinami ni čisto jasno. Zanima nas, kakšne so objavljene vsebine in kako jih dojemajo bralci / gledalci / poslušalci, ki se sicer aktivno ukvarjajo s tovrstno scensko umetnostjo. Kakšna je vloga medijev pri seznanjanju širše javnosti s pomenom sintagme »sodobni ples«? Kaj bi glede tega lahko naredili sami ustvarjalci in producenti s področja sodobnega plesa? Se sploh zavedajo pomembnosti trženja in realnih možnosti za tržno dejavnost, če na področju sodobnega plesa za to enostavno ni denarja?

S pomočjo raziskave poskušamo najti odgovore na zastavljena vprašanja.

HIPOTEZE:

- Pomanjkanje vadbenih in uprizoritvenih prostorov spodbija in vpliva na iskanje novih nekonvencionalnih prostorskih rešitev.
- Ustvarjalci in producenti slovenskega sodobnega plesa so premalo povezani, kar jim otežuje delo.
- V predstavah sodobnega plesa je vedno bolj prisotno prepletanje medijev.
- Motivi in teme predstav sodobnega plesa odražajo dogajanja v družbi.

- Organizatorji in producenti plesnih predstav niso dovolj tržno naravnani, kar se odraža pri obisku predstav in širokem poznavanju sodobnega plesa.
- Slovenski mediji se ne zavedajo dovolj kulturne raznovrstnosti in pogosto zanemarjajo svojo izobraževalno funkcijo.

3.2. METODA RAZISKOVANJA

Diplomska naloga je napisana na osnovi lastnih sedemletnih opazovanj dogajanj in teoretičnih refleksij iz literature na področju sodobnega plesa v Sloveniji. Velik del informacij smo črpali iz polstrukturiranih intervjujev. Vzorec predstavljajo tri vrste virov, ki jih nikakor ne moremo enačiti. To so producenti, ustvarjalci in kritiki plesnih predstav. Ker področje sodobnega plesa v Sloveniji ne zajema velikega števila producentov in kritikov, smo v vsako skupino vključili pet ljudi. Z izborom intervjuvancev smo poskušali zajeti trenutno najbolj aktualne predstavnike s področja njihovega delovanja. Prav ti namreč na osnovi lastnih izkušenj najboljše poznajo sodobni ples in obravnavane probleme na slovenski sodobnoplesni sceni. Odgovori bodo ponudili nekatere skupne in različne vidike istih problemov, prav tako pa bomo pri interpretaciji rezultatov poskušali najti tudi najboljše rešitve.

3.3. INTERVJU

Vzorec zajema tri opazovane skupine. Uporabili smo tehniko strukturiranega intervjuja pri zastavljanju vprašanj prek elektronske pošte in tehniko polstrukturiranega intervjuja za osebni intervju. Intervjuvanci so se lahko sami odločili za način odgovarjanja; lahko so izbrali osebni intervju, ki je navadno trajal od 30 do 60 minut in je bil zaradi lažje in natančnejše obravnave odgovorov sneman; lahko pa so odgovarjali s pomočjo elektronske pošte tako, da so na vnaprej poslana vprašanja pisno odgovorili. Za osebne intervjuje so bila vprašanja o določenih temah predhodno pripravljena, vendar pa je bila to predvsem komunikacija med »spraševalcem in osebami raziskovanih situacij« (Sagadin, 1991: 343). Vprašanja in odgovori so se prelivali eden v drugega. Vse intervjuvance smo spraševali o njihovih mnenjih in izkušnjah. Intervjuvanci so dajali

dolge odgovore, ki se niso vedno nanašali neposredno na vprašanja, ampak so odpirali tudi nove teme.

Vsaka opazovana skupina zajema 5 ljudi. Prvo skupino imenujemo **producenti** in vključuje umetniške direktorice in producentke Plesnega teatra Ljubljana (PTL), Bunkerja, festivalov Mladi Levi in Exodos, producenta zavoda En-Knap ter selektorico gledališko-plesnega programa v Cankarjevem domu. S tem izborom smo zajeli vse večje organizacije (institucionalne in neinstitucionalne), ki se ukvarjajo z organizatorskim delom na področju sodobnega plesa.

Druga intervjuvana skupina so **ustvarjalci**. To so aktivni plesalci in koreografi z različnimi izkušnjami. Sodelujejo pri predstavah koreografov PTL, pri En-Knapu, Floti, Fourkloru, Fičo Baletu in Betontancu. Vsi imajo poleg plesnih tudi koreografske izkušnje. Eden od vprašanih plesalcev je bil v rednem delovnem razmerju s SNG Opero in Baletom, dve plesalki poučujeta na Oddelku za sodobni ples, ki deluje v okviru Srednje vzgojiteljske šole in Gimnazije Ljubljana, ena pa je tudi voditeljica in pedagoginja plesnega studia Intakt.

Tretja skupina so **kritiki**. Zajema pet poznavalcev in piscev o sodobnem plesu, ki svoje prispevke v obliki dnevnih in poglobljenih kritik, intervjujev in komentarjev objavljajo v *Delu*, *Dnevniku*, *Maski*, na Televiziji Slovenija in Radiu Študent.

Namen tako zastavljene metode je ugotoviti različne vidike istih problemov, prek katerih je mogoče iskati predloge za najbolj smotrne rešitve na naslednjih področjih: pomanjkanje prostora, večmedijskost, aktualnost, trženje in medijska pokritost slovenskih plesnih predstav. Vsa vprašanja niso bila namenjena vsem trem opazovanim skupinam, zato smo jih zastavljali le določenim skupinam glede na področje njihovega delovanja.

3.4. ZASTAVLJENA VPRAŠANJA

V povezavi s prostorsko problematiko smo producentom in ustvarjalcem plesnih predstav zastavili tri vprašanja:

- Neinstitucionalni ustvarjalci so pogosto prisiljeni iskati nove in nekonvencionalne prostore za izvedbo svojih predstav. Kako to dejstvo vpliva na predstavo in ustvarjalno delo? Kaj so dobre in kaj slabe plati?
- Se vam zdi, da obstaja problem nepovezanosti med posameznimi slovenskimi mesti – gostovanj ni ravno v izobilju? Ali bi lahko predlagali kakšne rešitve?
- Kaj se vam zdijo relevantne rešitve prostorskega problema?

O vse pogostejši uporabi novih medijev smo ustvarjalce in kritike vprašali:

- Prepletanje medijev je kot vsesplošen trend vse bolj prisoten tudi v sodobnem plesu. Zakaj?
- Kako prepletanje medijev v plesnih predstavah vpliva na slovensko plesno produkcijo?

Ustvarjalcem in kritikom smo glede motivov in aktualnosti plesnih predstav zastavili naslednja vprašanja:

- So predstave aktualne? Ali se vam zdi, da motivi v slovenskih predstavah sodobnega plesa odražajo realnost ali bi jo mogoče morali bolj?
- Ali obstajajo motivi, ki se jih avtorji pogosto lotevajo?

O medijski pokritosti predstav sodobnega plesa smo vse tri opazovane skupine vprašali:

- Kateri mediji pokrivajo dogajanje v sodobnem plesu in kako? Kaj pogrešate?
- Kakšen je odnos med kritiki in ustvarjalci?

Vprašanje o trženju plesnih predstav smo zastavili producentom in kritikom:

- Kakšna je odgovornost organizatorjev in producentov do potencialnih gledalcev? Kako pomembna se vam zdi pri tem etika oglaševanja in odnosov z javnostmi?

4. REZULTATI

4.1. POMANJKANJE PROSTORA – NOVI PROSTORI

Skoraj vsi intervjuvanci se strinjajo, da je pomanjkanje prostorov najbolj pereč problem slovenskega sodobnega plesa. Izbira novih in nekonvencionalnih prostorov ustvarjalcem predstavlja izziv, zato se pogosto odločajo za ustvarjanje prav v takih prostorih. Tudi gostovanja na nenavadnih, novih in prvotno negledaliških prizoriščih (na primer na festivalih) pomenijo nov dogodek in drugačno predstavo. Ustvarjalci običajno vedo, kje bodo svoje predstave prikazali, vendar pa čas v nekonvencionalnih uprizoritvenih prostorih predstavlja pomembno finančno postavko, zato pač ne gre prihajati v te prostore »*nepripravljen in izgubljeni čas z začetnimi koraki*« (iz intervjuja z ustvarjalko Tanjo Skok). Za začetno delo potrebujejo ustvarjalci vadbene prostore. Koreografi morajo vedno razmišljati, v kakšnih razmerah bo predstava prikazana in to tudi upoštevati. Vse predstave niso primerne za izvedbe na prostem. Tako prostor v veliki meri določa način dela.

Producenti vidijo dva razloga za iskanje nekonvencionalnih prostorov. Prvi je nuja, ker drugih prostorov pač ni, drugi pa je namerno odločanje zanje, saj takšni prostori nudijo nove kreativne možnosti za ustvarjalce. Strinjajo se, da je producentsko delo bistveno težje izven običajnih, že opremljenih odrov. Zaradi večjih stroškov so priprave težavnejše, še bolj pa so vprašljive večkratne ponovitve predstav. Najugodnejše je, če je predstava primerna in prilagodljiva različnim prostorom uprizoritve, pravijo producenti.

Vsi vprašani se zavedajo problema nepovezanosti med posameznimi slovenskimi mesti. Ustvarjalci vidijo težavo v dejstvu, da nihče ne skrbi za povezovanje umetnikov in da nihče načrtno ne vzgaja publike. Sami morajo vložiti ogromno energije, da svoje predstave prikažejo kjerkoli izven glavnega mesta ali matičnega kraja ustvarjanja. Dejstvo je, da je sodobni ples centraliziran predvsem v Ljubljani. Tudi producenti pogrešajo mrežo, saj v Sloveniji niso razvite niti institucionalne niti neinstitucionalne povezave.

Rešitve obeh izpostavljenih problemov – pomanjkanje prostorov in nepovezanost plesnih ustvarjalcev med slovenskimi mesti – ustvarjalci in producenti vidijo v očitno uspešnem modelu

»*artist in residence*« in povezovanju umetnikov v »Mrežo⁷«. Poleg teh dveh predlaganih rešitev so posamezni ustvarjalci izpostavili tudi druge relevantne rešitve, ki pa vse vključujejo državno podporo. Prva rešitev je ustanovitev večjega števila centrov tam, kjer je ples že razvit, vendar ne dovolj (Maribor, Celje, Izola) in sicer v prostorih, ki niso popolnoma izkoriščeni. Druga rešitev je uvajanje različnih oblik sodelovanj z manjšimi kraji in šolami. Sodelovanja lahko vključujejo predavanja, delavnice, predstave itd. Tako bi bilo hkrati poskrbljeno za vzgajanje širše publike in za gostovanje predstav izven Ljubljane. Tretjo rešitev vidijo v zaposlovanju ljudi, ki bi se poklicno ukvarjali s predstavljanjem in posredovanjem plesnih predstav.

Pri obravnavanju statusa »*artist in residence*« smo se srečali s terminološko nejasnostjo. V tujini to poimenovanje običajno pomeni le, da institucija tujemu koreografu ali avtorju pomaga pri navezavi potrebnih stikov s sodelavci in mediji ter mu omogoči brezplačne proste ure vadbenega prostora. Predstava ni nujno pogoj za sodelovanje in sredstva za projekt si mora priskrbeti ustvarjalec sam. V slovenskem prostoru se je vzpostavilo drugačno razumevanje tega angleškega izraza, ki ga je določil predvsem Cankarjev dom (*glej poglavje 2.4.*) kot edina kulturna institucija, ki se je lotila tovrstnega projekta in ima hkrati tudi dovolj sredstev, da si to lahko privošči.

4.2. VEČMEDIJSKOST

Večina vprašanih prepletanja medijev znotraj plesnih predstav kot novost ne vidi. Ustvarjalci, ki so se pri svojem delu že srečali s tem pojavom, vidijo razlog za prepletanje medijev v dostopnosti tehnologije in zanimanju za nove izkušnje. Nasprotno pa kritiki menijo, da je to trenutni trend. Obe skupini intervjuvancev, ustvarjalci in kritiki, se strinjata, da mora biti uporaba medijev in tehnologije v plesni predstavi utemeljena, v praksi pa je pogosto omejena le na dekorativno vlogo v predstavi. Kot primer vprašani najpogosteje navajajo video projekcije, ki so prepogost element plesnih predstav in pri gledalcih le redko dosežejo poseben učinek, saj nimajo prav nobene pomembne in utemeljene vloge v plesni predstavi.

⁷ »Mreža za mobilnost teatra« se je imenoval poskus, ki so ga leta 1999 zastavili gledališče Museum, Zavod za odprto družbo Slovenija in ministrstvo za kulturo. Mreža »naj bi funkcionirala kot distribucijski center za gostovanje domačih zunajinstitucionalnih produkcij po Sloveniji in imela tudi pedagoško funkcijo, saj naj bi gledalce širom po Sloveniji informirala in hkrati ustvarjala novo interesno mrežo« (Teržan, 2000). Projekt je žal propadel, saj je delo zahtevalo čas in organizacijo, poleg tega pa bi morale temeljiti na samoiniciativnosti ustvarjalcev in sposobnih ljudi s premišljenim skupnim ciljem in delovanjem.

Uporabo gledaliških elementov, kot je na primer govor, ustvarjalci dojemajo kot izziv v plesnih predstavah, vendar hkrati tudi kot povsem umeščen element in se o vlogi besedila, glasu in gledališke igre v plesnih predstavah posebej ne sprašujejo.

Nekateri intervjuvanci uporabo medijev in tehnologije razumejo kot odsev časa in prostora, v katerem živimo. V tej perspektivi lahko trend vmeščanja medijev in tehnologije v ples razumemo kot aktualni element sodobnih predstav.

4.3. AKTUALNOST PLESNIH PREDSTAV

Kar štirje vprašani ustvarjalci plesnih predstav o aktualnosti pri samem nastajanju plesnih predstav ne razmišljajo ali pa tega vidika ne pojmujejo kot pomembnega. Kritiki opažajo, da lahko v slovenskih plesnih predstavah gledamo veliko raziskovanj, ki pa pogosto ne pripeljejo do zelenih rezultatov. Vsi so si enotni, da se slovenski sodobni ples ne odziva na družbeno in politično realnost. Nekateri kritiki izpostavljajo pogosto opažanje, ko po ogledu nekaterih plesnih predstav ne vedo, čemu je predstava sploh nastala. Takšne predstave *»ne izžarevajo avtorske moči, ne vzpostavljajo magičnega in prevzemajočega pretoka energij med odrom in avditorijem, v njih ne začutimo nobenega relevantnega problema«* (iz intervjuja z Nejo Kos) in ne premorejo preišljene strukture. Večkrat se zdi, da prikazana predstava ni izdelana do konca.

Kot najbolj pogost motiv slovenskih plesnih predstav zadnjih let ustvarjalci in kritiki izpostavljajo predvsem osebno izpoved. Avtorji namreč pogosto obravnavajo intimna razmišljanja, čustvena doživljanja in odnose med ljudmi. Naslednji po pogostosti je motiv problematiziranja telesa. V teh primerih plesalci lastno telo obravnavajo kot osrednjo temo in razlog za nastanek predstave. Sproža ga razmišljanje o vlogi plesalca in njegovega telesa. Le enkrat je bila med intervjuvanci kot pogost motiv predstav sodobnega plesa omenjena komunikacija. Motiv komunikacije se lahko nanaša na stik med akterjem in publiko, ko nastopajoči nagovarja gledalce, ali pa na improvizacijo med plesalci, ko brez pripravljene koreografije poskušajo komunicirati med seboj.

4.4. TRŽENJE IN MEDIJSKA POKRITOST PLESNIH PREDSTAV

Ob naštevanju medijev, ki v svoj medijski prostor vključujejo prispevke o plesnih predstavah, vsi vprašani najprej navajajo tiskane medije. Dnevni časopisi (navajajo *Delo*, *Dnevnik* in *Finance*) po mnenju producentov in ustvarjalcev z najjavami in dnevnimi kritikami razmeroma dobro pokrivajo plesno dogajanje. Producenti izpostavljajo tednik *Mag* in zasluge urednice Irene Štaudohar kot primer kvalitetnega pisanja, medtem ko *Mladino* pokrivanje novinarja Jaše Kacina Kramaršiča tako producenti kot ustvarjalci označujejo kot »katastrofalno«, »zelo površno« in »brez kritične podlage«. Nekateri producenti opažajo temeljito obravnavanje dogajanja v slovenskem sodobnem plesu na Radiu Študent. Televizija Slovenija kljub »dolgočasnemu« kulturnemu programu v kratkih prispevkih kontinuirano poroča o plesnem dogajanju, najbolj poglobljeno in strokovno pa se s tem področjem po mnenju producentov in kritikov ukvarja revija *Maska. Slovenskih novic* ter komercialnih radijskih in televizijskih postaj ni omenil nihče od vprašanih.

Slovenski producenti in ustvarjalci plesnih predstav v umetnostnih kritikah pogrešajo »argumentirana mnenja«. V tovrstnih prispevkih jih ne zanimajo opisi, ampak, kot so se izrazili nekateri, konstruktivna kritika. Ugotavljajo, da pisci premalo poznajo smernice v svetovnih plesnih centrih. Predvsem producenti kot problem izpostavljajo dejstvo, da slovenski kritiki le redko hodijo v tujino in zato nimajo širšega vpogleda v plesno ustvarjanje in pisanje drugod. Naslednje mnenje producentov zadeva nekonsistentne povratne informacije ustvarjalcem. Kritiki naj bi za bolj kvalitetno pisanje spremljali ustvarjalno delo posameznega avtorja skozi več predstav. Praksa v Sloveniji kaže, da dobri kritiki pogosto postanejo uredniki, za kar se nekaterim intervjuvancem zdi, da negativno vpliva na kvaliteto plesnih kritik. Ustvarjalce moti nestrokovnost kritikov na področju sodobnega plesa. Ugotavljajo, da med kritiki skoraj ni takih, ki bi najprej izkustveno spoznali proces učenja in ustvarjanja v plesu ter se šele nato odločili za pisanje.

Le manjši del vprašanih producentov se zaveda, da so novinarski prispevki časovno ali prostorsko omejeni. Ustvarjalci ne poznajo značilnosti različnih novinarskih žanrov in procesa pisanja, zato pogosto od novinarjev pričakujejo preveč. Najbolj nazoren primer je očitek in želja ustvarjalcev, da bi se kritiki morali pred pisanjem umetnostne kritike o predstavi pozanimati pri avtorjih.

V zvezi z obveščanjem javnosti o plesnih predstavah kritiki opažajo, da ni načrtne komunikacije. Vsa komunikacija z javnostmi je omejena zgolj na odnose z mediji, saj se zavedajo, da je oglaševanje drago. Etika oziroma odgovornost do potencialnih gledalcev pri obveščanju se producentom in kritikom ne zdi sporna. Producenti svoje komuniciranje z javnostmi označujejo kot »zelo klasično in nešokantno«. Zavedajo se, da je treba komunicirati »ravno prav«. Če bi v napovedih predstav obljubljali preveč, bi bili obiskovalci razočarani. Tudi obratna situacija, ki ne bi vključevala medijskih sporočil, bi bila tvegana, saj potencialni gledalci sploh ne bi bili obveščeni in jih ne bi uspeli privabiti k ogledu predstave. Hkrati producenti menijo, da lahko v primerih, ko povabijo ustvarjalce (na primer na festival), svoj izbor utemeljijo. To jim je zadosten argument za trženje predstav in si dodatnih etičnih vprašanj o resničnosti sporočil v oglaševanju in odnosih z javnostmi, ne zastavljajo.

5. INTERPRETACIJA

5.1. POMANJKANJE PROSTORA – NOVI PROSTORI

Ustvarjalci, producenti in kritiki ne razumejo problema pomanjkanja prostora na povsem enak način. Kritiki najpogosteje omenjajo pomanjkanje centra sodobnih umetnosti, kjer naj bi našli svoj prostor neinstitucionalni ustvarjalci. Zavedajo se, da takšna pridobitev ne bi nujno pomenila rešitve za vse, vendar pa bi vsekakor ustrezala vsaj nekaterim aktivnim umetnikom. Ustvarjalci v zvezi z omenjenim problemom izpostavljajo pomanjkanje vadbenih prostorov. To je osnovni pogoj za uspešno delo plesalcev, saj tam lahko redno trenirajo in raziskujejo gibalni material.

Delo v nekonvencionalnih prostorih predstavlja izziv obema raziskovanima skupinama, ustvarjalcem in producentom plesnih predstav. S selitvijo v nov prostor se predstava spremeni in pomeni drugačen dogodek tako za same ustvarjalce kot tudi za gledalce. Če si za uprizoritev izberejo odprt prostor, lahko pride do nenačrtovanih in zanimivih presenečenj z zvoki in s svetlobo. Ob tem pa se producenti zavedajo večjih težav, kot bi jih imeli s predstavo na običajnem gledališkem odru. To so predvsem višji stroški, saj nekonvencionalni prostori sami po sebi niso prilagojeni uprizorjanju plesnih predstav.

Možna rešitev za posamezne ustvarjalce je model »*artist in residence*«. Ne glede na terminološko nejasnost (glej poglavje 4.1.) je trenutno tako tuje kot tudi domače razumevanje sodelovanja za samostojne ustvarjalce ugodno. Prvo vprašanje, ki se nam zastavlja, je, katera institucija si poleg Cankarjevega doma sploh lahko privošči sodelovanje z ustvarjalcem po modelu »*artist in residence*«? Pri pregledovanju različnih možnosti naletimo na vrsto institucionalnih gledališč v večjih slovenskih mestih, ki bi se lahko lotila takšnih projektov, vendar se jih ne. Upravitelje teh prostorov tovrstno sodelovanje očitno niti ne zanima in enega od razlogov lahko najdemo v dejstvu, da bi jim gostovanje koreografov in njihovih plesalcev predstavljalo precejšen finančni strošek. Poleg tega je poznavanje sodobnega plesa v slovenskem kulturnem prostoru še vedno relativno majhno – politične, gospodarske in kulturne družbene elite se z njim ne identificirajo; zelo redko obišejo premiere plesnih predstav in plesalce uporabljajo le kot dekorativne artiste na lastnih prireditvah.

Povezovanje slovenskih plesnih ustvarjalcev je možno le z usklajenim delovanjem številnih svobodnih producentov in ustvarjalcev. Vsi intervjuvanci pogrešajo nekakšno povezovalno »mrežo«, vendar ni jasno, kdo bi ta projekt povezovanja lahko dolgoročno in uspešno vodil. Ustvarjalci te naloge ne morejo in tudi ne znajo opravljati. Poleg plesnih izmenjav, sodelovanj in gostovanj bi »mreža« omogočala tudi izobraževanja gledalcev, plesalcev, pedagogov itd. Tudi producenti že imajo svoje delo in bi jim vodenje tako zahtevnega projekta na vseslovenskem nivoju le onemogočalo kvalitetno opravljanje njihovega trenutnega dela. »Mreža« bi poleg denarnih sredstev zahtevala le nekaj ljudi z organizacijskimi sposobnostmi, trženjskim znanjem in dobrim poznavanjem plesnega področja. Morda so pravi profil za vodenje »mreže« prav kulturologi ali komunikologi, ki bi jih to področje dela dovolj zanimalo.

Za denarna sredstva, s katerimi nastajajo plesne predstave, ni nujno, da so vedno v celoti le državnega izvora. Številna slovenska podjetja se postopno zavedajo pomembnosti imidža, ki si ga o njih ustvarijo različne javnosti (potrošniki, mediji, sindikati, lokalna skupnost ...). Vse pogosteje se morajo osredotočiti na jasno določene ciljne potrošnike in se posluževati načinov trženja, kot so sponzorstva, donacije ali še kaj bolj izvirnega. Tega se celotno polje sodobne umetnosti očitno ne zaveda, saj bi sicer lahko izkoristilo te odprte »poslovne« možnosti. Vendar pa tudi tukaj naletimo na oviro, ki jo predstavljata že omenjeno slabo splošno poznavanje sodobnega plesa in njegovo maloštevilno občinstvo. Ta problem bi se postopno lahko rešil le z načrtnim in premišljenim vpletanjem sodobnega plesa v slovenski kulturni sistem.

Ustanovitev večjega števila plesnih centrov v neizkoriščenih prostorih, spodbujanje sodelovanja z manjšimi kraji in s šolami ter zaposlovanje sposobnih ljudi za organizacijske in povezovalne namene so rešitve, ki smo jih navedli v prejšnjem poglavju (4.1.). Vse zahtevajo državno podporo in predstavljajo pogoj za boljše in uspešnejše delovanje plesnih ustvarjalcev. Pri ustvarjanju predstav izven Ljubljane so ustvarjalci zaradi odmaknjenosti od običajnega vsakodnevnega življenja lahko bolj osredotočeni na delo, prebivalci manjših krajev pa imajo možnost izvedeti več o sodobnem kulturnem dogajanju. Hkrati bi lahko potekala praktična plesna izobraževanja in tako bi bilo sodelovanje vsestransko koristno. Možni prostori za omenjena dogajanja so številni neizkoriščeni kulturni domovi. Ena od konstruktivnih rešitev je tudi spodbujanje dela v družbenih skupnostih (*community work*). Projekti s to komponento bi imeli pri prijavi za državna finančna sredstva večje in boljše možnosti za odobritev. To bi bil primer načrtnega vzgajanja publike na področju sodobnega plesa.

V Ljubljani se mestna uprava premalo zaveda možnosti, ki jih nudijo festivali. S preišljenim vlaganjem sredstev v te dogodke bi spodbujali kulturni turizem in na ta način tržili Ljubljano kot »prestonico kulture«. Za vrsto (ne)izkoriščenih prostorov skrbi Oddelek za lokalno samoupravo Mestne občine Ljubljana, vendar pa v osrednji občini obstaja problem zelo slabe komunikacije med posameznimi organi mestne uprave. Tako ni pregleda in koordinacije nad neizrabljenimi prostori, čeprav se zdi, da bi bili dogovori o uporabi neizkoriščenih prostorov med Oddelkom za lokalno samoupravo in Oddelkom za kulturo in raziskovalno dejavnost na Mestni občini Ljubljana razmeroma preprosti.

5.2. VEČMEDIJSKOST

Ustvarjalci si v procesu nastajanja predstave zamislijo, kakšne učinke naj bi imeli posamezni elementi na gledalca, vendar pa ima lahko neutemeljena uporaba medijev in tehnologije ravno nasproten učinek. Pričakovana funkcija tehnološko zahtevnih in sposobnih medijskih naprav se v predstavah izgubi, nov medij ne prinaša nobenih novih sporočil in posledično to lahko vpliva na slab vtis, ki ga pri gledalcu pusti celotna predstava.

S časom se je spremenilo pojmovanje plesa in plesalčevega telesa kot osnovnega instrumenta. Ustvarjalcem se zdi vnašanje gledaliških elementov, kot je na primer govor, del procesa ali celo nadgradnja plesa in jim predstavlja nov izziv. To lahko razložimo z biološkim dejstvom, da je glas zvok, ki nastaja v telesu. Obvladovanje telesa torej zahteva tudi obvladovanje glasu. Sproščanje glasov je pogost element pripravljanja in treniranja plesalčevega telesa. Uporaba glasu in govora v plesnih predstavah v tem kontekstu se zato ne zdi več nenavadna.

Podobno velja tudi za raziskovanje zvokov v plesnih predstavah. Tehnologija ozvočevanja omogoča ozvočenje telesa in njegovega gibanja, ki ni neslišno. Zvoki dihanja in premikajočih se teles lahko vnesejo v ples novo dimenzijo, nadomestijo običajno vnaprej posneto glasbo in morda delujejo celo bolj pristno. Vseeno pa je pri gledaliških in tehnoloških elementih nujno potrebna utemeljenost in dobra umeščenost v predstavo.

Kot smo ugotovili že v teoretičnem delu naloge, se v današnjem času vse pogosteje mešajo različni stili in žanri, računalnik pa omogoča prepletanje medijev in tehnologij. Vnašanje neplesnih elementov v plesne predstave je trend, ki sta ga povzročila razvoj medijev in dostopnost tehnologij. Oba pojava, tako razvoj medijev kot dostopnost tehnologij, sta značilna za naše vsakdanje življenje. Zato lahko prepletanje medijev in vnašanje tehnologij v plesne predstave razumemo kot odsev časa oziroma kot družbeno aktualnost v plesnih predstavah.

5.3. AKTUALNOST PLESNIH PREDSTAV

Vse tri opazovane skupine se strinjajo, da se na družbeno in politično realnost slovenski sodobni ples ne odziva. To sovпада z mnenjem ustvarjalcev, da tematska aktualnost pri predstavah ni pomembna, in z ugotovitvijo, da se s tem problemom pri ustvarjanju predstav ne ukvarjajo. Očitno so pri nastajanju plesnih predstav na prvem mestu drugačni cilji, ki temeljijo na tehnični, koreografski in izvedbeni izpopolnjenosti. Kot smo ugotovili v teoretičnem uvodu (2.6.), v Sloveniji obstaja peščica režiserjev, koreografov in avtorjev, ki so v svojih (tudi plesnih) delih družbeno angažirani, vendar jih je očitno tako malo, da jih intervjuvanci niso posebej omenjali.

Gledalec mora po ogledu predstave verjeti avtorju, da je plesno predstavo ustvaril zato, ker ga je nekaj spodbudilo k ustvarjanju in je želel razkriti svoje intimne dileme. Te so lahko povsem osebne narave ali pa jih izzove okolje. Dejstvo, da se ustvarjalcem aktualnost predstav ne zdi pomembna, je zaskrbljujoče, saj smo že v teoretičnem uvodu zapisali, da predstave sodobnega plesa ne morejo temeljiti le na razkazovanju praznih plesnih oblik, ampak mora biti ples napolnjen z vsebino, ker le v tem primeru lahko umetnostno delo doseže prepričljivost.

Ugotovitev kritikov, da lahko v slovenskih plesnih predstavah gledamo veliko zanimivih raziskovanj, ki pa ne vodijo k zaželenim rezultatom, lahko vsaj delno pripišemo že navedenim slabim produkcijskim razmeram. Te žal ne omogočajo, da bi se plesalci posvetili izključno ustvarjanju. Drugi razlog je lahko neizkušenost mladih koreografov, ki že zelo zgodaj začnejo ustvarjati svoje predstave. Ker je plesalcev veliko, predstave pa so večinoma manjše (najpogosteje gledamo plesne sole oziroma le dva do pet nastopajočih v predstavi), za mlade plesalce ni dovolj dela in izzivov. Če želijo plesati, se morajo lotiti svojih avtorskih projektov.

Najbolj pogosta tema slovenskih plesnih predstav so osebne izpovedi. Motiv osebnih dilem in odnosov je stalnica plesnih predstav, ki bi jo lahko primerjali z ljubezensko liriko v poeziji ali katerokoli umetniško obliko osebne izpovedi. Razmišljanje o sebi in svojem okolju vodi k nastanku osebnoizpovednih plesnih predstav.

Problematiziranje telesa kot osnovnega instrumenta plesalcev je ravno tako pogost motiv plesnih predstav. Razlog za razmišljanje o tej temi lahko povežemo s pogostim in popularnim vnašanjem medijev in tehnologij na plesni oder. Zaradi prisotnosti tehnološko generiranih odrskih učinkov se je vloga plesalca korenito spremenila in tako lahko vsaj delno razložimo, zakaj plesni ustvarjalci razmišljajo o svoji vlogi in se tudi v predstavah ukvarjajo s temami kot so plešoče telo, plesna forma in oder.

5.4. TRŽENJE IN MEDIJSKA POKRITOST PLESNIH PREDSTAV

Vse tri opazovane skupine pri razmišljanju o medijski pokritosti plesnih predstav najprej navajajo tiskane medije. Sklepamo lahko, da imajo ti še vedno največjo vlogo pri informiranju. Zapisana beseda na papirju ostane in jo lahko preberemo večkrat, medtem ko se televizijski in radijski prispevki že naslednji hip izgubijo v etru. Hvaljenje oziroma grajanje prispevkov posameznih avtorjev o sodobnem plesu je odvisno od priljubljenosti posameznih kritikov. Teh je pri enem mediju malo in so običajno eni in isti. Poseben primer je Radio Študent, ki že dolgo časa predstavlja kalilnico mladih kritikov na področju sodobnih umetnosti. Delo je tu razdeljeno med različne avtorje, tako da lahko s tem dejstvom razložimo »temeljito« obravnavanje dogajanja v sodobnem plesu na Radiu Študent, kot se je izrazil del intervjuvanih producentov.

Vse komercialne radijske in televizijske postaje, od dnevnih časopisov pa le Slovenske novice, sodobnega plesa ne uvrščajo v svoje vsebine. Razlog za to se skriva v marginalizaciji celotne sodobne odrske produkcije, proti kateri se v zadnjem letu najbolj konstruktivno in temeljito bori že omenjena Asociacija nevladnih organizacij in samostojnih ustvarjalcev s področja kulture in umetnosti.

Kot smo predvideli že v teoretičnem delu naloge in ugotovili v rezultatih (*glej poglavje 4.4.*), predstavlja umetnostna kritika svojevrsten problem. Producenti pričakujejo večjo poglobljenost medijskih sporočil o sodobnem plesu, a se pri tem redko zavedajo prostorske in časovne omejenosti prispevkov v medijih. Pričakovanje, da bodo kritiki obiskovali predstave tudi v tujini in spremljali dogajanje na tujih plesnih odrih, je upravičeno. V kolikšni meri to morda že počnejo z intervjuji žal nismo ugotavljali, zato o tem ne moremo soditi. Plesalci so pogosto zelo občutljivi in zaradi avtorstva ne zmorejo objektivnosti, toda hkrati zaradi nepoznavanja delovanja medijev in novinarskih žanrov od novinarjev pričakujejo preveč. Problem pisanja kritik se pojavlja še posebej pri mladih avtorjih. Pogosto namreč najdejo druga delovna mesta, še preden se izoblikujejo kot pisci. Kritiki namreč potrebujejo nekaj časa, da se naučijo ples gledati, brati in o njem dobro pisati. Povsem upravičena se zdi zahteva ustvarjalcev, naj imajo kritiki teoretično in praktično zanje, preden začnejo pisati. Kritiki morajo biti plesno izobraženi, saj je govorica plesne predstave gib, zato je za pisanje in razumevanje lahko pomembna tudi praktična plesna izkušnja. Kljub vsemu pa lahko zaključimo z dejstvom, ki se ga zavedajo le redki intervjuvanci: da le negativna kritika pove, kaj predstavi manjka.

Obveščanje o plesnih dogodkih naj bi bilo čim širše in hkrati inovativno. Organizator dogodka mora pritegniti pozornost potencialne publike. Stik z večkratnimi gledalci bi organizatorji lahko poskusili navezati z objavo rednih informacij na internetu in z elektronsko pošto. Mlajše gledalce in specifične segmente gledalcev bi lahko privabili z ugodnostmi in promocijskimi ogledi predstav, od koder bi se informacije prek zadovoljnih gledalcev širile od ust do ust. Ti gledalci bi tako prevzeli vlogo mnenjskih voditeljev. Kot smo že ugotovili, slovenski neinstitucionalni producenti in ustvarjalci plesnih predstav nimajo finančnih sredstev za načrtno komunikacijo s potencialnimi gledalci. Ne zavedajo se, da obstajajo poleg omenjenih tudi številne druge poceni in domiselne tehnike, ki jih producenti in ustvarjalci pri trženju predstav ne uporabljajo. Posledica je lahko manjše število obiskovalcev plesnih predstav.

Razlika med sporočili, ki so produkt trženja predstav Cankarjevega doma, in realnostjo, s katero se gledalci soočajo ob ogledu dogodka, se je v zadnjih dveh letih pokazala kot očiten problem. Povsem razumljivo je, da organizator poskuša v dvorano privabiti čim več gledalcev in tako pridobiti čim več prihodkov od prodanih vstopnic, a pri tem ne sme pozabiti svoje odgovornosti do potencialnih gledalcev. Žal je organizator edini vir informacij o tem, kaj napovedana predstava ponuja. Ko se potencialni gledalec odloča za obisk kulturne ustanove, verjame, da je ta vir tudi verodostojen. Pompozno oglaševanje in odnosi z javnostmi so lahko

upravičeni, vendar niso primerni za vsako priložnost. Kreativnost, ki naj bi prevevala področje oglaševanja, nikakor ne pomeni zavajanja. Organizatorji lahko z lepimi besedami marsikoga prepričajo, toda hkrati izrabijo gledalčevo zaupanje, kar dolgoročno ne prinaša nič dobrega.

6. SKLEPI

Na osnovi teoretičnih in empiričnih ugotovitev diplomske naloge bomo preverili na začetku zastavljene delovne hipoteze. Iz raziskovalne metode izhaja sklep, da so se osebni intervjuji kljub predhodni nepripravljenosti na vprašanja izkazali kot bolj uspešni v primerjavi s pisnimi odgovori. Omogočali so mojo takojšnjo reakcijo na pomanjkljive ali nejasne odgovore. Metoda polstrukturiranega osebnega intervjuja je tudi bolj nadzorovana, saj si je intervjuvanec predhodno vzel čas in se posvetil le vprašanju.

- *Pomanjkanje vadbenih in uprizoritvenih prostorov spodbuja in vpliva na iskanje novih nekonvencionalnih prostorskih rešitev.*

Hipotezo lahko potrdimo le delno. Obstajata dva razloga za poseganje ustvarjalcev po novih, nekonvencionalnih plesnih prostorih. Prvi je nuja, ker drugih prostorov ni. Drugi razlog pa je izziv, ki ga taki prostori omogočajo ustvarjalcem.

- *Ustvarjalci in producenti slovenskega sodobnega plesa so premalo povezani, kar jim otežuje delo.*

Hipotezo lahko v celoti potrdimo, saj vsi intervjuvanci pogrešajo povezanost med samostojnimi plesnimi ustvarjalci in producenti.

- *V predstavah sodobnega plesa je vedno bolj prisotno prepletanje medijev.*

Tudi to hipotezo lahko potrdimo. Prepletanje medijev obravnavajo številni teoretiki in jih navajajo vse opazovane skupine. Kljub temu velja omeniti, da nekateri intervjuvanci poudarjajo, da je bilo prepletanje sodobnega plesa in gledališča prisotno že v 70. in 80. letih prejšnjega stoletja. Žanr se je imenoval plesno gledališče in smo ga omenili v poglavju o razvoju sodobnega plesa (*poglavje 2.3.*).

- *Motivi in teme predstav sodobnega plesa odražajo dogajanja v družbi.*

To hipotezo lahko v veliki meri zavrnamo. Plesne predstave v Sloveniji, ki obravnavajo družbena dogajanja, so namreč zelo redke.

- *Organizatorji in producenti plesnih predstav niso dovolj tržno naravnani, kar se odraža pri obisku predstav in širokem poznavanju sodobnega plesa.*

Hipotezo lahko potrdimo, saj se problema nepoznavanja sodobnega plesa zavedajo vse opazovane skupine. V povezavi s tem problemom izstopa tudi očitno pomanjkanje poučevanja publike o sodobnem plesu.

- *Slovenski mediji se ne zavedajo dovolj kulturne raznovrstnosti in pogosto zanemarjajo svojo izobraževalno funkcijo.*

Tudi to hipotezo lahko potrdimo. Medijsko poročanje o plesnih predstavah zanemari pluralnost občinstva in je pogosto neizvirno in suhoparno.

7. POGLED NAPREJ

Susan Au (1995) našteva trende sodobnega plesa in tako začrta svoja predvidevanja o nadaljnjem razvoju te odrske umetnosti. To je edino delo, kjer avtor/-ica razmišlja o prihodnosti sodobnega plesa na podobnih ravneh kot je zastavljena ta naloga, zato bomo primerjali njena predvidevanja in naše ugotovitve o slovenskem sodobnem plesu.

- *Zaradi visokih zahtev publike raste stopnja aktivnosti v plesu.*

Ta teza je postavljena zelo splošno, zato se, kar zadeva slovenski sodobni ples, lahko le delno strinjamo. Pri mnogih slovenskih plesnih predstavah ugotavljamo ravno nasprotno. Aktivnost v plesu upada, saj se vloga izpiljenega plesalčevega giba umika drugim, neplesnim elementom predstave. Po drugi strani pa ravno izpopolnjenost tehnologije zahteva tudi izpopolnjeno plesno tehniko.

- *Sodobni ples izpodriva balet v svojem glamurju, ki se najbolj vidno izraža z modernimi kostumi.*

Balet in sodobni ples v Sloveniji ostajata ločena. Baletniki se zbirajo okoli dveh institucij (v Ljubljani in Mariboru), omogočeno jim je šolanje in redna delovna razmerja. V sodobnem plesu tega ni, zato pogosto tudi ni sredstev in ambicij za glamuroznost predstav. Dogaja se ravno nasprotno – slovenske predstave sodobnega plesa niso velike in v njih nastopa malo plesalcev.

- *V sodobnoplesnih predstavah Susan Au zaznava nov narativni slog. Dogodki si redko sledijo v linearnem ali kronološkem redu. Namesto tega je dogajanje fragmentirano ali povezano z asociacijami.*

Tega v sodobnem plesu ne moremo poimenovati kot nov trend, saj smo že v teoretskem delu naloge ugotovili, da sodobni ples za razliko od baleta prihaja od znotraj in zgodba ni tako nujna kot je nujno stališče do sveta.

- *Vnašanje govornega teksta v predstave sodobnega plesa je trend, ki ga navaja avtorica Susan Au.*

Trend vnašanja govornega teksta v sodobnoplesne predstave smo zabeležili in poskusili razložiti tudi v pričujočem diplomskem delu. Osnovni argument za uporabo teksta pri

sodobnem plesu je ugotovitev, da glas nastaja v telesu in je zatorej njegov pomemben del, ki ga mora plesalec obvladati.

- *Prepletanje različnih medijev znotraj predstav (mixed-media production) je še en pojav, ki ga opaža Susan Au. (Au, 1995: 195–210)*

Kot smo ugotovili najprej v teoretičnem delu in nato še s pomočjo nekaterih intervjuvancev, pojav prepletanja medijev znotraj plesnih predstav ni nov. Natančno smo se mu posvetili v teoretskem in empiričnem podpoglavju o večmedijskosti plesnih predstav. V plesnem gledališču pred tremi desetletji sta se že tesno prepletala sodobni ples in gledališče, z razvojem tehnologije in dostopnostjo medijskih naprav pa lahko tudi v prihodnosti pričakujemo nadaljevanje takšne prakse tako v tujini kot tudi v Sloveniji.

O prihodnosti prepletanja medijev in razvoju tehnologije v plesnih produkcijah razmišljata tudi deLahunta (1998) in Herbison – Evans (2001). DeLahunta (1998) pričakuje povečano število priložnosti za sodelovanje plesnih ustvarjalcev z medijsko in tehnološko informacijskimi organizacijami. Zaradi vedno večjega števila samostojnih ustvarjalcev, ki v svojem delu že posegajo na področje medijske tehnologije, pričakuje tudi izobraževalne delavnice, ki bodo zainteresiranim omogočale delo na tak način. Hkrati napoveduje vse večje prepletanje gledališča in plesa ter vse manj strogo gledaliških predstav, ki temeljijo na besedilu. Uveljavilo se bo fizično gledališče, s čimer se bo povečevala vloga sodobnega plesa. DeLahunta o žanrskih poimenovanjih ne razmišlja, pač pa jih prepušča producentom, teoretikom, novinarjem in kritikom, ki običajno definirajo kategorije (DeLahunta, 1998). Veliko bolj pesimistično je mnenje Herbison – Evansa (2001), ki med plesalci zaznava pomanjkanje razumevanja za uporabo računalniške tehnologije. Svojo ugotovitev razlaga z dejstvom, da večina plesnih skupin in šol deluje na finančnem robu. Posledica je, da so jim tako pogosto onemogočene investicije v tehnološko napredne sisteme (Herbison – Evans, 2001).

Napovedi obeh avtorjev lahko označimo kot možne, vendar pa tudi razmeroma optimistične za Slovenijo. Kot smo ugotovili v diplomski nalogi, plesni ustvarjalci in producenti v Sloveniji niso tržno naravnani in zato tudi niso tržno zanimivi. Delno krivdo za tako stanje lahko pripišemo kulturni politiki, ki ni dovolj učinkovita pri vzpostavljanju sistema, v katerem bi imele pomembno vlogo tudi številne do sedaj zanemarjene sodobne odrske umetnosti. Izobraževalno – raziskovalne delavnice s področja novih medijskih tehnologij so novost v Sloveniji in so namenjene le majhnemu številu ustvarjalcev sodobnega plesa.

Novi mediji in tehnologija služijo plesalcem zato le kot pripomoček ali kot element raziskovanja giba. Zaradi raziskovalne narave predstav se žanri vse pogosteje združujejo in prepletajo. V tej smeri lahko pričakujemo tudi prihodnji razvoj scenskih umetnosti v Sloveniji.

8. ZAKLJUČEK

Predmet raziskave je bil sodobni ples kot samostojna umetnostna panoga. Zanimali so nas vzroki in posledice štirih zaznanih problemov sodobnega plesa v Sloveniji. Z metodo intervjuja v treh opazovanih skupinah smo potrdili njihov obstoj in iskali možne rešitve.

Osnovni problem ostaja neurejen status neinstitucionalne odrske produkcije, ki ni dovolj integrirana v slovenski kulturni sistem. Prostorski problem sodobnega plesa je v Sloveniji zelo resen. V nalogi smo nakazali pet relevantnih rešitev (*glej poglavje 4.1. in 5.1.*). Tri od teh zahtevajo poleg angažiranosti vseh vpletenih v nastajanje predstav tudi večjo angažiranost kulturne politike za dolgoročne rešitve slovenskega sodobnega plesa.

Razlogi za vnašanje številnih in različnih neplesnih elementov v plesne predstave in prepletanje medijev v predstavah so različni. Prvi je sledenje tujim trendom sodobne umetnosti, drugi je dostopnost in razvoj tehnologij, tretji je iskreno zanimanje za nove možnosti uprizarjanja, četrta pa je širše pojmovanje plesalčevega telesa. Ugotovili smo, da je neutemeljena uporaba tehnologij in drugih medijev v plesnih predstavah pogosto problematična.

Sledenje tujim trendom z vnašanjem neplesnih elementov v plesne predstave lahko označimo kot aktualnost, ki jo odseva sodobna umetnost, vendar pa kljub temu upravičeno pogrešamo večjo družbeno in politično angažiranost slovenskih plesnih predstav.

Zdi se, da številni slovenski mediji poskušajo le zabavati občinstvo in zanemarjajo druge prav tako pomembne funkcije, kot so na primer izobraževanje, informiranje, posredovanje kulturnih in subkulturnih vsebin itd. Hkrati pa tudi plesni umetniki pogosto niso zadovoljni z medijskim pokrivanjem. Od piscev pričakujejo preveč, ker se ne zavedajo, da mediji niso orodje za popularizacijo njihovih del.

Marsikateri vidik slovenskega sodobnega plesa, ki smo ga omenili tudi v diplomski nalogi, ostaja zaradi systemske neurejenosti in finančne negotovosti odprt. Kljub prizadevanju ustvarjalcev, producentov in javnosti (gledalci, mediji, sponzorji itd.) sta v Sloveniji status sodobnega plesa in način njegovega financiranja nerešena. Za to mora poskrbeti ustrezna kulturna

politika. Upamo lahko le, da bodo navori Asociacije nevladnih organizacij in samostojnih ustvarjalcev s področja kulture in umetnosti, drugih predstavnikov civilne družbe ter posameznikov zadostno prispevali h končni ureditvi statusa sodobnega plesa.

9. LITERATURA

Au, Susan (1995): Ballet & Modern Dance. Thames and Hudson Ltd, London.

Cetinski, Uršula (2002): »Kratkovidni in brez idej«. Mladina, št. 14, 8. 4. 2002, str. 74.

Cohen, Selma Jeanne (ur.) (1988): Ples kao kazališna umjetnost. Izdanja Omladinskog kulturnog centra Zagreb.

DeLahunta, Scott (1996): New Media and Information Technologies and Dance Education. Future Moves, Theater Lantaren/Venster, Rotterdam. <<http://www.art.net/~dtz/scott1.html>>

DeLahunta, Scott (1998): Speculative Paper: Theater/ Dance and New Media and Information Technologies. Working Groups on Dance and Drama, Research Group on Reorganisation of Professional Arts Educatio, Amsterdam. <<http://www.art.net/~dtz/scott3.html>>

Fonteyn, Margot (1980): A Dancer's World. The Paperback Division of W. H. Allen & Co. Ltd, London.

Gržinić, Marina (1997): Rekonstruirana fikcija: novi mediji, (video) umetnost, postsocializem in retroavantgarda: teorija, politika, estetika: 1997 – 1985. Študentska založba, Ljubljana.

Herbison – Evans, Don (2001): Dance and the Computer: A Potential for Graphic Synergy. Technical Report 422, Basser Department of Computer Science, University of Sydney. <<http://www-staff.it.uts.edu.au/~don/pubs/synergy.html>>

Hrvatín, Emil (ur.) (2001): Teorije sodobnega plesa. Maska, Ljubljana.

Kos, Neja (1982): Ples – od kod in kam. Zveza kulturnih organizacij Slovenije, Ljubljana.

Manovich, Lev (2001): »Avantgarda kot programska oprema«. Gržinić, Marina (ur.) (2001): Zadnja futuristična predstava: Salon de Fleurus, K. Malevič, Armory Show, globalizacija, politika, nove medijske tehnologije. Maska, Ljubljana.

Mlakar, Pino (1999): Ples kot umetnost in gledališče. Mohorjeva družba Celje.

Mundy, Simon (2001): Kulturna politika: kratek vodnik. Informacijsko dokumentacijski center Sveta Evrope pri Narodni in univerzitetni knjižnici, Ljubljana.

Otrin, Iko (1998): Razvoj plesa in baleta. Debora, Ljubljana.

Page, Tim (2002): »Isadora, the legend«. Bangkok Post, Outlook, March 3, 2002, str. 3.

Pak, Lidija (2000): Prihodnost javne televizije. Diplomsko delo. Fakulteta za družbene vede, Ljubljana.

Rickett – Young, Linda (1996): Essential Guide to Dance. Hodder & Stoughton.

Sachs, Curt (1997): Svetovna zgodovina plesa. Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana

Sagadin, J. (1991): »Kvalitativno empirično pedagoško raziskovanje«. Sodobna pedagogika, 1.XL, št. 7-8, str. 343.

Schmuck, Andreja (1994): Umetnost in vsakdanjost v postindustrijski družbi. Diplomsko delo. Fakulteta za družbene vede, Ljubljana.

(2001) Slovenski pravopis. Slovenska akademija znanosti in umetnosti in Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti, Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša. Ljubljana.

Strehovec, Janez (1993): »Performance art in jaz, ki se uprizarja«. Časopis za kritiko znanosti, Letnik 21, št. 162/163, str. 183 – 200.

Stehovec, Janez (1998): Tehnokultura, kultura tehn: filozofska vprašanja novomedijskih tehnologij in kibernetike umetnosti. ŠOU, Študentska založba, Ljubljana

Šavel, Šaša (1998): Kulturni in umetniški program na javnih televizijah. Diplomsko delo. Fakulteta za družbene vede, Ljubljana.

Šutej Adamič, Jelka (2002): »Vsi v megli, vsi odvisni«. Delo; Kultura, 23.9.2002

Šutej Adamič, Jelka (2002): »Kdo je »vratar« kina Šiška«. Delo; Kultura, 24.9.2002

Šuvaković, Miško (2001): Anatomija angelov. Razprave o umetnosti in teoriji v Sloveniji po letu 1960. Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana.

Teržan, Vesna (2000): »Serendipity v škatli za čevlje«. Mladina 40/2000.
<<http://www.mladina.si/mednik/200040/clanek/novakovic/>>

Wright, Charles R. (1995): »Functional analysis and mass communication revisited«. Boyd-Barrett, Oliver in Newbold, Chriss (ur.) (1995): Approaches To Media: A Reader. Arnold, Great Britain.

Zajc, Melita (ur) (1996): Avdio-vizualni mediji in identitete: zbornik. 7. mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike. Slovenska kinoteka, Ljubljana.

Zakon o Radioteleviziji Slovenija

<<http://www.media-forum.si/slo/pravo/pravni-viri/zakon-o-rtv.pdf>>

Emzin, Revija za kulturo, Letnik 5, št. 1-2, Pomlad - poletje 1995. Založnik: Zavod za kreativno produkcijo.

Emzin, Revija za kulturo, Letnik 8, št. 3-4, 1998. Založnik: Zavod za kreativno produkcijo

Maska, Letnik 7, št. 1-2, Zima 1997/1998

USTNI VIRI

Producenti:

NATAŠA ZAVOLOVŠEK, producentka zavoda Maska in festivala Exodos

NEVENKA KOPRIVŠEK, umetniška direktorica zavoda Bunker in festivala Mladi levi

JOŽKO RUTAR, producent zavoda En-Knap

ŽIVA BRECELJ, voditeljica Plesnega teatra Ljubljana

URŠULA CETINSKI, voditeljica gledališkega in plesnega programa Cankarjevega doma

Ustvarjalci:

GORAN BOGDANOVSKI

TANJA SKOK

MAJA DELAK

JANA MENGER

BRANKO POTOČAN

Kritiki:

AMELIA KRAIGHER, sodelavka *Dnevnika, Maske* in Radia Študent

ROK VEVAR, sodelavec *Maske* in Radia Študent

JEDRT JEŽ, sodelavka *Maske* in Televizije Slovenija

NEJA KOS, poznavalka sodobnega plesa, zaposlena na Skladu za ljubiteljske dejavnost

MOJCA KUMERDEJ, sodelavka *Dela*