

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

JELENA MILOVANOVIĆ

MENTORICA: DOC. DR. MARINA LUKŠIČ-HACIN

**SPOROČILNOST PLESA V PRIMERJALNI
PERSPEKTIVI**

DIPLOMSKO DELO

LJUBLJANA, 2005



*M. Soldani Bensi, **Dancing Fawn with Cymbals** (De Salvia Baldini 1998; 95)*



***Egipčanska boginja** – 4000 pr.n.št. (Otrin 1998: 13)*

1. UVOD.....	5
2. TELO, GIBANJE, GIB.....	8
2. 1. Telo kot označevalec.....	8
2. 2. Prvo, drugo, tretje in četrto - nemogoče telo.....	9
2. 3. Telo in gibanje.....	9
2. 4. Gib.....	12
2. 5. Gib znotraj plesa danes.....	13
2. 5. 1. Gib med ljudstvi.....	13
2. 5. 2. Gib znotraj umetnosti.....	15
2. 5. 2. 1. Splošna razdelitev odrskih gibov.....	16
3. GIB KOT NEVERBALNA KOMUNIKACIJA.....	18
3. 1. Duhovno in estetsko sporočilo giba.....	20
3. 2. Gib v vsakdanjem življenju.....	22
3. 2. 1. Govorica telesa.....	22
3. 2. 2. Dotik kot neverbalna komunikacija.....	23
3. 3. Ples kot neverbalna komunikacija.....	25
3. 3. 1. Neverbalna sporočilnost plesa - dimenzije plesa.....	26
4. ZGODOVINSKI PREGLED POMENA GIBA.....	28
4. 1. Ples pri starodavnih ljudstvih.....	30
4. 1. 1. Oblike gibanja.....	33
4. 2. Ples v starem veku.....	35
4. 3. Ples v srednjem veku.....	38
5. GIB V TRADICIONALNIH DRUŽBAH.....	43
5. 1. Telesne tehnike.....	44
5. 2. Gib na afriški celini.....	47
5. 2. 1. Ples Lugbarov v Ugandi.....	49

6. GIB KOT UMETNOST.....	52
6. 1. Kaj je umetnost?.....	52
6. 2. Gib kot umetnost = ples?.....	55
6. 3. Zgodovina plesa kot umetnosti.....	56
7. SODOBNI PLES.....	58
7. 1. Čisti gib in avtonomna govorica.....	59
7. 2. Anonimnost in odtujitev telesa.....	61
7. 3. Prelom med klasičnim baletom in sodobnim plesom.....	62
8. ZAKLJUČEK.....	63
9. LITERATURA.....	66

1. UVOD

"Kot človek sem naravno bitje in verjamem v svoje telo, ki je produkt tega fizičnega sveta."



Ujetniki (2002), koncept in koreografija Jelena Milovanović, Plesni klub Obsession, fotografija Metka Žulič

Misel in hkrati vodilo, zaradi katerega spoznavam razsežnosti svojega telesa, medtem ko plešem. Pripeljalo me je tudi do te točke, ko sem se odločila prakso teoretično osmisлити in začela sem ustvarjati "koreografijo" diplomske naloge¹.

Telesa so tista, ki so naši predstavniki in se jih zavedamo vsak dan življenja, zato sem se odločila raziskati, kakšno sporočilnost imajo v primerjavi z našo družbeno-kulturno naravo, ki jo lahko poimenujem "korenine telesa". Telesa so vedno v gibanju, tudi ko mirujejo, torej se bom osredotočila na gibanje telesa ali telo v gibanju, ki ga lahko označimo kot ples. Telesa so v medsebojnem stiku izrazito komunikativna, kar nas privede do posebnega vidika predstavljanja in izražanja s telesom, telesne interakcije. Ples se nam kaže kot izrazita komunikacija ali komunikacija med telesi. Lahko ga označimo kot neverbalno komunikacijo, "neizrečene besede", ki izražajo čustva in občutja skozi gib. V sodobnem času ples včasih dobi zgolj fizično-mehansko funkcijo, brez nekaterih čustvenih momentov, vendar mehanski gibi lahko prav tako vzbudijo neke vrste čustev. Ples se torej pojavlja kot človekovo izražanje z gibi. Plesalec oziroma plesalka lahko uporabi le eno vrsto materiala, to je njegovo oziroma njeno telo. Kot izrazno sredstvo telesa se pojavita gib in gibalne oziroma telesne tehnike. Gibi so po eni strani znaki, ki spremljajo čustva in s pomočjo katerih se le-ta izražajo navzven, po drugi strani pa so fizično mehanska oprema plesalca, očiščena čustev in koncepta, če je

¹ S plesom se ukvarjam že šestnajsto leto. Spoznala in preizkusila sem različne zvrsti plesa. V zadnjem času raziskujem izključno sodobni ples, v praksi kakor tudi v teoriji.

to sploh lahko mogoče. Ples se dogaja v prostoru in času. Čas in prostor pa obstajata v doživetju vsakega gibalnega pojava. Gibanje doživljamo kot časovno neprekinjeno celoto in ne kot sestavo posameznih trenutkov.

Telo je tisto, ki me privede do razmišljanja, kako se prepoznavam v tem svetu? Je telo vedno tisto, ki nas determinira in določi meje našega dožemanja? Bi lahko sebe našli v družbeno-kulturnem kontekstu sodobne družbe, če ne bi poznali izraza za telo? Strukturo diplomske naloge sem postavila tako, da sem razdelala pojem telesa, v kakšnem odnosu je z gibanjem, oziroma mirovanjem, ter kako nas to privede do plesa. Gib znotraj plesa danes sem predstavila iz dveh perspektiv, ki nas opozori na različne pomene in funkcionalnosti giba. V nadaljevanju sem gib in njegovo sporočilnost znotraj plesa opredelila v tri sklope, ki označujejo splošni pregled gradiva:

- gib kot vsakdanje življenje, kjer ima govorica telesa funkcijo komuniciranja,
- gib kot umetnost,
- gib v starodavnih družbah, kjer je umeščen v družbeno-kulturni kontekst in kot tak obarvan in definiran kot odsev tradicije, ki je drugačna od naše tradicije.

Kakšen naj bi bil odnos med telesom in besedo? Se zavedamo, da govorimo s telesom "neizrečene besede" in potihoma upamo, da nas bo kdo slišal, ker si resnice ne upamo povedati naglas? Zaradi vsesplošnega pomena komunikacije v sodobni družbi sem razmejila verbalno in neverbalno komunikacijo ter hkrati poudarila njun soodvisen odnos. Pri neverbalni komunikaciji sem obravnavala problem estetskega sporočila giba in njegov odnos z duhovnim sporočilom giba. Gib sem obravnavala kot vsakdanjo akcijo, ki je vedno prisotna in s tem determinira naše telo in našo podobo v družbeno-kulturnem kontekstu. Skozi zgodovino se je izoblikovala množica variacij družbeno-kulturnih kontekstov in teles, zato sem skozi zgodovinski pregled izpostavila ključne momente giba in plesa, ki so nas privedli do te točke, kjer stojimo danes. Se v sodobni družbi izgublja pomen družbene funkcije plesa, kjer ples povezuje skupnost in je del vsakdanjega obreda? Je funkcija plesa dobila zgolj razsežnost v užitku in razkazovanju na odru? Sodobni ples išče odgovore in kot neinstitucionalizirana dejavnost živi. Kaj naj sporoča sodobni ples in kako se razlikuje od klasičnega baleta in tehnike? Je res svoboden ali zgolj prestavljen v svet drugih pravil in tehnik, ki so "razrahljana"?

Sodobni ples sem predstavila iz različnih perspektiv in podala mnenja raznih koreografov. Primerjala sem ga s plesom starodavnih ljudstev in njihovim odnosom do giba, podam podobnosti in razlike.

2. TELO, GIBANJE, GIB

Telo, kakor gib in s tem tudi gibanje, nas vedno označijo znotraj družbeno-kulturnega vzorca in nam pripisujejo podobo, ki je včasih osredotočena zgolj na fizično telo, včasih na družbeno-kulturno telo, včasih na kakšno drugo dimenzijo telesa, ki se je sploh ne zavedamo in se nam zdi samoumevna. Podala bom nekaj razmišljanj o tem, kaj je telo in kako ga avtorji klasificirajo, kam nas pripelje v gibanju in kako se kaže kot sredstvo izražanja sporočila. Je odnos med gibom in telesom vedno soodvisen in ga ne moremo razdružiti ali lahko obravnavamo vsak pojem individualno in ju nato združimo in ustvarimo postavko sožitja njunega odnosa? Začela bom s telesom, ki nas označi in vzpostavi odnos z okolico in drugimi ljudmi. Nadaljevala bom z gibanjem, ki je naša gonilna sila v življenju, uči nas dojemati prostor in se v njega postaviti.

2. 1. Telo kot označevalec

Človek kot lastnik telesa je po biološki opredelitvi homo sapiens, pripadnik živalskega rodu. Vendar je njegova živalskost presežena z govorom, z razvitimi oblikami mišljenja, čustvovanja, domišljije, z raznimi oblikami interakcije, komuniciranja ter družbenosti. Torej človekovo telo kot tako lahko označimo z identiteto, ki jo antropolog



dr. Stane Južnič označi kot telesno identiteto, ki je vsakemu posamezniku dana z rojstvom. Ko vstopimo v ta fizični svet nas le-ta determinira s telesom. S telesom se prepoznavamo in v telesu prepoznavamo drugega. Lahko bi rekla, da delujemo na principu ogledala. Druge vidimo na takšen način, kakršen odsev in podobo pripisujemo tudi sebi. Velja tudi obratno, drugi nas vidijo, tako kot vidijo sebe. ***"Telo je naša pričujočnost med ljudmi. Je sedež našega zavedanja."*** (Južnič 1993: 21)

Ujetniki (2002), koreografija Jelena Milovanović, Plesni klub Obsession, fotografija Metka Žulič

2. 2. Prvo, drugo, tretje in četrto - nemogoče telo

Zanimivo klasifikacijo telesa je predstavil Paul Valery v spisu "Reflexion simples sur le corps" (1946), v katerem vsakemu posamezniku pripiše tri telesa, ki jih veasih dopolni tudi četrto telo. Prvo telo je poimenoval "moje telo", kot telo sedanjosti, ni samo aktualno ampak tudi potencialno. Drugo telo je tisto, ki ga vidijo drugi in ima formo, zato ga cenita umetnost in obrt. Tretje telo je označil kot telo opazovanja in znanosti. Poleg tega je priznaval še četrto telo, za katerega je menil da je vse, kar tri telesa niso, a se kljub temu vedno pojavlja skupaj z njimi. Poimenuje ga "resnično telo ali imaginarno telo", ki nenehno prebiva paralelno ob (v) telesu kot subjektu (izkustvu) in objektu in je od njega neločljivo. Pomaga vpogledati v bistvena vprašanja, ki se dotikajo smrti, izvora življenja, svobode in podobne koncepte. Je tista nestabilna entiteta, ki podlaga produkcijo telesnih podob in razumevanja telesa, ki nam vedno kaže, kako je telo nujno pripeto drugim in ne samo nase. Telo je torej družbeno in ne more delovati individualno, ker je vedno odvisno od okolja in soljudi, ki bivajo ob in z njim. Četrto telo je Valery označil tudi kot nemogoče telo, ki v umetnosti dobi podobo idealnega telesa, ki ga prepozna kot način videnja, predstavljanja in upodabljanja telesa. Je tisto hrepenenje po telesu brez omejitev, brez grožnje smrti, prostorskih in časovnih mej, brez končnosti in gravitacije, kjer se prav umetno kaže kot način, kako bi telo lahko bilo in delovalo. Nemogoče telo je torej tisto, ki umetno ponuja temeljno iluzijo, da bi lahko postalo mogoče. Ali postaja nemogoče telo ideal vsakdanjih teles? Če bi upoštevali mnenje Sigmunda Freuda, bi prišli do zaključka, da je umetnost tista, ki blaži izvorno žalost pred tem, da **"nikoli ne bomo obvladali narave in naš telesni organizem, ki je del te narave, bo vedno ostal prehodna struktura, z omejeno možnostjo za prilagoditev in dosežke"**. (Freud v Kunst 1999: 10). Na eni strani imamo telo kot nekaj realnega in na drugi strani telo postane ideal, torej izbiramo med tem ali dojemamo nemogoče telo kot nekaj telesnega ali mu pripisujemo umetno naravo. (Kunst 1999: 9-10).

2. 3. Telo in gibanje

"Človek je zgrajen za gibanje. Fizično in miselno gibanje sta neločljiva. Gibljemo se. Učimo se. Učimo se gibati. Gibljemo se, da bi se učili." (Barch v Kos, 1982: 42). Telo vedno dojemamo v gibanju, četudi miruje in stoji v "točki nič".

Večina mislecev skozi zgodovino je imela gibanje skoraj izključno le za premikanje v prostoru, kar poudarja zakonitosti mehanicističnega gibanja. V nasprotju z *mehanicisti*², ki so metafizično ločevali bit in gibanje, je *Leibniz*³ dialektično povezal bit in silo. Menil je, da ni telesa brez gibanja, naravo je razlagal z vidika dinamizma. Podobno je *Heraklit*⁴ gibanje absolutiziral "vse se giblje", po drugi strani pa je pojmoval materijo v njeni dialektični enosti z gibanjem. (Sruk 1995:127)

Kaj sploh je gibanje? Po *Aristotlu*⁵ je gibanje prehajanje stvari v obliko. Meni, da je stvar večna, potem je tudi gibanje večno. Vsakemu konkretnemu gibanju je določil izhodišče in cilj. Podal je prvo klasifikacijo oblik gibanja, kjer poudarja isto formo, božansko počelo ter funkcijo prvega gibala. Razložil je šest vrst gibanja (Aristotel v Sruk, 1995:127):

- nastajanje
- kvantitativno večanje
- kvantitativno manjšanje
- kvalitativno spreminjanje
- premikanje v prostoru
- izginjanje, minevanje.

Poleg gibanja pa je razložil tudi dve vrsti mirovanja, in sicer absolutno mirovanje, ki je lastnost pragibala in relativno mirovanje, ki ga lahko razumemo kot trenutek v premikanju. (Aristotel v Sruk 1995:127).

² **Mehanicizem** (gr. mechane - "orodje, stroj") pomeni redukcijo naravnega, družbenega in psihičnega dogajanja na zakone mehanike. Je nedialektični nazor, katerega temeljna predpostavka je pojmovanje, da je dinamiko zgodovine, družbenega življenja, duševnost ipd. mogoče reducirati na zakonitosti "nižjih" ravni, še zlasti za zakone mehanike. (Sruk 1995: 200).

³ **Leibniz, Gottfried Wilhelm** (1646 - 1716): Nemški matematik, filozof in diplomat. Neodvisno, vendar soglasno z angleškim znanstvenikom Isaac Newtonom, je razvil metodo v matematiki poznano kot račun in bil je eden izmed ustanoviteljev simbolične logike. (The Hutchinson Educational Encyclopedia 1999 - CD rom - disk).

⁴ **Heraklitus** (c. 544 - c. 483 pr.n.št.): Grški filozof, ki je verjel da je kozmos v nenehnem stanju toka in gibanja, ogenj pa se pojavlja kot ključni material, ki utemeljuje vse spremembe in gibanje v svetu. Nič na svetu ne ostaja isto, odslej naprej citira: "eden ne more stopiti dvakrat v isto reko". (The Hutchinson Educational Encyclopedia 1999 - CD rom - disk).

Heraklitizem, iz Heraklitovega imena izpeljan izraz za nauk, po katerem se vse giblje in spreminja. Celotno objektivno dejanskost obvladuje dialektični zakon boja nasprotij. Večen, nenehen boj je v vesolju pogoj vsega bivanja, vsega obstoja. (Sruk 1995: 134).

⁵ **Aristotle** (384 - 322 pr.n.št.) Grški filozof, ki je zagovarjal razum in zmernost. Ohranjal je izkustvo zdrave pameti v našem edinem izvoru znanosti, s tem da je sklepal da lahko odkrijemo bistvo stvari, kar pomeni njihove značilne kvalitete. (The Hutchinson Educational Encyclopedia 1999 - CD rom - disk).

Vsako gibanje poteka v prostoru in času. Čas in prostor obstajata v doživetju vsakega gibalnega pojava, naj bo to hoja po pločniku, opazovanje lastovk medtem ko letijo v jati, podajanje in brcanje žoge, pozdrav z roko, ali ples. Gibanje doživljamo kot časovno neprekinjeno celoto in ne kot sestavo posameznih trenutkov, preteklih, sedanjih in prihodnjih. *Merce Cunningham*⁶ (Cunningham v Kos 1982: 71) je videl ples o gibanju in negibanju, ki poudarja enoto prostor-čas. Prostor, skozi katerega se gibljemo, ima prav tako celovit pogled in se ne deli na posamezne točke, ki določajo naš trenutni položaj. Ta enotnost časa in prostora se razbije takrat, ko začnemo o gibanju razmišljati. Kot primer navajam učenje plesne tehnike, ki se z vajo utrdi in gibi postanejo avtomatizirani, kar se odraža kot neprekinjena celota v prostoru in času. Čas je razumljen kot število oziroma mera gibanja v razmerju do tistega, kar je bilo prej in bo pozneje. V plesu je organiziran na način ritmične strukture (tempo, trajanje, poudarki), ki je bolj ali manj zavestno oblikovana.

Glede prostora je bil mislec *Demokrit*⁷ prepričan, da obstaja prazni prostor, sicer bi bilo gibanje atomov nemogoče. Njemu nasprotno sta trdila *Parmenid in Zenon*⁸, saj sta zanikala obstoj praznega prostora, s tem pa tudi možnost gibanja, premikanja v prostoru. ***"Prostor plesa je prostor gibajočih se oblik. Gibanje si torej predstavljamo tako, da tvorimo predstave oblik, ki jih je ustvarilo gibanje."*** (Kos 1982: 15). Gibanje v sožitju s prostorom in časom raziskuje smeri. V prostoru je mogoče gibanje v vse smeri, v času pa je mogoče gibanje le v eni smeri. Čas in prostor sta pri slehernem gibalnem pojavu tesno povezana, eden brez drugega ne moreta obstajati. Vsako gibanje ima svoje trajanje, vsako gibanje pa obenem pomeni premik v prostor.

⁶ **Cunningham, Merce** (1919-) koreograf in plesalec iz Združenih Držav. Prepoznavajo ga kot očeta post-modernega ali eksperimentalnega plesa. Osvobodil je odnos plesne forme z glasbo, s tem da je dopuščal poslušati lastno dinamiko plesne forme. (The Hutchinson Educational Encyclopedia 1999 - CD rom – disk.)

⁷ **Democritus** (c. 460 - c. 370 pr.n.št.) Grški filozof in znanstvenik, ki je ogromno prispeval k metafiziki z njegovo atomsko teorijo: vse stvari izvirajo iz vrtinca malega, nevidnega delčka, ki ga je poimenoval atom, ter razlikoval obliko in razvrstitev glede na njihove atome. (The Hutchinson Educational Encyclopedia 1999 - CD rom - disk)

⁸ **Parmenides** (c. 510 - 450 pr.n.št.) Grški pred-Sokratski filozof, predstojnik Eleatiene šola (imenovana po mestu Elea v severni Italiji). Parmenid je predvidel, da neobstoj ni mogoč, da vse je permanentno v stanju biti. Kljub dokazom razuma nasprotno, gibanje in sprememba sta iluzorni - v bistvu logično nemogoči - ker njihov obstoj naj bi vseboval kontradikcijo. (The Hutchinson Educational Encyclopedia 1999 - CD rom - disk).

2. 4. Gib

Gib je človekov instrument izražanja, odraz ustvarjalnosti. Lahko je namenski, kar pomeni, da ga umetno ustvarimo, lahko pa je spontan in naraven. Gibi so po eni strani fizična-mehanska oprema plesalca, očiščena čustev in je potem njihova vloga funkcija delovanja umetna. Po drugi strani pa so znaki, ki spremljajo čustva in jih izražajo navzven, kar jim pripisuje naravno funkcijo delovanja. Lahko bi rekla, da je prvi sklop gibov bolj ozaveščen in premišljen, medtem ko drugi sklop gibov uporabljamo spontano, je družbeno-kulturna oprema, ki se jo učimo uporabljati znotraj socializacije v lastni kulturi in družbi. Vsaka doba ima svoje posebnosti v gibanju in obnašanju, gibi so specifični, so posledica kulturnih, političnih, socialnih, gospodarskih in družbenih razmer, ki se kažejo v hoji, drži telesa, odnosih do soljudi in nasplošno medsebojnih odnosih v družbi sploh. (Neubauer 1997: 7 –10; Kos 1982: 16 - 17).



A mosca cieca, Francisco Goya (1746-1828), foto gradivo študija umetnostne zgodovine.

Osredotočila se bom na gib znotraj plesa danes, ki nas vodi v dve smeri. Vsaka zase označi svoj družbeno-kulturni kontekst in nas opozori, da ne moremo izstopiti iz družbeno-kulturnega vzorca in oblikovati telo znova, od začetka, torej rojstva.

2. 5. Gib znotraj plesa danes

Današnja družba je globalna. Veliko je različic teles, gibov in plesa. Predstavila bom dve ekstremni obliki giba znotraj plesa, gib kot umetnost in gib med ljudstvi danes.

Prva nam je zelo blizu in jo sprejemamo kot del življenja, druga nam je poznana v "mejah dojemanja naše kulture" in jo bom tako tudi obravnavala.

2. 5. 1. Gib med ljudstvi danes

Med množico ljudstev, sem izbrala dve ljudstvi, Andamejce in pleme Vedda. Obravnavani sta v Svetovni zgodovini plesa in nam prikazujeta ekstreme gibov znotraj plesa ter nam s tem govorijo jezik njihovega družbeno-kulturnega konteksta. Mi lahko prisluhnemo in se sami odločimo, kaj nam to pomeni in kako bomo to sprejeli.

Ples Andamajcev v primerjavi s plemenom Vedda na Cejlonu se zelo razlikuje in vsak neguje svoj ekstrem. Pri Andamajcih opazimo skladno, uravnoteženo gibanje, ki usklajeno narašča v skladu z ritmičnim sosledjem korakov. Pri plesalcih plemena Vedda je veliko krčevitosti in napetosti, značilno je prekinjanje gibalnega toka. Andamajci običajno nadgrajujejo gibanje, ples je za njih radosten in osvobajajoč. Za plesalce Vedda je ples velikokrat mučen in brez radosti. Če vprašaš Andamajca, zakaj pleše bo odgovoril, da ga veseli. Nikoli ne pleše, če mu je dan prinesel razočaranje. To nas spominja na Egipčane, pri katerih beseda ples pomeni tudi "biti zadovoljen". Plesalci plemena Vedda nikoli ne plešejo iz veselja. Verjetno z napetostjo in krčevitostjo telesa pri plesu ne morejo pokazati veselja. Obstaja verjetnost, da ne poznajo plesov, ki prinašajo harmoničen gib v telo. Prav tako ne poznajo živalskih plesov, za razliko od Andamajcev, ki plešejo živalske plese in so del njihovih vsakodnevnih obredov. Ljudstva, ki poznajo živalske imitativne plese imajo raznoliko gibanje in plešejo z navdušenjem. Definiira jih zanimanje za gibanje lastnega telesa in teles drugih ljudi, dojemljivost živega in neživega sveta, sposobnost vživljajo v posebne izrazne kretnje in ritme. Vsako močno doživetje jih spodbudi k podoživljanju, sočustvovanju, posnemanju in poustvarjanju. Primer živalskega imitativnega plesa

Pigmejci posnemajo govedo, ki ga redijo njihovi pastirski sosedi, v plesu z rokami nakazujejo rogovje (ur. Vilfan 1980: 255); Pigmejske skupine iz gozda pogosto privabi k bantujskim rečnim naseljem, kjer so slovestnosti, kot je ta ples živine (ur. Vilfan 1980: 251).

najdemo danes tudi na tihomorskem otoku Samoa, kjer vaške deklice izvajajo "ples metuljev". Ljudstva, ki ne plešejo živalskih plesov, imajo bolj skromno gibanje in malo veselja do plesa. So bolj introvertirani in svojega čustvovanja ne usmerjajo navzven, telesa ne uporabljajo kot posrednika izražanja. (Sachs 1996: 25 - 31).

Udarjanje z nogo ob tla je najbolj splošna oblika gibanja. Upogibanje kolena je prav tako ena izmed splošnih oblik gibanja. Znano je v dveh oblikah: kot položaj na mestu in kot ritmično gibanje. Bistvena značilnost obeh oblik je prožnost na pol sproščenega sklepa. To lahko označimo kot položaj, ki opozarja na pripravljenost posameznika na gibanje, le-to lahko postane aktivnejše in zahtevnejše. Pri harmoničnih plesih je značilna močnejša gibna odzivnost, nekakšna borba, divji upor proti zakonom težnosti. (Sachs 1996: 39).

Kot primer oslabiljenega krčevitega plesa se pri plemenu Bantu v Afriki pojavi "trzavični ples". Ni ekstrem giba celotnega telesa, temveč je opredeljen na povsem izoliran krčevit gib, s katerimkoli delom telesa in tam raziskuje ekstremne zmožnosti gibanja telesa.

Klasičen primer tovrstnega gibanja je potresavajoče in valujoče gibanje trupa, poigravanje s prsnimi in hrbtnimi mišicami. V severni Afriki in v severozahodnem brazilskem ljudstvu Canella običajno gibanje združujejo s povsem različnim vrtenjem medenice in to označujejo s skupnim imenom "trebušni ples". To je umetnost staroindijskih plesalk, o katerih poje Marzial : "**Neutrudljivo v rahlem gibanju trepetajo poželenja polni udi.**" (Marzial v Sachs 1996: 37). Sporočilnost giba je omejena na določen del telesa, ki prevzema vibracijo celotnega telesa. Najostrejše nasprotje trzavičnega plesa je ples, ki izvira iz



Zaki, slovita trebušna plesalka in televizijska zvezda, daje zasebne ure bogatim učenkam v svojem razkošnem apartmaju (ur. Virfran 1980: 81)

neustavljivega veselja do gibnega izražanja in ki tako plesalcem kot gledalcem prinaša stopnjevan občutek življenja. Za harmonični ples je značilno naraščanje ritma in tudi vključevanje giba vseh delov telesa v ta ritem. Tako se hkrati z naraščanjem ritma stopnjuje tudi zanosni značaj plesa. (Sachs 1996: 35 - 38).

Že Platon je razlikoval plese, razdelil jih je v dve vrsti: eni *"na plemenit način poveličujejo gibanje lepih teles, drugi pa s pačenjem posnemajo gibanje grdih."* (Platon v Sachs 1996: 31). Mogoče bi lahko rekli, da so krčeviti plesi neestetski in harmonični plesi estetski, ampak kdo smo mi, da postavljamo kanone estetike. Telesa v krču vzbujajo v gledalcu neprijeten občutek in sporočajo, da je krč posledica nekega neprijetnega občutja, čeprav je lahko tudi posledica transa, medtem ko harmonični plesi ohranjajo estetiko telesa in s tem gradijo resničnost sveta v harmoniji. Po drugi strani lahko rečemo, da so odprti plesi, za katere je značilna močnejša gibna odzivnost. Če vzamemo za primer današnjega posameznika in njegovo vsakdanje telo v gibanju, bi lahko rekli glede na njegovo gibanje v današnjem družbeno-kulturnem kontekstu, da je njegova koreografija življenja prepletena s harmoničnimi in krčevitimi plesi, saj je življenje tako prenasičeno z informacijami, da se funkcija telesa kaže kot mreža vsakršnih plesov.

2. 5. 2. Gib znotraj umetnosti danes

Gib znotraj umetnosti se pojavlja v različnih oblikah. Opazimo ga pri pantomimi, raznih *performancih*⁹, ki se osredotočajo na telo, v gledališčih pri igralcih, pri fizičnem teatru, plesu. Sprejemamo ga kot umetnost in mu pripisujemo pomen, ki velikokrat pristane na estetski ravni neverbalne komunikacije. Podala bom primer pomena giba pri igralcih, ki gib uporabljajo kot dopolnilo besedi, za razliko od giba pri plesalcih.

Pomen gibov pri igralcih ima ključno vlogo. Obvladati morajo vsak minimalen in spontan gib vsakdanjega življenja in z njim govoriti "neizrečene besede", če hočejo prikazati dovtetnost vloge, ki jo igrajo. Če njihovo telesno izražanje ni v skladu z besedilom in celotno vlogo, ki jo predstavljajo, so videti okorni, tuji in neprepričljivi. Spretnost igralca je torej prikazati s svojim telesom celotnost podobe, katere vlogo so prevzeli, od mimike obraza in najdrobnejših gibov, obvladati morajo prostor s telesom, razvidne morajo biti posebnosti v gibanju, posebne in različne dinamike značilnih gibov, do ustreznega načina hoje. (Tomori 1990: 113). V nadaljevanju bom podala razdelitev odrskih gibov po Kohu, da nam razjasni kakšni so gibi s katerimi operirajo

igralci, da osvojijo vlogo in s tem oder ter gledalce. Z govorico raznovrstnih gibov pripovedujejo zgodbo o notranjem dogajanju, kar ne morejo nikoli prikazati samo z besedami. Gibi nastopajo kot dopolnitev verbalne komunikacije in s tem ustvarjajo soodvisen odnos med pojmom gib in beseda.

2. 5. 2. 1 Splošna razdelitev odrskih gibov

Na odru igralci operirajo z različnimi gibi. S tem omogočajo zavesten in konkreten stik med verbalno in neverbalno komunikacijo, kar krepi moč sporočilnosti ene in druge komunikacije. Ruski pedagog Koh, je odrske gibe, ki pomagajo izvajalcu oblikovati vlogo, razdelil v pet skupin (Neubauer 1997: 8-9):

- ⇒ Pantomimični ali emocionalni gibi so neprostovoljni odrski gibi, so posledica čustvene razgibanosti. Ne nadomestijo besed in delovnih gibov, značilno obarvajo odrske like.
- ⇒ Ilustrativni gibi odražajo lastnost predmeta. Z roko pokažemo kje je okno.
- ⇒ Semantični gibi so gibi, ki zamenjujejo besede, kot so "stoj", "pojdi", "da", "ne"... Uporabljamo jih na odru, ko okoliščine preprečujejo govorjenje ali ga dopolnjujejo.
- ⇒ Lokomotorični gibi so gibi premikanja, npr. hoja, tek, skoki... Uporabljamo jih pri gibanju v prostoru in kažejo se kot gibi vsakdanjega življenja, ki so označeni tudi z narodnostjo, spolom, starostjo, temperamentom, karakterjem, družbenim statusom.
- ⇒ Skupina delovnih gibov, ki daje osnovo za telesno obnašanje odrske osebe. Osredotoča se na "pomožne" gibe, ki dopolnjujejo osnovne gibe. Npr. hojo dopolnjuje gibanje rok, trupa... V vsakdanjem življenju se takšnih gibov ne zavedamo, na odru pa jih velikokrat izpustimo zaradi treme ali strahu.

Vsak gib na odru ima pomen, četudi je minimalen in komaj opazen, tako da ne smemo zanemariti njegove pomembnosti. Četudi ne govori z besedami, vsebuje znotraj sporočilnosti "neizrečene besede", ki prav tako govorijo in puščajo "pečat". To nas privede do naslednjega poglavja neverbalna govorica.

⁹ **Performance** (fr.): izvedba dramskega dela; likovno, glasbeno ali gledališko delo, ki ima multimedijske in multikulturne prvine. (Tavzes 2002: 868).

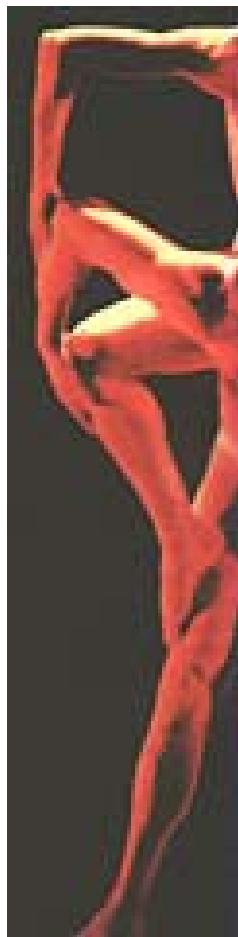
3. GIB KOT NEVERBALNA KOMUNIKACIJA

Človek se v tem svetu pojavlja kot socialno bitje, ki naj bi se družil in vzpostavljala komunikacijo z okoljem in ljudmi. V današnji družbi je vprašanje komunikacije vsesplošni problem. Poudarek je na besedi, komunikacija ostaja neizpopolnjena, ne obravnava se je v celoti, ker govorica giba ne dopolnjuje besed. Razločila sem med verbalno komunikacijo in neverbalno in se osredotočila na neverbalno, kjer je sredstvo komuniciranja in izražanja telo. Telo nam s svojo pričujočnostjo kot tudi z gibi govori jezik, ki ga označimo kot govorica telesa. Jezik se označuje kot sistem znakov, izraznih sredstev za govorno in pisno sporazumevanje ter za kakršnokoli sporazumevanje med ljudmi. Ljudje smo torej ustvarjeni zato, da komuniciramo drug z drugim in seveda pri temu uporabljamo jezik, ki nam je blizu. Vigotski meni, da je otrok že od vsega začetka in naprej družbeno bitje. Jezik kot kulturna dejavnost izvira iz družbenih in materialnih praks, ki od rojstva dalje spremljajo življenje otroka. Govor je torej od začetka usmerjen k drugemu. (Ule 2000: 169). ***"Jezik se je razvil kot medij sporočanja naših moralnih vrednotenj, potem ni v 'službi vsakdanjosti', ampak socialnosti."*** (Tomc 2000: 243).

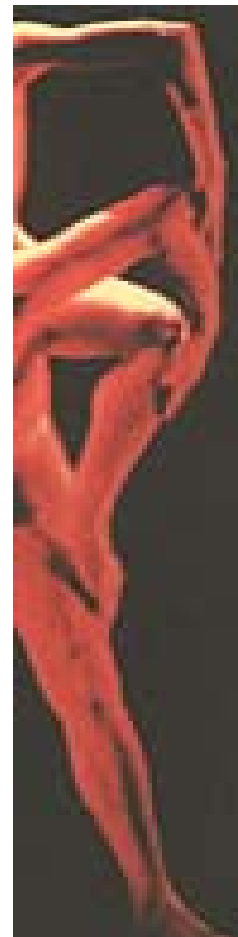
Ljudje običajno uporabljamo zvočni in pisni jezik, le redko kdaj se prepustimo govorici telesa, raznim gibalnim sistemom in jim zaupamo. Po grški filozofiji in krščanski teologiji, človek t.i. zahodne civilizacije daje prednost jeziku, besedam in besedilom, zanemarjata pa se človekova izkušnja in njegovo delovanje. Vsi narodi imajo svoje jezike, veasih ima več narodov isti jezik, vendar vsak ohranja svojo lastno izrazno sporočilnost jezika in svoje kulture. ***"Za vse kulture velja, da se jezik, pojmi in ideje odražajo skozi govorce in pevce, istočasno pa se govorce in pevci odražajo skozi jezik, pojme in ideje. Tudi telo se odraža skozi govor, hkrati pa se govor odraža skozi telo."*** (Telban 2002: 12)

V Izbranih spisih Walter Benjamin govori o neverbalni komunikaciji. Meni, da je vsak izraz človekovega duhovnega življenja mogoče pojmovati kot nekakšen jezik. Govori o jeziku glasbe, likovne umetnosti, o jeziku prava, o nemških ali angleških rabsodbah, o jeziku tehnike. V takšnem kontekstu meni, da je jezik načelo, naravnano na sporočanje duhovne vsebine v določenih predmetih; tehniki, umetnosti, pravu ali religiji.

"Vsako sporočanje duhovne vsebine je jezik, pri čemer je sporočanje skozi besedo le poseben primer, primer človeškega sporočanja in sporočanja, ki je človeškemu podlaga oziroma temelji na njem (pravo, poezija)." (Benjamin 1998: 19). Razložil je med duhovnim in jezikovnim bistvom jezika. Jezik je označil kot sebi ustrezno duhovno bistvo. *"Duhovno bistvo se sporoča v jeziku, ne pa skozi jezik - se pravi: na zunaj ni enako jezikovnemu bistvu. Duhovno bistvo je identično z jezikovnim, le kolikor je sporočljivo. Tisto, kar je od duhovnega bistva sporočljivo, je njegovo jezikovno bistvo. Jezik torej sporoča vsakokratno jezikovno bistvo stvari, duhovno pa le toliko, kolikor je neposredno vključeno v jezikovno, kolikor je sporočljivo. Vsak jezik sporoča samega sebe."* (Benjamin 1998: 21). Bi lahko rekla, da je duhovno bistvo jezika neverbalno sporočilo?



"... Zaradi te organizacije naš duh kakor kakšen glasbenik ustvarja v nas govorico, mi pa postanemo zmožni govoriti. Brez dvoma nikoli ne bi imeli tega privilegija, če bi morale naše ustnice zaradi telesne potrebe opravljati težko in truda polno nalogo prehranjevanja. Vendar so to nalogo prevzele roke in tako sprostile usta, da služijo govoru." pravi Gregor iz Nise v Traktatu o stvarjenju človeka 379 n. št. (Leroi – Gourhan; 1988: 33) Iz tega lahko sklepamo, da je bila najprej neverbalna komunikacija in šele potem se je preoblikovala v verbalno komunikacijo, ki je označila prehod k oblikam človeške zavesti. Paleontolog Leroi-Gourhan (1988: 33) meni, da roka sprošča govor in s tem postavi nepopolno podobo evolucije. Zakaj smo neverbalno komunikacijo



Pilobolus (Otrin 1998: 194).

potisnili v ozadje in nam zavest velikokrat ne dopušča, da prepoznavamo jezik tišine? Mogoče ta sprostitev govora z roko ni ravno sprostitev, saj nas zavedanje umešča v drug svet verbalne komunikacije, kjer beseda prevzema glavno vlogo. *"... jezikovno komuniciranje v vsakdanjosti je namenjeno predvsem vzpostavljanju socialnih vezi v*

skupnosti, zaradi česar je pomen besed lahko ohlapnejši..." (Tomc 2000: 245). Beseda ne more opisati vseh človekovih razpoloženj, dejanj in tudi plesa ne more opisati. Zavedati se moramo verbalne in neverbalne komunikacije, da lahko razumemo človeka v današnjem svetu v celoti, kot fizično in duhovno bitje.

3. 1. Duhovno in estetsko sporočilo giba

Po eni strani je gib znak, ki spremlja čustva in s pomočjo katerih se le-ta izražajo navzven, po drugi strani pa fizično mehanska oprema plesalca, očiščena čustev in koncepta, ee je to sploh mogoče. Vsak gib ima sporočilo. Vsakdanji gibi so nezavedni in njihovo sporočilo izraža notranje doživljanje človeka. Gib kot izrazno sredstvo plesalec ali plesalka svobodno oblikujeta, dobro ga morata poznati, seznanjena morata biti z njegovimi kvalitetami, vedeti morata kaj z njim delati in kam ga želita usmeriti. Njegovo sporočilnost je "estetika" giba. Estetika je kanon, ki se spreminja skozi zgodovinska obdobja. *"...estetsko občutenje, kot ena od oblik znotraj telesnega občutenja, s katerim odgovarjamo na vprašanje na dimenziji ugajajoče-odbijajoče. O estetskem občutju lahko govorimo šele pri bitjih s kulturo, ki poznajo tudi čustvena in miselna doživljanja."* (Tomc 2000: 258). Kako lahko z besedami označimo estetsko občutje? Je bolje, da o njem molčimo in ga poskušamo z gibom in njegovo "tišino" govorice izraziti? Čeprav je rezultat konkretnih človeških delovanj in se odziva na vidne in slušne forme, je vedno prisotno še čustvovanje in mišljenje. Mogoče estetskega občutja ni mogoče razložiti in mogoče ga je le občutiti. Za tem je stremela tudi koreografinja in plesalka *Martha Graham*¹⁰, ki je bila ena od začetnic sodobnega plesa.

V posameznih zgodovinskih obdobjih je ples želel izraziti, povedati, sporočiti, da je člen v komunikacijskem procesu. Seveda gre v umetnosti, zlasti pri plesu, za posebne vrste sporočila, ki so močno vezana na čustveno doživljanje in vzbujajo estetska čustva. Starodavne skupnosti so ples doživljale kot estetsko, magijsko in religiozno raven. Izražanje takratnega človeka je bilo hkrati estetsko občutje, torej ugodje, ki je izviralo iz

¹⁰ **Graham, Martha** (1894 -1991) plesalka, koreograf, pedagog in direktorica. Največji zastopnik modernega plesa v ZDA, razvila je značilen slovar gibanja, Graham tehniko, ki se jo dandanes poučuje po celem svetu. Njena tehnika, ustvarjena za izražati notranja čustva in namen skozi plesne oblike, predstavlja prva resnično alternativo klasičnemu baletu. (The Hutchinson Educational Encyclopedia 1999 - CD rom - disk).

forme. Kot magijsko je bilo povezano z obredi in komunikacijo z nadnaravnimi silami in predniki. Kot vedenjsko je pomenilo odražanje načina življenja skupnosti¹¹. Estetsko delovanje niso imeli za avtonomno umetniško ustvarjanje, to se zgodi šele v antiki in renesansi. Kot izjema od telesnega gibanja in plesanja se pojavi krščanstvo. Max Weber je celo rekel, da se je z gnusom odvrčalo od telesa. (Tomc 2000: 279). Torej krščanstvo ni videlo estetike v plesu, saj tudi niso poznali nobenega kulturnega plesa za razliko od drugih religij, ki so se vse prepoznavale v lastnih kulturnih plesih.

Sporočilo gibov v plesu kot umetnosti se osredotoča zgolj na estetsko občutenje, vendar sodobni ples skuša veasih preseči in se otresti koncepta in s tem čustvene determiniranosti gibov. *"Ples kot estetsko sporočilo giba izzove različne čustveno-intelektualne reakcije ob sprejetju in predelavi vidnega, obenem pa tudi vzbudi doživetje lepega. Svoj material, ki ga izražajo z gibanjem povzemajo iz vsakdanjega življenja, s čimer dobi umetniško sporočilo simboličen, splošen pomen."* (Kos 1982: 29). Na tem mestu moramo razločiti med gibalno obliko-simptomom in gibalno obliko, ki je izrazno sredstvo-simbolom. *"Simptom spremlja realno, ta hip doživeto čustvo. Simbol pa sporoča na višji ravni: vsebuje splošne pomene, veljavne sedaj, prej in potem, tako za enega kot za vse ljudi."* (Kos 1982: 17). Pri plesu gre za proces abstrahiranja, lahko bi rekli posploševanja, odmišljanja nebistvenih lastnosti in fokusiranja na bistveno. Ta proces je nujen, če hoče plesalec ali plesalka z gibanjem izraziti splošne, simbolične pomene, ki bodo imeli vrednost estetskega sporočila. Pri ustvarjanju gibalne oblike imajo opraviti z dvema vrstama abstrahiranja (Kos 1982: 18):
⇒ značilnosti dejanskih človekovih občutenj in čustev,
⇒ dejanskih gibov in prostorskih odnosov, ki jih opazimo v vsakdanjih zvezah in odnosih.

Ples ima lahko estetsko ali duhovno sporočilo. Antropologinja Hanna je s svojo definicijo plesa znotraj kulture opozorila na estetsko vrednost, po drugi strani pa je opozorila tudi na človekovo duševno stanje. *"Ples je oblika človeškega vedenja, ki zaobjema intencionalne ritmične sekvence neverbalnih telesnih gibov, ki so del kompleksne fizične, čustvene in kognitivne aktivnosti, ki temelji na vzorcih kulture, znotraj katere se izvaja. Poleg tega, da ima estetsko vrednost in simbolni potencial, pa*

¹¹ npr. priprava na lov, priprava na žetev. (Tomc 2000: 279).

ima hkrati čisto fiziološke učinke (zato tudi uporaba pri zdravljenih), saj naj bi se pri plesu sproščali endorfini, ki zmanjšujejo občutek bolečine in povzročajo euforijo. Zato ne smemo zanemariti dejstva, da je ples, predvsem popularni in zabavni, tudi užitek, ki ni povezan le s telesom, pač pa tudi s človekovim duševnim stanjem." (Hanna v Telban 2002: 7).

3. 2. Gib v vsakdanjem življenju

Gib v vsakdanjem življenju je nezaveden in je posledica vmeščenosti v različne družbene situacije. Označi nas kot posameznika in istočasno nas umesti v družbeno-kulturni kontekst, ki prepoznava govorico giba. *"Vsi avtomatični gibi, ki ustrezajo določenemu stanju bitja in nekemu zamišljenemu in prostorsko umeščenemu cilju, privzemajo neki periodični režim; takšen režim privzema človek, ki hodi; raztresen človek, ki pozibava nogo ali s prsti bobna po šipi; globoko zamišljen človek, ki si gladi brado, itd."* (Valery v Hrvatin 2001: 22). Vsakdan je sestavljen iz gibov, ki govorijo zgodbo posameznika, ustvarjajo neverbalno komunikacijo med ljudmi, nas umeščajo v prostor in nam določajo čas. *"Ni dogodka ne stvari, ne v živi ne v neživi naravi, ki ne bi bila nekako deležna jezika, saj je vsakomur bistveno, da sporoča duhovno vsebino."* (Benjamin 1998: 19).

3. 2. 1. Govorica telesa

Gibanje posameznika in njegovo vedenje nam včasih pove več kot njegove besede. Jezik, ki ga nezavedno govori vsak, lahko označimo kot govorico telesa. *"Govorica telesa pripoveduje o človekovi osebnosti, o njegovih značajskih potezah, razpoloženju, odnosu do samega sebe."* (Tomori 1990: 113). Mimika obraza, razni gibi in položaj telesa, napetost in sproščenost mišic, komaj opazni minimalistični znaki nas opozarjajo na vsako čustvo in notranje razpoloženje človeka. Govorica telesa odpira poti k razpoznavanju notranjih dogajanj pri sebi in drugih. Telesna sporočila so velikokrat močnejša in preglasijo besede; npr. izraz obraza ali ton in glasnost govora. Telo ima neskončno različnih možnosti izražanja. Za vsakega človeka je njegovo izražanje s telesom značilno. Človek s svojim telesom sporoča odnos do sebe in do sveta v katerem živi. S telesom se večinoma časa izražamo spontano in ne razmišljamo o tem, razen v

primeru, če hočemo prikriti naše notranje čustvovanje. Telo postavlja v prostor glede na to, kakšen je njegov odnos do okolice. Če se posameznik postavi v središče prostora, hoče biti opažen, za razliko od nekoga, ki se postavi ob rob in hoče ostati neopažen. Vmeščenost v prostor nam sporoča, kakšen odnos si želi imeti in ima posameznik z okolico. Prostor pri govorici telesa prevzema tudi pomembno vlogo. Vsak posameznik se počuti ogroženega, če nekdo vstopa v njegov varovalni pas intimnega prostora, le-ta pa je kulturno determiniran in varira od kulture do kulture. "Slovar" govorice telesa je odvisen tudi od navad in meril v širšem sociokulturnem okolju. Ob vsem znanih razlikah v telesnem izražanju pri različnih narodih pa veljajo pri tem tudi številne prav presenetljive podrobnosti. Številne obrazne mimike pri različnih razpoloženjih, čustvenih stanjih ali reakcijah, kot so veselje, radost, presenečenje, razočaranje, strah ali jeza, so pokazale skoraj enake izraze obraza pri ljudeh različne starosti in narodnostne pripadnosti, kar opozarja na vsesplošnejšo simboliko čustev v človekovem zgodovinskem spominu. Te podobnosti in razlike zastavljajo tudi vprašanja o tem, kaj je v človekovem vedenju in telesnem izrazu naravno in kaj izvorno, kaj pa naučeno in pridobljeno. (Tomori 1990: 112 - 116).

3. 2. 2. Dotik kot neverbalna komunikacija

"Ni bolj stvarnega telesnega izraza, kot je dotik, in ni bolj neposrednega sredstva v govorici telesa, ki bi lahko v zunanje sporočilo preneslo več notranjega doživetja." (Tomori 1990: 117). Že otrok je tisti, ki da dotiku ključen pomen, saj je njegov prvi stik z okoljem, v katerega se rodi. Preden vidi, sliši ali vonja, čuti dotik drugega človeka in prek njega sprejema svet v polje svojih zaznav, v svoj notranji svet doživljanja. Človek zazna in je deležen nešteto različnih dotikov, od katerih je večina hladnih in neosebni, ki jih včasih ne zaznamo zavestno, saj so del vsakdana, na drugi strani imamo dotike, ki so nežni, prijazni in polni čustvenega naboja. Vsako emocionalno vsebino izražamo z dotikom, s čimer opredelimo odnos z okolico, označimo medsebojne odnose med posamezniki. Tudi odsotnost dotika opiše medsebojni odnos, čeprav je dotik v glavnem prisposoda bližine. Z dotikom človek komunicira, izraža svoja čustvena stanja, sporoča kaj mu pomeni medsebojna bližina nasploh in kaj bližina v odnosu do človeka, ki se ga dotika. Sporoča lahko o prijateljski naklonjenosti, spodbudi, pokroviteljskemu odnosu, zaščiti, lojalnosti, pa tudi

neodobravanju, odklanjanju ali sovražnosti. Vsak človek in vsaka kultura drugače razume dotik in s tem pogojeno bližino z drugimi ljudmi. Dotik določi vrsto odnosa in s tem posredno tudi pravila medsebojnega vedenja, kar je povezano z vzpostavljenim stikom, je eden izmed izrazov in dokazov zelo različnih vrst medsebojne bližine. Za dobro počutje potrebuje vsak človek nekakšen obroč praznega prostora okrog sebe, varovalni pas ali nevtralno območje, ki zagotavlja in ščiti njegovo zasebnost. (Tomori 1990: 117 - 118).

Nenapisana pravila, ki sestavljajo kodeks socialnega vedenja in medsebojnih komunikacij, tudi dotiku določajo njegovo mesto. Vsak družbeno-kulturni kontekst pripiše dotiku družbeno funkcijo in tako postanejo dotiki del socialnih obredov, npr. praznovanj, proslavljanj, čestitanj. Za različna merila glede spodbujanja, dopuščanja ali prepovedanega dotika v različnih družbenih okoliščinah je veliko razlogov, ki se jih vedno ne zavedamo, četudi se teh pravil držimo. Nekateri od teh razlogov so povezani z izkušnjami iz otroštva, ko je bil dotik v družini pomembno izrazno sredstvo in sporočilo medsebojnih čustvih. Drugi izhajajo iz splošnih kulturnih meril, omejitev in različnih pojmovanj medsebojnih odnosov. Tomorijeva meni, da v naši kulturi na splošno velja, da moški dotik kot izrazno sredstvo pomeni nekaj drugega kot ženskam. Za moškega je dotik bolj povezan z erotičnimi vsebinami odnosa. Ženske v svojem pojmovanju dotika ne povezujejo vselej z erotiko in spolnostjo, zato se ob različnih dotikih tudi bolj lagodno počutijo kot moški. *“V vsakodnevnih komunikacijah med ljudmi je veliko različnih izrazov telesne govornice, med njimi tudi vsakovrstnih dotikov. Pogosto so ti tako povezani s samimi okoliščinami in z drugim medsebojnim dogajanjem, ki jih zavestno niti ne zaznamo, čeprav se ponavadi povsem primerno podzivamo na to, dar nam sporočajo. V odnosih, ki imajo za človeka še poseben pomen, pa ima dotik, čeprav še tako rahel in bežen, svojo osebno sporočilno vrednost. Odziv, ki ga sproži v čustvih in čutilih, ni tako odvisen od dotika samega kot od celotnega doživetja, iz katerega izvira.”* (Tomori 1990; 121).

3. 3. Ples kot neverbalna komunikacija

Ujetniki (2002), koreografija Jelena Milovanovič, Plesni klub Obsession, fotografija Metka Žulič.



Ples se nam kaže kot izrazita komunikacija med telesi, neverbalna komunikacija, "neizrečene" besede, ki izražajo čustva in občutja skozi gib. ***"Za ples je najpomembnejše, da se ples ne misli, ampak se predvsem pleše. Lahko bi rekli, da se pri plesu o svetu razmišlja na drugačen način, to je skozi gib, ki povezuje telo in psiho tistih, ki plešejo."*** (Telban 2002: 3). Pri plesu gre predvsem za uporabo telesnih tehnik, kot bi rekel Marcel Mauss (Mauss 1982), za praktični čut in občutek z igro, kot bi rekel Pierre Bourdieu (Bourdieu v Telaban 2002), za koncept, ki ga je Aristotel (Aristotel v Telban 2002) poimenoval *phronesis*¹², tudi praktična modrost, ki je odvisna predvsem od človekovega osebnega doživetja. Plesalec z gibalno obliko izraža iz vsakdanjosti posplošene oblike čustvovanja, občutenj in odnosov. Tako postane simbol človeka, ki občuti v vsakdanjem življenju. Za ples je značilno, da plesalčevega telesa v gibanju že od vsega začetka ne doživljamo kot realnost, marveč le kot videz realnosti. Gibalna oblika ima torej splošen pomen in ni odraz čustev, ki naj bi jih izvajalec ta hip zares doživljal. Intuitivno razumevanje plesa se doseže predvsem skozi plesalčevo izkušnjo, čeprav gre za ustvarjanje iluzije emocij, za neke vrste virtuozi svet. Pri plesu je ključnega pomena izkušnja in težko se ga izrazi z besedami, še težje se ga intelektualizira. ***"Čeprav ali ravno zato, ker je strukturalna misel ples razumela kot neverbalni način komunikacije, je ples težko razlagati z besedami. Besede, ki jih za razlago plesa uporabljajo, nam služijo bolj kot metafore človekovega doživljanja sveta."*** (Telban 2002: 8).

3. 3. 1. Neverbalna sporočilnost plesa - dimenzije plesa

¹² **Phronesis** (gr. presodnost, sposobnost presojanja). Izraz je utemeljil Aristotel. V helenistični filozofiji, še posebej pri Epikuru, je phronesis temelj etike, ker pomeni sposobnost izbiranja tistega, kar je naravno dobro, torej *kreposti*. Ker je phronesis vir kreposti, bi utegnila biti pomembnejša od same filozofije. (Struk 1995:253).

Pri plesu lahko opazimo različne dimenzije, ki se s svojo neverbalnostjo osredotočajo na kulturno senzibilnost in družbeno kohezijo. S tem označujejo svoje prepričanje in usmerjenost na določeno področje v družbeno-kulturnem kontekstu. Dimenzije plesa (Telban 2002: 9 - 24):

- Zgodovinska dimenzija plesa se odraža skozi religiozne ideje, mitologijo in legende ljudstva, ki označujejo svoj nastanek in izvor. Nekatera ljudstva častijo prednike, druga kult živali in rastlin, tretji uporabljajo maske, nekateri se odmikajo od telesnega izražanja in ples prepovedujejo, vendar vsa ljudstva skozi zgodovino oblikujejo družbeno-kulturni vzorec, ki definira telo in odnos do telesa, s tem postavijo "korenine" gibanja v družbi. Nobene družbe in kulture ne moremo razumeti brez razumevanja zgodovine človekovega giba, katerega produkt in ustvarjalec je ravno ples. Preko plesa sporočajo, kdo so bili, kdo so sedaj in celo kdo bodo v prihodnosti.
- Psihološka dimenzija plesa dobi svoj pomen, ko se osredotoči na izkušnjo plesalca, ki je notranje in intimne narave, izraža človekovo notranje duševno stanje in ga prenaša v gib. Nekateri so menili, da se ples začne takrat, ko se navadni gibi in dejanja preobrazijo v osebi sami, kar osebo prestavi iz vsakdanjega sveta v svet povečane senzibilnosti. Drugi so ples povezovali z njegovo uporabno funkcijo in mu pripisovali terapevtski učinek. Poudarjali so katarzični, očiščevalni efekt, ki naj bi sproščal napetosti in negativna čustva. **"Ples plesalce umakne iz njihove strukturirane rutine v brezčasovni in virtualni svet zunaj vsakodnevnih pravil in navad, pogosto v svet duhovnih bitij, ki plesalce obsedejo (plesi raznih zdravilcev, transi šamanov...)." (Spencer v Telban 2002: 21).** Ples odraža tudi paranormalna stanja, kot primer navajam Mrtvaški ples in Vidov ples, ki sta se pojavila v srednjem veku, paranormalno naravo opazimo tudi v plesih vračev in šamanov pri tradicionalnih ljudstvih.
- Družbena in politična dimenzija plesa pride v ospredje v funkcionalističnih pristopih, saj so na ples gledali kot na element družbene kontrole. Po eni strani je imel ples izobraževalno funkcijo, po drugi strani pa je imel vlogo druženja in ohranjanja nekih skupnih čustev. Klasični balet je tipičen primer *elitne kulture*¹³, povezane s družbeno kontrolo vladajočega razreda. **"Briston pravi, da so študije plesa v obrednem**

¹³ **Elita** (fr. elite – izbrati): izbrana družba, ki se označuje z 'odličnostjo'. (Verbinc 1997: 179). Izbrana družba, si izbere tudi kulturo, ki ji pripisuje status elite in s tem spodbuja hierarhično vrednotenje kulture.

kontekstu relevantne predvsem za analizo družbene organiziranosti in družbene kontrole, ki se kaže skozi percepcijo telesa, telesnih gibov, časa in prostora."

(Telban 2002: 14). Na ples lahko gledamo tudi kot družbeno dramo, kjer lahko vključimo razmišljanja Victorja Turnerja in njegov koncept *communitas*, ki govori o povezanosti ljudi v neki skupnosti ne glede na razlike in status. (Spencer 1985: 27).

- Telesna dimenzija plesa nas privede na sam začetek, do telesa, ki je orodje plesalca. Telo kot najstarejše izrazno in komunikacijsko sredstvo nas pripelje do zavedanja, da se posameznik v telesu prepoznavata, z njim ustvarja odnos do okolice in drugih posameznikov, lahko bi rekla, da človek "živi" telo in telo "daje življenje" človeku, sta soodvisna drug od drugega.

Dimenzije plesa nam pomagajo razmejiti pomen plesa in nas opozarjajo na segmente družbe, ki oblikujejo posamezne dimenzije plesa. Od telesa in telesne dimenzije plesa, ki se osredotoča na izrazen in komunikacijski pomen plesa. Preko izkušnje plesalca in psihološke dimenzije opozarja na intimno izkušnjo in terapevtski učinek plesa. Vključuje vmeščenost v družbeno-kulturni vzorec, ki se oblikuje skozi zgodovino in opredeli telo in odnos do telesa v plesu. Do družbeno socialne funkcije, ki s pomočjo družbene kontrole ples uporablja kot obliko izobraževanja in druženja. Skupaj tvorijo te dimenzije celovito dožemanje plesa in njegove sporočilnosti. Sporočilnost pomena giba se je skozi zgodovino spreminjala, kar bom obravnavala v naslednjem poglavju.

4. ZGODOVINSKI PREGLED POMENA GIBA

Ples ne obstaja izven zgodovine, kar se navezuje tudi na gib kot instrument plesnega ustvarjanja. H. Marcuse meni: *"Ne obstaja bistvo (človeka, njegove narave, življenja itd.) izven zgodovine. Vsako razumevanje človeka mora biti zgodovinsko, v nasprotnem primeru tvegamo, da človeka ne bomo razumeli. Zgodovinski pristop k človeku in njegovemu načinu življenja je najbolj potreben ravno takrat, kadar se zaene govoriti o koncu zgodovine in takrat, ko nastaja občutek, da živimo v brez-zgodovinskem obdobju."* (Marcuse v Rutar 1995: 7). Ples je vedno produkt zgodovine in odraz naših prednikov, čeprav so v modernem času te "korenine gibanja" večkrat zabrisane ali pa predstavljene na način "priročnega povzemanja", kar pomeni, da je predstavljen na tak način, da vzbuja zanimanje. Če bi ples, ki smo ga podedovali od prednikov, živel v vseh ljudeh kot nujen ritmično-gibalni izraz prekipajoče moči in življenjske radosti, nam ne bi bil tako zanimiv. Ker pa se te podedovane "korenine gibanja" zelo različno razvijajo v različnih človekovih družbeno-kulturnih kontekstih in je moč, usmerjenost in sporočilnost tega gibanja povezana z drugimi kulturnimi pojavi, je zgodovina plesa zelo pomembna za poznavanje zgodovine človeštva.

Preden se podamo v zgodovino plesa, naj omenim Curt Sachsa, ki je postavil steber teorije plesa s svojo definicijo plesa v knjigi "Svetovna zgodovina plesa": *"Ples je mati vseh umetnosti. Glasba in pesništvo obstajata v času; slikarstvo in arhitektura v prostoru. Ples živi hkrati v času in prostoru. Ustvarjalec in stvaritev, umetnik in umetnina sta še eno. Ritmični gibalni vzorci, plastično občuteni prostori, živa predstavitev sveta, kakšnega vidimo in si ga predstavljamo, vse to ustvarja človek v plesu z lastnim telesom in tako oblikuje svoje notranje doživljanje brez materiala, kamna ali besede."* (Sachs 1996: 17)



Plesi v maskah – bušmani (Otrin 1998; 13).

Ples se pojavlja kot najprvotnejši izraz človekove ustvarjalnosti. Vendar zaradi minljivosti narave plesa, ki je umetnost trenutka, se je o njem iz preteklosti ohranilo sorazmerno malo pričevanj. Nekateri pravijo, da je ples samo rezultat presežka človekove energije, drugi da je to človekova želja po lepem, torej vidik *estetike*¹⁴.

Naravoslovec Charles Darwin (Darwin v Otrin 1998) je razložil, da je ples sredstvo, s katerim se oba spola privlačita in katerega namen je spolna združitev. V ospredje pride nagon in funkcija spolne reprodukcije. Tretji uvrščajo nastanek plesa, glasbe, skratka umetnosti v ozko zvezo z magijo. Vse te teorije pozabljajo, da je ples tesno povezan z družbenim dogajanjem in je del človekovega bivanja in delovanja. Prisoten je skozi vsa obdobja človekovega življenja od rojstva do smrti, označi vsako iniciacijo in definira telo posameznika znotraj družbeno-kulturnega koncepta. Pri starodavnih kulturah noben pomembnejši dogodek v življenju ne mine brez plesa. Rojstvo, obrezovanje dečkov, posvetitev deklic pri iniciacijskih obredih, poroka in smrt, setev in žetev, ustoličevanje glavarjev, lov, vojna, svečanosti, lunine mene in bolezni, vse spremlja ples. (Otrin 1998). To ni ples razkazovanja in praznovanja v današnjem pomenu. Ples ima družbeno-kulturno funkcijo. Sodobna družba izgubi to družbeno-kulturno funkcijo plesa, mogoče zaradi tega, ker je individualna in hkrati po drugi strani, ker je globalna. V zgodovini je ples spreminjal svoje funkcije. Če hočemo razumeti sporočilnost plesa in njegove različne pojavne oblike, moramo označiti kaj je ples, kakšen je bil njegov pomen včasih in kakšnega ima danes.

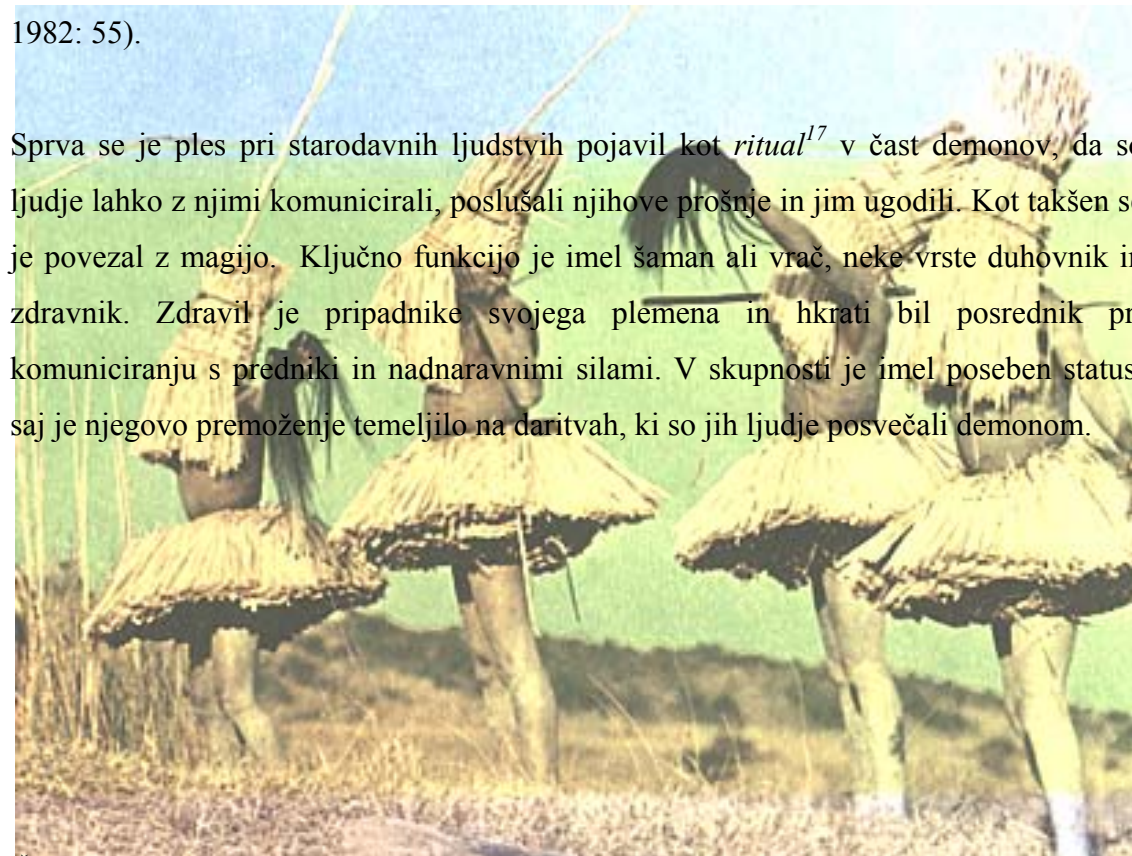


Stenske slikarije v votlinah: ples žensk okoli moškega – Cougul, Španija (Otrin 1998:13).

¹⁴ Vidik estetike pri plesu sem podrobneje obravnavala v enem izmed prejšnjih poglavij.

4. 1. Ples pri starodavnih ljudstvih

Ples v obliki simptomatsko izraznega gibanja sprošča čustvene napetosti in govorico dopolnjuje z znaki, kar se je praktično uporabljalo preden se je razvil govor. Pravo družbeno funkcijo dobi ples z nastankom prvih religij, kjer se razvija izključno v njihovem okolju. Pomen plesa se je razširil s pojavom *magije*¹⁵ in *animizma*¹⁶, kot prvotnima oblikama religije, v zgodnjem paleolitiku. Ples spada med prve umetnostne pojave, ki so sprva zgolj orodje magičnega postopka in imajo povsem praktičen pomen. Usmerjeni so na neposredne cilje: pridobivanje hrane, na plodnost živali in ljudi. (Kos 1982: 55).



Člani gcaleške družine kseoškega ljudstva izvajajo plemenski ples v pletenih slamnatih krilih in slamnatih maskah (Vilfan 1980: 346).

¹⁵ **Magija** (gr. mageia - 'sposobnost čaranja'), rituali naravnih (prvotnih) ljudstev, ki naj bi delovali na sile, skrite v naravi, na duhove ipd. Magija je način religioznega verovanja v prvotni skupnosti, duhovno sredstvo človekovega prizadevanja, da bi obvladoval naravo, da bi preživel. (Sruk 1995: 191).

¹⁶ **Animizem** (lat. anima - 'duša'), verovanje v samostojne psihične in duhovne bitnosti, ki so zunaj telesnega, fizičnega, stvarnega in ki naj bi delovale na življenje ljudi. V filozofiji religije naj bi imel ta izraz najprej pomen prvotna oblike: tako naj bi razvoj religijskih oblik potekal od animizma k politeizmu in naprej k monoteizmu. Šlo naj bi torej za začetno stopnjo religije oz. religioznosti, za eno pglavitnih značilnosti prvotne duhovnosti. (Sruk 1995: 25).

¹⁷ **Ritual** - V religiji, vsak specifičen obred ali akcija, ki najde svoj smisel v čaščenju ali v človekovem življenju, kot so obredi prehoda (na primer krst, poroka, pogreb) ali obred zaužitja kruha in vina v Krščanstvu. (The Hutchinson Educational Encyclopedia 1999 - CD rom - disk).

S plesom so prosili demone, naj plemenu zagotovijo dober ulov, naj ga ubranijo raznih nesreč, naj pomagajo premagati sovražnika, naj poskrbijo za plodnost in rodovitnost, ki jim bo prinašala bogato žetev, naj ozdravijo bolne in preženejo bolezen. Včasih so uporabljali maske. Lahko bi rekli, da so ples označili kot abstraktni, pri katerem se plesalec osvobodi svojega jaza. Maska mu pomaga do stanja obsedenosti, v katerem lahko vzpostavi stik z duhom. Človekov obraz je namreč mesto, kjer domuje duh. Če si nadeneš drugi obraz, si postal duh. Maska namreč ni ponazoritev duha, temveč duh sam, s katerim se plesalec poistoveti. Drugi so uporabljali tolkala, uroke, petje. Vsi ti rituali predstavljajo začetke nekakšnega gledališča. (Kos 1982: 58; Sachs 1996: 34; Otrin 1998: 10).



Maska lahko predstavlja kakega prednika, celoten svet mrtvih, ali duha kaže živali ali rastline. Pogosto jo nosijo pri pogrebih in obredih plodnosti. Zakrinkan mož lahko lažje občuje z duhovi in lahko odžene hude duhove. Na vaških zborovanjih včasih nosijo grozljive maske, da bi prestrašili ljudi in jim izvabili denar (Vilfan 198: 217).

Najstarejši izvor plesa je imitativne narave. Zasledimo ga v kameni dobi. Plesi se strogo držijo zgledov iz narave in okolja. Plesalci imajo znotraj obreda imitativnega značaja vedno "vlogo". Povzemajo gibanje živali, prednika, dejanja plodnosti, borbe, zmage itd. Če ples povzema gibanje živali, ga lahko imenujemo tudi živalski ples. **"Izmed vsega, kar je mogoče posnemati, pozornost primitivnega ¹⁸plesalca najbolj pritegne žival. Vselej v gibanju, bodisi v iskanju hrane, v letu ali v napadu, ga žival vedno očara znova in znova."** (Sachs 1996: 37). Znotraj plesa starodavnih ljudstev se pojavi totemizem, ki časti kult živali in rastlin. Obdrži povezave z magijo in spoštuje *živalski in rastlinski tabu*¹⁹, ki temelji na prepovedi ubijanja in poživanja. Začenjajo se oblikovati *klani*²⁰, ki častijo totem in se s tem poistovetijo z dozdevnim živalskim prednikom. Ples je pri totemizmu povezan z versko dejavnostjo in ni umetniškega

¹⁸ Termin primitiven je v antropološki perspektivi sporen in uporabljam ga zgolj zaradi tega, ker ga uporabi avtor v citatu.

¹⁹ **Živalski in rastlinski tabu** - (polinezijsko - neranljivo, sveto, nedostopno, nedotakljivo). Neargumentirana, samoumevna, neprizivna prepoved, ki deluje v določeni družbeni skupini in katere kršitev nujno predvideva sankcije s strani te skupine. (Tavzes 2002: 1130).

²⁰ **Klan** -(fig. rod, plemo) plemenska ali rodovna skupnost. (Tavzes 2002: 572).

izvora. Izvaja se ob obredih v čast totema, poleg lovskih in mrliških obredov pa jih zasledimo tudi pri iniciacijskih obredih. (Kos 1982: 55).

Imitativno naravo ima tudi ples, ki oponaša vremenske pojave, kot so nevihta, dež, veter. V neolitskem obdobju, ki teži k abstraktnosti, se pojavlja zlasti v plesih namenjenih človeški plodnosti, kjer prikazujejo snubljenje in ljubezensko dejanje, vendar samo nakazujejo in ne izvedejo konkretno spolnega dejanja. Ti plesi imajo vzgojno izobraževalno funkcijo za mladino in so del iniciacijskih obredov. Mlajši pripadniki plemena jih izvajajo, ko dosežejo spolno zrelost in s tem pridobijo status odraslega v družbi. Tudi pogrebni plesi pogosto vsebujejo seksualne imitativne motive, kar je prisposoba za to, da življenje premaga smrt, ljubezen pa je najpopolnejši izraz življenja. Tukaj srečamo motiv "oživljanja", kjer se plesalec dela mrtvega in nato "oživi". Imitativni plesi se pojavijo tudi pri pripravah na boj, kjer je orožje sestavni del plesa in z njim uprizarjajo zmagovite borbe. (Kos 1982: 57).



Osamljeni veški ribič ob jugozahodni obali Madagaskarja simbolizira osamljenost in neodvisnost svojega malo znanega ljudstva. Za imitativni ples uporablja element vode. (ur. Vilfan 1980: 364).

Sprva so plesali večinoma moški, pozneje vsak spol zase, nato ženske okrog moškega in obratno. Oblikovali so se skupinski plesi obeh spolov, pomešanih med seboj, s prijemi rok in prijemi okrog bokov in ramen. Kot zadnji so se pojavili parni plesi, ki so imeli funkcijo združevanja moškega in ženske ter prikazovanj privlačnosti in akta spolnosti. Plesi, ki označujejo prestop v novo življenjsko obdobje para, se imenujejo svatbeni plesi. Plesi so se razlikovali tudi po obliki in fizioloških opredelitvah plesa. (Neubauer 1998: 11).

Iko Otrin je po Curt Sachu povzel kategoriziranje plesa in opredelil dva tipa plesa. Upošteval je v kakšnih oblikah so se pojavljali plesi in s kakšnimi gibi so jih plesali. *Ekstravertiran*²¹ in *introvertiran*²² gib se vedno križata med seboj in ustvarjata mrežo komunikacije znotraj strukture plesa in s tem določata funkcijo znotraj skupnosti. (Otrin 1998: 11).

4. 1. 1. Oblike gibanja

Neja Kos pravi, da živali prav tako poznajo ples. Čeprav ga verjetno ne čutijo tako kot človek, so marsikdaj v gibanju živali elementi, ki jim lahko brez zadržkov rečemo oblike gibanja ali celo ples. Pri opicah je opazno gibanje v krogu, kar je praoblika vseh plesov. Krog ali tudi kolo je rezultat prvega organiziranega poseganja v prostor in njegovega oblikovanja z lastnim telesom. Z gibanjem v krogu so si ljudje hoteli podzavestno osvojiti prostor, po katerem so se gibali. Sprva so bili ljudje nomadi, ki so se prehranjevali z ulovom. Če so se ustalili za kratek čas, so gradili koče, ki so bile okrogle in postavljene v krogu. Med njimi je bil prostor za družbeno dogajanje in s tem tudi za ritualne plese. Z razvojem animizma dobi krog spiritualni pomen. Ob koncu kamene dobe se nadaljuje v totemističnih religijah ter neolitskemu animizmu. Cilj teh plesov naj bi bil priti v ekstazo, s čimer človek prestopi meje človeškega in fizičnega sveta, kar bi mu dalo moč nad dogajanjem. Pogrebni in skalp plesi so običajno tudi krožni. Funkcija kroga je v obrambi živih in mrtvih pred silami teme. Ples pomeni zvezo med živimi in mrtvimi ter omogoča duši umrlega združitev s predniki.

²¹ **Ekstravertiran tip plesa** ima naslednje značilnosti: imitacije živali, improvizacija, plesna nadarjenost nenadzorovani, krčeviti gibi, prevladuje skupinski ples. (Otrin 1998: 11).

Značilni plesi neolitskega obdobja so astralni. Prav tako potekajo v krogu z uravnavano smerjo gibanja, v štirih smereh neba. Sončni plesi krožijo v smeri urinega kazalca, lunini plesi pa se zgledujejo po luninih menah: vsebujejo gibanje z dviganjem in padanjem; rast meseca ponazarjajo z večanjem števila plesalcev do polnega kroga, upadanje pa s sključenimi držami, opotekanjem, padci. (Kos 1982: 42, 57 - 58). Take oblike najdemo na starih slikarijah in pri starodavnih ljudstvih, in danes pri Bušmanih v Afriki in pri Negritih na Filipinih. (Otrin 1998: 12). Ista plesna oblika pri dveh tako oddaljenih plemenih nas lahko opozori, da je krog res verjetno najstarejša plesna oblika.

Neolitsko obdobje označi ples z novimi plesnimi oblikami in motivi, ki se vlečejo skozi nadaljnjo zgodovino plesa in so posledica človekovega drugačnega načina življenja. V obdobju poljedelstva se človek ustavi in naseli za dalj časa, vsaj od setve do žetve. Oblika bivališča se spremeni, koče so pravokotne in vasi podolgovate. Funkcija plesa določa, kakšna je razporeditev moških in žensk v vrstah. Pojavi se ravna linija, vijugasta linija, koncentrični krogi in najrazličnejše figure. Motivi so vezani na obrede in pomene, ki ga imajo za poljedelca dež, plodnost, predniki. Kot novost se pojavi kult lune. Okraski na oblačilih, orožju, kočah, niso več naturalistični, ampak abstraktni. Ples je prežet z meditacijo in abstraktnimi elementi, opaziti je odsotnost naturalistične ponazoritve, ki je lastnost imitativnih plesov. Ker je vloga ženske večja, se razvijajo tudi "ženski plesi", ki so statični, zaprti, polni miline. (Kos 1982: 56).

Pri starodavnih ljudstvih spontan in neobremenjen občutek za gib, ki je v skladu z naravo in v sožitju z različnimi nadnaravnimi silami. Ples starodavnih ljudstev je posledica te neobremenjenosti in ohranja "korenine gibanja". Z razkrojem praskupnosti in postopnim družbenim razslojevanjem se začne tudi proces ločevanja plesa in magije, ki je bil v tem obdobju primitivnih ljudstev v soodvisnem razmerju.

²² **Introvertiran tip plesa** ima naslednje značilnosti: malo imitacij in improvizacij, slaba plesna

4. 2. Ples v starem veku

S pojavom družbenih razredov, ko zacvetijo obrt, trgovina, mesta in države, se značaj plesov postopoma spreminja v poklicno in gledališko umetnost. Med nižjimi sloji so še vedno plesali s tem ohranjali poljedeljskih začela že v Zgornji prepuščali, da



obredne plese in kmečko kulturo²³ ljudstev, ki se je kameni dobi. družbeni sloji so jih je nižji sloj

zabaval s plesom. *Danca campestre*, Pierre Paul Rubens (1577-1640), foto gradivo študija umetnostne zgodovine.

Bogatejši sloji naročijo in plačajo izvajalca plesov, s tem si podprejo svoj vladajoči položaj, saj imata čustven vpliv na začnejo kazati prvi plesa, kar pomeni prejemati plačilo, dobi razvedrilni razdelijo na



ritem in glasba močen množice. S tem se zametki poklicnega plesati za druge in sporočilnost plesa pomen. Ljudje se izvajalce in gledalce.

(Kos 1982: 58).

Ballerina Barbara Campanini detta Barbarina, Antoine Pesne (1683-1757), foto gradivo študija umetnostne zgodovine.

Plese so izvajali v zabavo gospodarjev in v čast nekaterih božanstev. Imeli so religiozno in posvetno vsebino, pridružili so se jim tudi zodiakalni, pogrebni, vojaški in lirični plesi. V tem času so bili plesi razmeroma mirni, pozneje pa so postajali vse bolj razposajeni, tudi z vključevanjem akrobatskih elementov. V egiptovskih templjih so bili plesalci obeh spolov poseben družbeni sloj.

nadarjenost, nenadzorovani gibi, prevladuje solistični ples (Otrin 1998: 11)

²³ **Kmečka kultura** – pomagam si s pojmom ljudska kultura, ki jo zasledimo v najčistejši obliki pri kmečkem ljudstvu, kmetovalcu, pri katerem se je edino še ohranil prazgodovinsko-etnološki značaj nekdanjih nosilcev kulture. (Baš 1978: 68).

Najpomembnejše plesne šole ter profesionalne plesne skupine se v obdobju kultur *starega Vzhoda*²⁴ razvijajo v templjih in na dvorih. Naloga plesnih skupin in vseh umetnikov, ki so ustvarjali za vladarje je, da prispevajo k vladarjevi slavi, veličini in blišču. Okrog leta 1500 pred našim štetjem se samostojni razvoj egiptovskega plesa konča in začenja se azijski vpliv. Če je prej ženski ples kazal določeno strogost in široke gibe, sedaj več nima tako močnih primesi. Linije postanejo mehke in prijetne, kajti azijska dekleta so prinesla v egipčanski ples drugačen ženski slog, ki vsebuje nežne elemente. Spektakularni ples tega časa je izšel iz plesne dediščine preteklosti, vendar je izoblikoval svoj stil, ki se je do danes ohranil v klasični azijski umetnosti. Zanj je značilen jezik gest, vsebino pa črpa iz mitološke drame. Plesna umetnost gest se je razvila v Indiji. Podrejena je sistemu pravil, zbranih v mnogih priročnikih, ki opisujejo geste in njihov pomen. Nastal je več kot pred 2000 leti. Indijski ples je pester preplet simbolov, ki jih oblikujejo gibi glave, oči, rok ter položaji dlani in prstov. Ti se v ritmu glasbe zlivajo v očarljivo celoto in naredijo vtis, čeprav je pomen gest neznan. (Neubauer 1998: 13 - 15).

Umetnost starega veka in s tem tudi plesa ni individualna, je anonimna in izraža skupne ideje in čustva. Avtorstvo dela ni znano. Ta moment v plesu vztraja dlje kot pri drugih umetnostih. V antični Grčiji se začenjajo pojavljati individualni ustvarjalci, vendar ples ni še samostojen kot umetnost. Od vseh znanih ljudstev stare dobe so dajali Grki plesu največji pomen. Njihov klasični ples je dosegel visoko tehnično raven. Poudari funkcijo izražanja čustev in značajev v zvezi z nekim dogajanjem, je likovno plastičen, plesalci pa se izpopolnjujejo do virtuoznosti. Ples je bil pri njih sredstvo za vsestranski harmoničen razvoj telesa, uporabljali so ga tudi kot del vzgoje mladih aristokratov. O njem so pisali tudi njihovi veliki misleci, ki so svoje teorije kot udeleženci plesov tudi praktično uporabljali. (Kos 1982: 61).



Plesalci –antična Grčija (Otrin 1998: 33)

Platon je opisal astronomski ples, ki so ga poznali egipčanski duhovniki; pa tudi sam je z zborom lepih deekov izvajal plese v krogu.

²⁴ Države starega Vzhoda: Egipt, Kitajska, Indija, Kambodža, Tajska, Japonska. Običajno se jih šteje v

Herodot omenja ples, ki je v okviru apisovega kulta pripovedoval zgodbo o Izidi in Ozirisu. Sokrat je menda na skrivaj plesal v lastno zadovoljstvo in izjavil, da so najboljši plesalci tudi najboljši vojščaki. Za Egipčane in Grke je ples "veselje"-beseda choreia naj bi izvirala iz chara, kar pomeni veselje. Ples je bil zanje prvenstveno umetnost in šele na drugem mestu zabava, čeprav je umetnostni ples bolj pripadal bogoslužju oziroma kultu kot posvetnemu življenju. (Neubauer 1998: 16 - 17).

Ples se preseli tudi v gledališče in se pojavi kot scenska umetnost. Do izraza pride v grškem gledališču, kjer dopolnjuje grške igre. Člani zbora so plesali in peli, pa tudi igralci so pogosto morali izvajati solistične plese kot del svoje vloge, posebej pri Evripidu. Tudi Ajshil naj bi sam določal koreografije zborovskih plesov v svojih dramah. Sofoklej je bil v otroštvu plesalec in po bitki pri Salomini leta 480 pred našim štetjem naj bi izvajal zmagoslavni ples. Grki so poznali tri glavne oblike gledališkega plesa glede na tri zvrsti iger (Neubauer 1998: 17 - 18):

- ⇒ pri tragedijah se je ples imenoval EMMELEIA,
- ⇒ pri komedijah je bil veseli ples KORDAX,
- ⇒ pri satiričnih igrah je bil groteskni ples SIKENNIS,
- + poznali so tudi vojni ples ali PYRRHIENI PLES.



Komični ples (Otrin 1998: 33)

Ko je bilo konec neodvisnosti stare Grčije, so se ljudje začeli sramovati, da bi sami plesali in so ples prepustili poklicnim plesalcem. Kljub močnim vplivom Etruščanov na Rimljane, pa le-ti niso gojili ljubezni do plesa, prednost dajejo pantomimi. Ples se jim je zdel nespodoben. "*Skoraj nihče ne pleše trezen.*"²⁵ Cicerov stavek, ki je odražal njegovo življenje, saj on ni mogel plesati zaradi krčnih žil in otekli nog, zato je toliko večji nasprotnik plesa. Ples v Rimu je vedno bolj postajal predstava za razvedrilo s pantomimo in akrobatskimi plesalci - profesionalci, vzdržujejo pantomimska gledališča. (Neubauer 1998: 18 - 19).

4. 3. Ples v srednjem veku

mediteranski krog, vendar Neubauer tako poimenuje. (Neubauer 1998: 17).

²⁵ lat. "*Nemo fere saltat sobrius.*" (Cicero v Neubauer, 1998: 19).

Za Evropo je od antike dalje značilen zastoj v razvoju plesne umetnosti. Po propadu rimskega cesarstva, od začetkov srednjega veka, je katoliška cerkev, ki je šele morala ustvariti svoje obrede, sprva tolerirala zgodovino plesnih običajev. Proti koncu 6. stoletja pa začne nastopati proti plesu in ga celo prepoveduje, saj ga dojema kot izraz telesnega in duševnega veselja in razigranosti. Prepovedano in pregrešno je postalo rajanje v cerkvah. Med največjimi nasprotniki plesa je bil sveti Avguštin, ki je zatrjeval, da je **"ples krog, v središču katerega je hudič. Vsak plesni korak ali skok naj bi bil skok k hudiču v pekel."** (Neubauer 1998: 21). Vendar kljub pridigam in prizadevanju, cerkev plesa ne more zatreti. Plesanje sodi k življenju tako kot jed in pijača, zato si ga nobeno ljudstvo ni pustilo vzeti in prepovedati. Enačili so ga z osnovnimi življenjskimi potrebami in mu pripisovali družbeno-kulturni kontekst. Stari plesni običaji in obredi živijo med ljudstvom naprej in se nekoliko spremenjeni nadaljujejo na meščanskih zabavah v okviru cehov. S plesom se poklicno ukvarjajo vee ali manj potujoči ²⁶*joculanti*, vpletajo ga med petje, akrobatiko in pantomimo. V tistem času so bili kmečki in ljudski plesi, pastirski, študentski in meščanski, pa tudi vsak ceh je imel svoje plese. (Neubauer 1998: 21 – 22; Otrin 1998: 38 - 39).

V drugi polovici 14. stoletja je prišlo predvsem v Nemčiji in na Nizozemskem do novega pojava, do plesne norosti, do nekakšne ekstaze, ki so jo poimenovali "Vidov



Vidov Ples, Pieter Bruegel (Otrin 1998: 41).

ples". Sveti Vid naj bi pomagal pri bolezni imenovani chorea, tj. pri živčni bolezni, ki povzroči nesmotrne nenavadne sunkovite nepravilne mišične gibe. Ta norost se je

²⁶ **Joculanti:** skupina komediantov, klovnov, akrobatov, pevcev, plesalcev, žonglerjev. Z ostanki

začela z gibanjem, ki je podobno epileptičnim krčem. Nato so sodelujoči padli v nezavest in na usta jim je prišla pena. Čez nekaj časa pa so kar naenkrat poskočili in začeli plesati in se vrteti z izkrivljenimi gibi, divjim besnenjem, kriki in razgrajanjem, dokler se niso zgrudili. Ko so se prebudili iz nezavesti, niso vedeli, kaj se je dogajalo z njimi. Podobni pojavi so se ponavljali vse do 17. stoletja. V Italiji so kot vzrok za to plesno hysterijo navajali pik tarantele, posebne vrste pajka z latinskim imenom *lycosa tarantula*. Ples so poimenovali *tarantela* in ga še danes srečamo predvsem v okolici Neaplja. Takšne vrste plesna hysterija spominja na plese vračev starodavnih ljudstev, ki so v transu komunicirali z božanstvi, čeprav je bilo to takrat "normalno" in ni bilo označeno z besedo hysterija, ki se enači z boleznijo. (Neubauer 1998: 22).

Podobno psihozo množic ima mrtvaški ples, ki prinaša s seboj motiv smrti, ki prisili v svoj ples vladarje, duhovnike, vojake, berače, plemiče, trgovce in kogarkoli mu pripelje nasproti. Ples opozarja na odnos med živimi in mrtvimi, opozori na odhod iz tega sveta s posebno obliko "*spominjaj se smrti*"²⁷. Pri nas v Sloveniji je mrtvaški ples poznan po slovitih freskah iz Hrastovelj in Berama. (Neubauer 1998: 23).



Mrtvaški ples, freska iz Hrastovelj, foto gradivo študija umetnostne zgodovine; (desno) - Dance macabre – Nuernberg (Otrin 1998: 43).

Od 12. stoletja dalje se je v Evropi v času trubadurjev in viteških turnirjev začel ples seliti med vladajoče kroge. Vsi



gledališč na podeželju se pojavijo potujoči jocolanti. (Otrin 1998: 39).

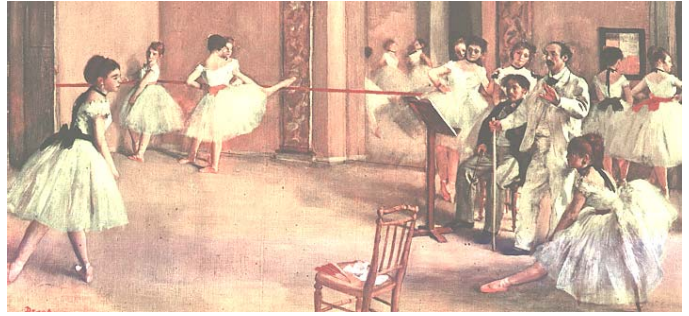
²⁷ lat. "**memento mori**" (Neubauer 1998: 23)

viteški turnirji so se končali s plesi, velike slovesnosti in svatbe so se vedno odvijale s plesom. Zelo priljubljene so bile tudi plesne maškarade z maskami raznih živali. V plemiških krogih se razvija *družbeni ples*²⁸. Obdobje renesanse pomeni za ples rojstvo, saj prinese nov odnos do telesnosti. Ob obnavljanju grške antike privzdignejo lepoto telesa v obliki in gibanju. Funkcija plesa ni več le v dopolnjevanju dvorne etike in uglajene zabave, temveč se prične z zavestnimi poskusi, da bi s plesnimi sredstvi nekaj povedali. Iz družabnih odnosov naredijo pripadniki vladajočega razreda pravo umetnost. Izpopolnjujejo se v lepoti gibanja in poz ter elegantnosti lahkotne konverzacije. Iz družbenega vedenja, kot je pozdrav, poklon, podajanje rok se oblikuje družbeni ples. Namenjeni so zabavi, druženju in spoznavanju. Odražajo življenjski stil in duševno stanje vsake dobe. Aristotska obdobja od 1200 1800 so ga uporabljala tudi kot vzgojno sredstvo, saj ples šola spomin, dela telo gracioznejše ter deluje na fantazijo in občutek za lepoto in dovršeno obliko. Pri teh plesih pride v ospredje enakopravnost ženskega spola, saj so vedno plesali v parih. (Neubauer 1998: 23 - 24).

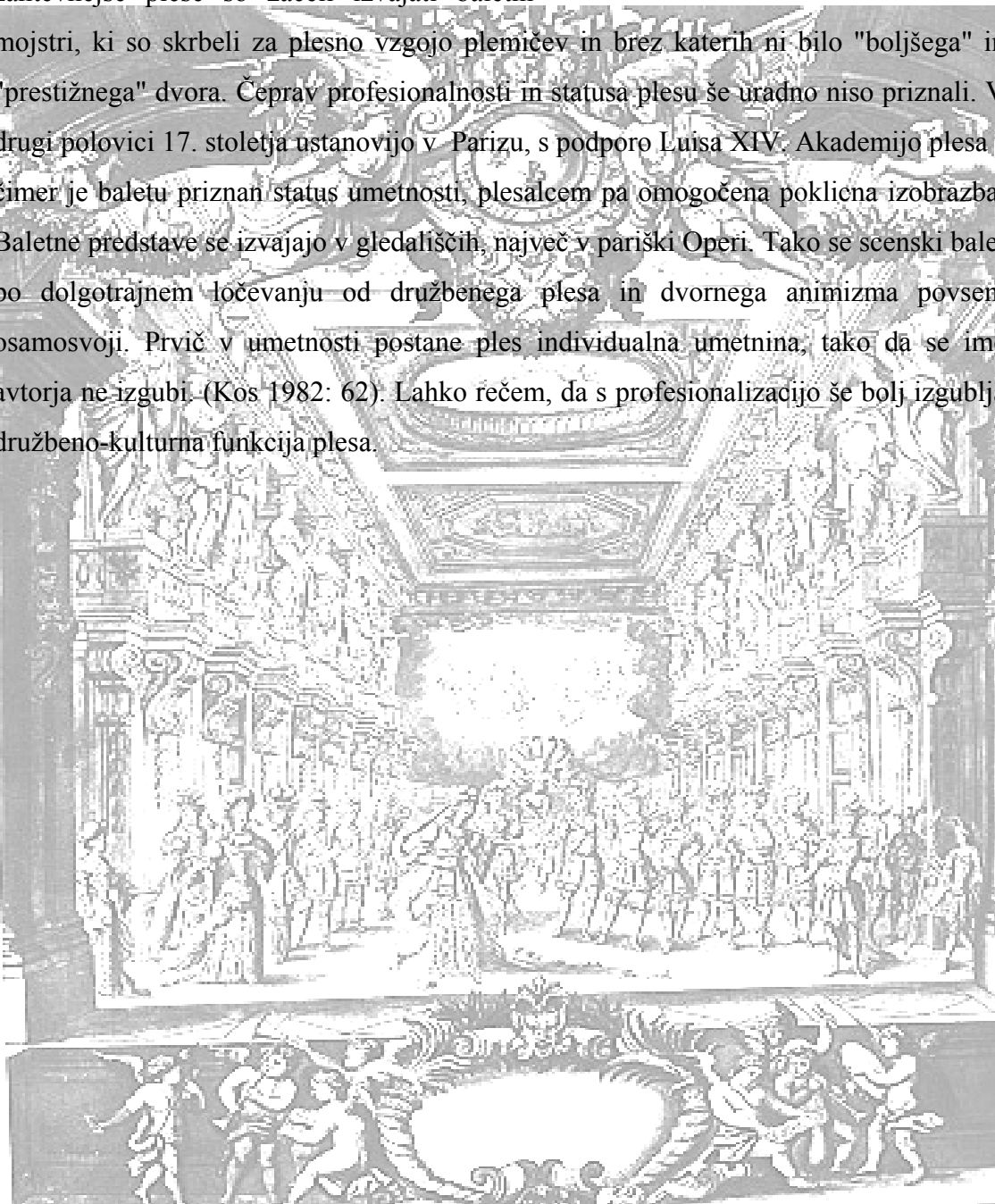
Prvotni parni plesi ljudstva so bili erotična pantomimska igra med spoloma vse od ekstaze do orgazma. Ta pantomimska igra se je s stilizacijo na dvorih vse bolj izgubljala, rasti pa je začel pomen tehnike plesa ter ista oblika brez izražanja čustev, čeprav disciplina v gibanju ne pomeni, da ples ni ostal vendarle podvržen tudi zanosu in ekstazi in prekrit erotični naboj je prav tako ostal v prefinjeni obliki vedno prisoten. (Neubauer 1998: 25)

²⁸ **Družbeni ples:** Na dvoru so začeli v plemiških krogih plesati plese v krogu in imenovali so jih carole. To so bili koraki iz kmečkih plesov, le da so jih poenostavili zaradi težkih oblačil, ki so jih nosile plemkinje, pa tudi zaradi želje po lepem, dostojanstvenem vedenju, ki naj bi ločevalo plemiški stan od tlačanov in njihovih plesov. (Otrin; 1998: 45).

Prve plesne predstave z imenom balet se pojavijo ob koncu 15. stoletja predvsem na italijanskih in francoskih dvorih. Vsebinsko so amatersko prikazovali dvorjani, ki so izključno uporabljali plesna izrazna sredstva. Tehnično zahtevnejše plese so začeli izvajati baletni



mojstri, ki so skrbeli za plesno vzgojo plemičev in brez katerih ni bilo "boljšega" in "prestiznega" dvora. Čeprav profesionalnosti in statusa plesu še uradno niso priznali. V drugi polovici 17. stoletja ustanovijo v Parizu, s podporo Luisa XIV. Akademijo plesa s čimer je baletu priznan status umetnosti, plesalcem pa omogočena poklicna izobrazba. Baletne predstave se izvajajo v gledališčih, največ v pariški Operi. Tako se scenski balet po dolgotrajnem ločevanju od družbenega plesa in dvornega animizma povsem osamosvoji. Prvič v umetnosti postane ples individualna umetnina, tako da se ime avtorja ne izgubi. (Kos 1982: 62). Lahko rečem, da s profesionalizacijo še bolj izgublja družbeno-kulturna funkcija plesa.



Le Triomphe de l'Amour (1681) (Otrin 1998: 84);

(zgoraj desno) - *Scuola di ballo dell'Opéra*, Edgar Degas (1834-1917), foto gradivo študija umetnostne zgodovine

Ne glede na to, ali je osnovna funkcija plesa magično dejanje, ritual ali scenska umetnost vselej združuje ljudi bodisi kot soudeležence bodisi kot gledalce, njegovo sporočilo pa je vedno nekomu namenjeno: bogovom, kraljem ali navadnim ljudem. Kljub temu, da je vključen v posvetni ritual pomeni t.i. tradicionalnim ljudstvom življenjsko nujo ter nadvse resno dejavnost. ***“Ples obdrži svojo naravo, ruši pregrade med obvladanim vedenjem in sproščenim izražanjem čustev, dviga človeka v posebno razpoloženje, sporoča, razbremenjuje zavest, osvobaja podzavest, omogoča užitek v motorični aktivnosti in se ne meni za jezikovne omejitve.”*** (Kos 1982: 62). Razširja meje verbalne komunikacije in jih dopolnjuje s svojimi ”neizrečenimi besedami”. Ples je po svoji naravi ekstatičen, tudi če ne privede do prave ”samoizgube”, in to zaradi ritmičnega poudarjanja gibov. Ritmično gibanje je torej postalo nosilec in ustvarjalec skoraj vseh pomembnih in ekstatičnih razpoloženj v človekovem življenju skozi vso zgodovino.²⁹

²⁹ **Ples kot scensko umetnost današnjega časa v sodobni družbi** bom obravnavala v poglavju. ”Sodobni ples”. Ne bom razglabljala o splošni strukturi plesne scene. Osredotočila se bom na telo znotraj sodobnega plesa in na njegovo sporočilnost, ter vse, kar nas vodi do podobnega razmišljanja.

5. GIB V TRADICIONALNIH DRUŽBAH

Ples kot "neizrečene besede" se prepoznava v neverbalni komunikaciji. Težko ga je razlagati z besedami, zato razlagamo z metaforami človekovega doživljanja sveta. Če hočemo razumeti gib tradicionalnih družb, ki so nam tuje in se v njih ne prepoznavamo, se soočimo s prevajanjem metafor, kar pomeni prevajanje človeškega zgodovinskega in družbeno-kulturnega okolja. V tem vidim problem. Vsak socializiran posameznik je ujetnik lastnega družbeno-kulturnega okolja v katerem se rodi in socializira, pri tem prevajanje metafor izgubi pomen. (Telban 2002: 7). Gib tradicionalnih družb ostaja lasten kulturi v kateri se ustvarja in neguje, vsako posnemanje in interpretacija sta zgolj približek "priročnega povzemanja" tradicije druge kulture, ki izgubi pomen in funkcijo v drugem družbeno-kulturnem kontekstu. ***"Kulturne sile konstantno oblikujejo človeško biologijo. Kultura je ključna sila okolja pri določanju, kako rastejo in se razvijajo človeška telesa. Kulturne tradicije promovirajo določene aktivnosti in zmožnosti, druge odvrčajo, ter s tem postavijo merilo dobrega in privlačnejšega tudi v fizičnem smislu. Fizične aktivnosti, vključno šport, na katere vpliva kultura, pripomorejo k oblikovanju telesa."*** (Kottak 2004: 8).

Kultura izoblikuje telo, ki je človekovo prvo in najbolj naravno orodje. Preko ohranjanja tradicije daje pomen različnim fizičnim aktivnostim, ki vplivajo na telo, prav tako kot podnebje, prehranjevanje in geografsko okolje, s tem determinira gib in ples



znotraj posameznih skupnosti. Vsaka kultura ustvarja kulturo gibanja, kulturo plesa in oblikuje lastno "kulturno telo" in "korenine gibanja", ki so odraz družbeno-kulturnega konteksta in tradicije. Bourdieu meni, da je ples v mnogih skupnostih odraz neke vrste kulturne senzibilnosti

in družbene kohezije, ki se skozi ples stalno poustvarjata. (Telban 2002: 3).

*Mlada neporočena dekleta se postavijo v vrste, da bi izvedla **pitonov ples**, neko vrsto "konga", ki ima različice po vsej Afriki. (ur. Vilfan 1980: 312-313).*

Gib in s tem ples sta del človekovega življenja in imata družbeno funkcijo oblikovanja socializiranega posameznika. V današnji t.i. moderni družbi se družbeni pomen plesa postopoma izgublja, čeprav je še vedno prisoten v obliki instrumenta zabave in zgolj zabave. V tradicionalnih družbah ples živijo, umeščajo ga v vse aktivnosti svojega življenja. Ples ima kohezivno-eksistencialno družbeno funkcijo in sporoča vrednote in način življenja družbe.

"Ples je postal predmet študij z lastno refleksijo usedlin telesnega spomina, z odkrivanjem telesnih tehnik, stereotipov in fantazem telesa, ki jih proizvajajo različni kulturni in ideološki konteksti." (Hrvatini 2001:10). Pri plesu nas determinira tradicija in družbeno-kulturni kontekst. Kaj je tisto, ki bi lahko označili kot univerzalen koncept, ki bi nam pomagal umestiti gib in ples v univerzalno shemo "priročnika telesa"? Lahko to označimo kot tehniko oziroma telesne tehnike? Tehniko lahko razumemo kot učinkovito dejanje, ki se ne razlikuje od magičnega, religioznega, simboličnega dejanja. Biti mora tradicionalno in učinkovito dejanje, kar ples in gib sta in mogoče jim gre zaradi tega pripisati ustrežanje definiciji tehnike. Čeprav pride bolj do izraza, če tehniki "dodamo" še pojem telesa in iz tega se razvije pojem telesnih tehnik, ki ga podrobneje obravnava antropolog Marcell Mauss (Mauss 1982). Telesa se od kulture do kulture razlikujejo, prav tako kot njihovi načini delovanja in uporabljanja telesa, kljub temu obstajajo univerzalna načela klasifikacije, ki nas privedejo do splošnega pregleda telesnih tehnik, ki jih seveda še vedno razumemo v mejah naše kulture.

5. 1. Telesne tehnike

Marcel Mauss s pojmom telesne tehnike razume načine, kako znajo ljudje v različnih družbah "tradicionalno" uporabljati telo. So produkt "korenin gibanja" svoje kulture. Mauss meni, da ima vsaka tehnika v pravem pomenu svojo obliko. Izpostavi koncept navade, poimenuje ga habitus, ki je po naravi družben. Te "navade" se ne spreminjajo zgolj z individumi in njihovimi posnemanji, razlikujejo se zlasti na družbo, vzgojo, družbene konvencije in glede na to, kaj je v modi, kaj velja za imenitno. V njih moramo videti tehnike in delo kolektivnega in individualnega praktičnega uma. Pri obravnavanju telesnih tehnik ne smemo zanemariti perspektive "totalnega človeka", kar nas privede do tega, da človeka obravnavamo iz treh strani (Mauss 1982: 361):

- ⇒ mehanična/fizična perspektiva
- ⇒ anatomsko/fiziološka perspektiva
- ⇒ psihološka/sociološka perspektiva.

Med vsemi prvinami umetnosti, kako uporabljati človekovo telo, so prevladovala dejstva vzgoje in sicer pojem posnemanja. Posameznik niz gibov, ki sestavljajo dejanje povzame po dejanju, ki so ga drugi izvršili pred njim ali skupaj z njim, kar lahko označim za fizično perspektivo človeka. Zanimiv je primer Marcel Massa, ki obravnava hojo, in sicer kako hodijo Maorske ženske v Novi Zelandiji. Hojo poimenujejo *onioi*. Ta hoja je pridobljena, osredotoča se na zibanje v bokih, deklice se jo učijo v puberteti, ni naraven način hoje. Današnje moderno družbo bi lahko označili, da "hodi v čevljih", kar vpliva na obliko in položaj nog. Stopala smo s čevlji zavarovali pred poškodbami, hkrati smo jih naredili bolj občutljive, kar občutimo v tistem trenutku, ko sezujemo čevlje in hodimo bos po svetu. (Mauss 1996: 208).

Kot sem že omenila, kulture označujejo umeščenost telesa v družbo in ga s tem definirajo, prav tako tudi različne definicije koncepta kultura označijo "kulturno telo". S konceptom kultura lahko izpostavim tudi koncept vzorca kulture in ga obravnavam vzporedno konceptom navade. *Antropološka šola zgodnjega psihologizma*³⁰ je ena izmed prvih, ki se je začela ukvarjati s konceptom vzorca kulture in s tem postavila temelje klasičnega odnosa med kulturo in posameznikom. Ruth Benedict (Benedict 1976), predstavnica te šole je oblikovala hipotezo o vzročni povezanosti posameznika in kulture, kar podpre s konceptom temperamenta. Zagovarja, da je temperament naučen, variira od kulture do kulture. Predstavlja rezultat vplivov kulture na posameznika in je hkrati tisto s čimer posameznik vpliva na kulturo. Veže se na psihološko ustrojenost, na psihološki profil pripadnikov neke kulture, kar lahko označimo za psihološko-sociološko perspektivo človeka. Ukvarjala se je tudi s problemom, kaj je normalno in kaj pataloško v družbi, ter kaj storiti s pataloškim. Normalno vedenje je označila kot tisto, ki je v skladu z ideali neke kulture, vsaka kultura pa ima svoje ideale. Ideali so na najvišjem mestu hierarhične lestvice vrednot. Statična tema Ruth Benedict je, kako kultura formira svoje posameznike. *"Vsaka kultura predstavlja en ozek,*

specifičen izsek kulturnih variant iz zelo širokega obsega kulturnih vedenj. Vsak izsek je drugačen od drugega, je pa istovreden. Istovreden pa je zato ker je istofunkcionalen. Istofunkcionalen pa je zato, ker vsak izmed teh izsekov realizira podobno funkcijo enako uspešno." (Benedict 1976: 56). Kulturni koncept definira kot tipično kombinacijo kulturnih elementov. Obstaja univerzalni spekter kulturnih vedenj, variant. Vsaka kultura predstavlja določen izbor iz tega univerzalnega spektra. Pri Sapirju, ki je prav tako pripadnik zgodnjega psihologizma ima tudi kulturni vzorec tudi osrednje mesto pri razumevanju kulture, kar ponazori s konkretnim primerom v današnjem času. *"Ta značilnost-vzročnost drž, motivov in vrednot pomaga razumeti življenja posameznikov in njihove odnose drugega do drugega. Na primer, vzemite povsem osebno situacijo, ko dva človeka vstopata v podzemno železnico. Predpostavimo, da hoče vsak plačati svojo lastno pot, svojo lastno vozovnico. Kultura se jasno kaže v tej situaciji, saj gre tu za načelo ekonomske neodvisnosti... V deželah celinske Evrope bi obstajala drugačna drža. Tu gre za sistem vrednot in v sleherni kulturi obstajajo prav posebni sistemi... To so vzorci kulture..."* (Sapir v Godina 1998: 206).

S problemom odnosa med kulturo in posameznikom se prav tako ukvarja predstavnica zgodnjega psihologizma Margaret Mead (Mead 1978). Od Benedictove prevzame koncept temperamenta in ga izrazi kot notranjo ustrojenost posameznika. Ugotovi, da kultura vpliva na posameznika z vzgojo in vzgojnimi tehnikami. Njena predpostavka je, da je kriza identitete oziroma adolescenca biološko izdelana, univerzalna, torej da je povsod enaka. V knjigi "Odraščanje na Samoi" primerja kako vzgojne tehnike vplivajo na odraščanje deklet na Samoi in Združenih državah. Adolescenca označuje preskok v socialnem statusu otroka in prevzame status odrasle, odgovorne osebe, ki je sposobna biološke reprodukcije. Prav tako ugotavlja, da vzgojne tehnike formulirajo temperament. (Mead 1978). V našem primeru lahko tudi vzgojne tehnike označimo kot ena od klasifikacij telesnih tehnik.

Telesne tehnike so torej produkt kulture in kot take se od kulture do kulture razlikujejo. Imajo funkcijo prepoznavanja in umeščanja posameznikov znotraj določene družbe.

³⁰ **Antropološka šola zgodnjega psihologizma:** Začetnica je Ruth Benedict, ki je pojem kulturnega vzorca uporabila, ko se je nanašala na osnovno ideološko dediščino in sklop vrednot, ki konstantno in direktno vplivajo na družbeno vedenje (Jacobs in Stern 1960: 122).

Podružbljenemu posamezniku predstavljajo "priročnik telesa", ki jih spominja in opozarja na kanone družbeno-kulturnega konteksta. So priučene in hkrati jih posamezniki znotraj družbe dojemajo kot samoumevne. Načela klasifikacije telesnih tehnik po Marcelu Maussu nam natančneje pojasnijo, na kakšne načine lahko sploh razlikujemo telesne tehnike (Marcel Mauss 1996: 212 - 214):

- ⇒ Razdelitev telesnih tehnik med spoloma, kjer je podan primer stiskanja pesti. Moški namreč normalno stisne pest tako, da je palec zunaj, ženska pa stisne pest tako, da je palec navznoter, kar asocira na mehak "ženski" udarec. Čeprav v vsaki družbi so odstopanja od tega primera.
- ⇒ Spremembe v telesnih tehnikah glede na starost. Primer čepenja, ki nas opozarja na to, da v moderni družbi odrasli ne morejo vee tako lagodno čepeti kot otroci. Čepenje izgubi funkcijo v moderni družbi, ostaja zgolj spomin iz otroštva, medtem ko tradicionalne družbe čepenje ohranjajo.
- ⇒ Razvrstitev telesnih tehnik glede na učinkovitost, rezultate usposabljanja, dresiranja. Ta klasifikacija zaznamuje ljudi, ki ustrezno uskladijo in prilagodijo gibanje svojemu telesu in zmožnostim.
- ⇒ Prenašanje oblike telesnih tehnik, kjer je podan primer pobožnega muslimana in s tem vprašanje uporabe obeh rok. Hrane se ne sme dotakniti z levo roko, nekaterih delov telesa pa se ne sme dotakniti z desnico.

5. 2. Gib na afriški celini

Ples v Afriki ni bil in še vedno ni samostojna dejavnost, marveč je del življenja. Povezan je s temeljnimi dogodki in mejniki, kot so rojstvo, smrt, zrelost, svatba, ter vsemi pojavi, ki vplivajo na posameznika in plemensko skupnost kot celoto. Vsi plešejo, ne razlikujejo med gledalci in izvajalci, vsi so plesalci, ne glede na starost, spol ali katerokoli drugo klasifikacijo. Ples ima konkretno funkcijo, omogoča obstoj in delovanje posameznikov znotraj družbeno-kulturnega konteksta, poimenujem jo kohezivno-eksistencialna družbena funkcija.

"Glasbo in ples združujeta časovnost in prostorskost." (Kos 1982: 32). Čeprav se obe zvrsti, ples in glasba, bistveno ločita po izraznem sredstvu, imata skupno osnovo, ki je gibanje oziroma trajanje v prostoru, zato večina ljudi jih dojema kot neločljivo

povezani. V afriški kulturi sta jedro umetnosti ritualni ples in glasba, ustvarjata v soodvisnem odnosu, vedno komunicirata med seboj in govorita "neizrečene besede" drug drugemu ter izvajata funkcijo poučevanja. Plesalec in bobnar imata poseben odnos, ki ga negujeta in spodbujata. Boben je ključni instrument znotraj afriške glasbe in bobnar ima znotraj skupnosti poseben status, eden izmed najvišjih statusov.

Oblike afriških bobnov so različne, najbolj izstopa zahodnoafriški "govoreči" boben, ki spominja na obliko peščene ure. Njihova zvočna zmogljivost omogoča posnemanje glasov lokalne govorice in tako boben res spregovori. (Krušič 1992: 68 - 69). Pri afriškem plesu je značilna: težnja k uporabi celega stopala, s prenosom teže nogo na nogo; izolacija posameznih delov telesa v gibanju; uporaba ritmično sestavljenih in sinkopiranih gibanj; uporaba dveh ali treh ritmov gibanja hkrati (polritem); zlitje in medsebojno oplajanje glasbe in plesa v enovit izraz; individualnost stila posameznih skupin; funkcionalizem, kar pomeni, da ima ples določeno funkcijo oziroma konkreten pomen. (Kos 1982: 87). Boben ima družbeno-kohezivno funkcijo, ki jo povezuje s plesom



*Bobnar komunicira s plesalci, medtem ko dekleta slavijo konec svojega tedna samote, Jorubi.
(ur. Vilfan 1980: 238)*

Eden najznamenitejših plesnih praznikov v Afriki je dama, praznik življenja in smrti, plemena Dogonov. Pri tem več ur trajajočem plesu nosijo plesalci umetlene maske, ki simbolizirajo osebo in dejanja stvarnika. Ceremonija naj bi učinkovala na združitev duš umrlih z dušami njihovih prednikov ter okrepila povezavo med bogom in ljudmi. Ples je še vedno obredne oziroma ritualne narave in namenjen umrlim prednikom, bogovom in raznim nadnaravnim silam. **"Študije plesa so v obrednem kontekstu relevantne predvsem za analizo družbene organiziranosti in družbene kontrole, ki se kažeta skozi percepcijo telesa, telesnih gibov, časa in prostora."** (Briston v Telban 2002: 14).

Znotraj prostora afriške celine je zavedanje telesa, gibanja in s tem plesa močno ozaveščeno s tradicionalnimi "koreninami telesa in gibanja", ki nagovarjajo božanstva, prednike in s tem ustvarjajo vsakdan v plemenski skupnosti. *John Middleton*³¹ (v Telban 2002) poda primer Lugbarov v Ugandi in izpostavi njihov družbeni pomen plesa, kar nam natančneje omogoči sporočilnost giba znotraj družbeno-kulturnega konteksta pri plesočih ljudstvih v Afriki.

5. 2. 1. Ples Lugbarov v Ugandi

V istoimenskem besedilu se John Middleton ne obremenjuje z vprašanjem kaj je ples, ampak obravnava ples kot del celotnega družbenega vedenja, ker ravno družbeno-kulturni kontekst daje plesu pomen. Lugbari s plesom posredujejo sporočila o strukturi svoje družbe. Sporočila povedo, da njihova družba nikoli ni stabilna, čeprav si ravno to želijo. Povedo, da si želijo stalnost, gotovost in znanje o družbenih odnosih, v katere so vpleteni, a v resnici so ti odnosi vedno negotovi in nedojemljivi. Povedo, da ima vsaka rodovna skupina svoje razmerje rodovnih vezi, ki je del skupne strukture družbe, za edinstveno in različno od drugih, za mrežo, ki je sama sebi namen. Povedo tudi, da teh protislovij nikoli ne morejo neposredno priznati niti jih ubesediti. Na družbeni ravni avtor zasledi točko dualnosti, kjer je ključno razlikovanje med predstavo o strukturi družbe in doživljanjem, kako ta struktura in njene omejitve delujejo.

Vsi plesi pri Lugbarih so povezani z urejanjem družbenih struktur in kozmoloških kategorij. Lugbari menijo, da ima njihova družba strukturo, ki se ne spreminja; v resnici pa se razmerja odnosov, ki tvorijo to strukturo spreminjajo kar naprej, tako po *obliki* kot po *vsebini*³². To protislovno neravnovesje je posledica strukturnih in kozmičnih procesov, ki jih prirejajo v odziv na dogajanja. Plesi so formalizirani obredni dogodki, na katerih vpletene lokalne skupine in skupnosti podajo določene izjave, tako svojim članom kot širši družbi in prednikom. Lugbari ples označujejo z besedo *ongo*, ki pomeni tudi "pesem". Za glagol plesati uporabijo besedo *ongo tuzu*, "stopati ali korakati pesem". Poznajo pesmi brez plesa, medtem ko plesa brez pesmi ni in si ga ne

³¹ Middleton, John je napisal članek 'Ples pri Lugbarih v Ugandi', ki je predhodno izšel v knjigi Paul Spencer (uredil): *Society and Dance*, Cambridge University Press, str 165 - 182).

morejo zamišljati. Koncept besede *ongo* se nanaša na tiste plesje, ki jih plešejo kot sestavne dele pogrebnih obredov. Pogrebni plesi ali plesi žalovanja so osrednja sestavina glavnega obreda prehoda, ne poznajo pomembnejšega obreda prehoda v puberteti. Ti plesi imajo očitne značilnosti preobrata, vedno so povezani z obredi prehoda ali s spremembami časovnega ritma letnih časov in liminalnosti v času in prostoru ter v vedenju udeležencev plesa, sem uvrščajo tudi preroške plesje. Vsi elementi vedenja, liminalnosti in preobrata, ki so značilni za plesje *ongo* in preroške plesje, so formalni in pričakovani, sodijo k ritualiziranemu vedenju in jih izvajajo kot obrede, vsebujejo in izražajo moč.

Plešejo tudi plesje dvorjenja, ki jim pravijo *walanga*, kar pomeni "premikati se v stran za oblikovanje kroga", so zelo različni. Za plesje *walanga* je značilno individualno, svobodno ravnanje, pri katerem ni nobene vsebine moči, niso povezani z obredi prehoda. Z njim je povezanih manj simbolov liminalnosti in negotovosti. Podobnost je morda v tem, da je tudi prizorišče plesov *walanga* tržnica, izven vsakdanje uporabe, povezano je s trgovino in nesorodniki, ki predstavljajo zunanji svet. Noč je čas liminalnosti, ko naj bi se divjina približala naseljem. Vendar je ves občutek liminalnosti manj izrazit kot pri pogrebnih plesih, predvsem zaradi tega, ker ni povezan z osnovno rodovno organizacijo.

Vsi plesi so obredne predstave v časih družbene in kozmične negotovosti ter zmede. Plesi so tesno povezani s predstavami o času, čas se na urejen in predvidljiv način odvija v zaporedju letnih časov in generacij, vendar včasih prihaja do prekinitev tega toka in takrat zavladata nered in zmeda v družbenih odnosih. Pri plesu so pa ključnega pomena tudi predstave o bogu, njegovih skrivnostih in resnicah, o nadnaravnih silah in stik z umrlimi predniki. Vse to so sestavine procesov ciklične strukture plemenske skupnosti, njihove soseske in celotne družbe, kar definira družbeno-kulturni koncept in funkcijo ter sporočilnost giba. Lugbari ustvarjajo "kulturno" telo, ki je produkt družbene strukture in s tem sporočajo družbeno-eksistencialno naravo njihovega telesa in gibanja. (Middleton v Telban 2002: 85 - 102).

³²Avtor opredeli z obliko rodovne vezi med skupinami in osebami, z vsebino pa opredeli razporeditev legitimne oblasti med skupinami in osebami (Telban 2002: 96).

John Middleton poudarja, da je pri Lugbarih ples komajda naraven ali naključen vzorec gibov, ki jih izvajajo ljudje, ker jim je prijetno, čeprav je to v primeru plesov walanga do neke mere res. Plese Lugbarov lahko razumemo samo, če jih pogledamo v polnem kontekstu, kot izraz temeljnih strukturnih protislovij in sporov, ki bi jih sicer lahko izrazili samo z dogmatskimi in uničevalnimi izjavami. (Middleton v Telban 2002: 85 - 102).

6. GIB KOT UMETNOST

6. 1. Kaj je umetnost?

Naj začnem z definicijo umetnosti iz Leksikona filozofije, ki splošno postavi razmišljanje o umetnosti in jo označi kot *"sposobnost izražanja najrazličnejših vsebin z govorno ali pisano besedo, z barvo, gibom, mimiko, s plastično obliko itn. Umetnost je posebna človeška materialna in duhovna ustvarjalnost, ki vsebuje prvine čutnosti, emotivnosti, intelekta, domišljije.... Umetnost se v različnih okoliščinah in dobah različno srečuje in povezuje z drugimi oblikami družbene zavesti, še posebej s filozofijo, vero, moralo, znanostjo."* (Sruk 1995: 338).

Presežek definicij umetnosti nas pripelje do tega, da se vedno sprašujemo kaj je umetnost, kateri so kriteriji za prepoznavanje in pripisovanje kanona umetnosti. Lahko rečemo pri umetnosti, da gre za prepoznavanje lepega in pri tem občutenje užitka?

*Darwin*³³ in *Spencer*³⁴ (Munro 1951) sta zagovarjala fizično-evolucionistično dojemanje umetnosti, kjer so umetnost označili kot aktivnost, ki se poraja tudi v živalskem kraljestvu, izvira pa iz spolnega poželenja in nagnjenja do igre, ki ga spremlja ugodno razburjenje živenga sistema. Veron je umetnost definiral kot *"zunanja menifestacija čustev, ki jih čuti človek, s črtami, barvami, gibi, zvoki in besedami."* (Veron v Munro 1951: 64). Podobno je definiral umetnost Sully³⁵, ko je govoril o *"stvaritvi nekega trajnega predmeta ali minljivega dejanja, ki ne ustreza le temu, da daje aktivni užitek stvaritelju, temveč tudi številnim gledalcem ali poslušalcem omogoča užitka poln vtis, daleč od tega, da bi iz tega izhajala kakšna osebna korist."* (Sully v Munro 1951: 64-65). V začetku petdesetih sta bili ti dve definiciji prepoznavni kot eksperimentalni.

³³ **Darwin, Charles Robert** (1809-1882) Angleški naturalist, ki je razvil moderno teorijo o evoluciji. Z Alfred Russel Wallaceom je predlagal princip naravne selekcije, ki je zagovarjala da obstaja variacija med člani populacije spolne reprodukcije. Tisti člani, ki imajo bolj prilagojene variacije, je bolj verjetno, da bodo preživeli. Darwinovo delo je označilo točko sprememb v mnogih znanostih, vključno s fizično antropologijo in paleontologijo. (The Hutchinson Educational Encyclopedia 1999 - CD rom - disk).

³⁴ **Spencer, Herbert** (1820-1903) Angleški filozof, ki je razširil Darwinovo teorijo evolucije na celotno področje človeškega znanja. (The Hutchinson Educational Encyclopedia 1999 - CD rom - disk).

³⁵ **Sully, Prudhomme**: dobitnik Nobelove nagrade za literaturo, v posebno priznanje za pesniško delo, ki priča o silnemu idealizmu, umetniški popolnosti in izredni spojitvi srca in duha' (Francois Armand 1980:3).

Theodor Adorno³⁶ je leta 1961 postavil pod vprašaj vse predpostavke o umetnosti, s tem ko je začel svojo teorijo o estetiki s stavkom: **"Danes je samoumevno, da nič v zvezi z umetnostjo ni samoumevno, kaj šele nepremišljeno."** (Archer 2002: 7). Celo predpostavka po kateri je bila umetnost razumljena kot izziv za vzpostavljanje družbenega ravnotežja in kohezije je postala predmet dvoma. Bogatost in raznolikost sodobne umetnosti ne moremo označiti kot kaotičnost, čeprav je morda na trenutke tako videti. Ustvarjalci znova pregledajo ključne momente sodobne avant-garde, pripeljejo jih do točke, da je njihova odločitev glede medija sporočanja in tehnike svobodnejša, s tem pa ohranjajo sporočilo in pomen.

Umetnost se povezuje tudi z vsakdanjim življenjem, v bistvu lahko rečemo, da je ne moremo obravnavati zunaj vsakdanjega življenja. Pomena in sporočilnosti umetnine ne najdemo vedno znotraj nje, temveč so pogosto odmev družbeno-kulturnega konteksta v katerem se oblikuje in ustvari umetnina. V 70ih letih je družbeno-kulturni kontekst obarvan s formalnostjo in političnimi smernicami, ki so produkt tako skupnosti kot tudi posameznikov znotraj nje. (Archer 2002: 10).

Skozi umetnost hoče *Joseph Beuys*³⁷ duhovno rekonstruirati enost človeka, mu vrniti



energijo in napetost, da preoblikuje svoj odnos s svetom. Vzpostavlja prostor proti-resničnosti, ki se postavlja kot nasprotni pol resničnosti vsakdanjega življenja. **"Za Beuysa pojem umetnosti ustreza potrebi, da bi vse žive prvine vstopile v razmerje in v komunikacijo med seboj, ne da kateri koli dajali prednost. Če ima umetnost alkimijsko sposobnost, da prilagaja prvine, omogoča dialog**

Ujetniki (2002), koreografija Jelena Milovanovič, Plesni klub Obsession, fotografija Metka Žulič.

³⁶ **Adorno, Theodor Wiesengrund** (1903-1969) Nemški filozof, sociološki teoretik, muzikolog in kulturni kritik. (The Hutchinson Educational Encyclopedia 1999 - CD rom - disk).

³⁷ **Beuys, Joseph** (1921 - 1986) Nemški kipar in performance artist. Bil je vodja Evropske avant-garde med 1970imi in 1980imi. Zastopnik 'Arte povera', uporabljal je t.i. 'nič vredne', nenavadne materiale kot so bučevina in mast. Njegov najbolj znan performance je bil 'How to Explain Pictures to a Dead Hare' 1965. Bil e tudi pomenski zastopnik video umetnosti, npr 'Felt TV' 1968. Beuys je videl umetnika kot šamana in umetnost kot dejanje družbene in duhovne spremembe. (The Hutchinson Educational Encyclopedia 1999 - CD rom - disk).

z javnostjo kot politično dejanje, prenešeno izven tradicionalnih struktur umetnosti, stik z ljudmi, ki razširja komunikacijo v horizontalnem in demokratičnem smislu." (Oliva 2004: 9).

Ali lahko res umetnost izstopi iz "tradicionalnih struktur umetnosti"? Je to samo želja, ki bo ostala neizpolnjena? *"Družba ni več prostor medsebojnih razmerij, ampak prostor izmenjave."* (Oliva 2004: 11). Statističnost, še več, domišljija statističnega je domišljija po besedah *Andyja Warhola*³⁸. *"Umetnost teži k preoblikovanju vzorca v množstvo, ponovljenega posameznika v množičnega človeka, v pomnoženega človeka, ki ga proizvodjalni sistem nosi v stanje stereotipiziranega obstoja."* (Oliva 2004: 12). Je res problem umetnosti današnjega časa, da ne deluje več kot prostor medsebojnih razmerij? Je *globalizacija*³⁹ tista, ki nas pripelje do množstva in stanje stereotipiziranega obstoja? Vsak družbeno-kulturni kontekst, bi moral prepoznavati produkt umetnosti svojega prostora in časa, kot tudi produkte umetnosti drugih družb in kultur.

Večina ljudi meni, da je padec Berlinskega zidu leta 1989 spremenil okolje ustvarjanja umetnosti. *"To je okolje, ki se zdi neskončno fluidno, z malo fiksnimi orientacijskimi točkami, in iz tega večna vprašanja, kaj narediti in kako to prikazati, kako to presoditi in interpretirati in kaj je dobro in kaj je prav, črpajo obnovljeno življenjsko moč."* (Archer 2002: 7 - 9)

Katero razmišljanje in dojemanje umetnosti označita moje stališče in v gibu prepoznavajo umetnost, hkrati pa ga tudi ločijo od giba v vsakdanjem življenju in giba v tradicionalnih družbah? Verjetno ni konkretnega razmišljanja, ki bi v vseh pogledih ustrezala mojemu kategoriziranju giba. Umetnost obravnavajo s posplošenega vidika ali pa se osredotočajo na druge vizualne umetnosti, ne govorijo specifično o gibu in plesu.

Gib živimo in plešemo, z njim se poistovetimo, ne glede na to ali se pojavi kot scenska umetnost na odru. Je del nezavedne neverbalne komunikacije, ki jo želimo zavestno obvladati v trenutku, ko se odločimo izvajati umetnost. Kot umetnost nas gib privede do

³⁸ **Warhol, Andy** (1928-1987) Pop artist in ustvarjalec filmov. (The Hutchinson Educational Encyclopedia 1999 - CD rom - disk).

zavestnega upravljanja s telesom, kar prepoznavamo kot ples. Kateri so kriteriji, ki označijo "lep gib" in mu zaradi tega pripisujejo status umetnosti?

6. 2. Gib kot umetnost = ples?

Gib je v svojem zgodovinskem razvoju postal izrazno sredstvo umetnostne oblike - plesa, torej ozaveščene dejavnosti, ki se uprizarja na odru. (Kos 1982: 17). Postal je zavestno sredstvo izražanja umetnikovega odnosa do sveta, ki ga obdaja. Vsak gib ne moremo obravnavati kot izrazno sredstvo umetnostne oblike, ker bi potem pomenilo, da lahko tudi vsako gibanje, s tem mislim tudi mirovanje, ali če sem bolj natančna, ritmično gibanje označimo kot ples. Včasih je gibanje zgolj produkt delovnega namena in ga ne prepoznavamo kot sposobnost estetskega izražanja. Čeprav lahko v to izjavo danes podvomimo, ker se v sodobnem plesu rušijo meje definiranja gibanja nasploh in tudi estetika pridobiva na razsežnosti in drugačnosti.

Komunikacija umetnika z gibi ima simboličen in ne konkreten pomen. Za ples je značilno, da plesalčevega telesa v gibanju že od vsega začetka ne doživljamo kot realnost, marveč le kot videz realnosti. Gibalna oblika, ki jo plesalec med gibanjem ustvarja nekaj označuje, simbolizira. Ima splošen pomen in ni odraz čustev, ki naj bi jih ta hip izvajalec zares doživljal. Ples torej kot odrska umetnost ustvarja neko "iluzijo" čustev, ki jih mora izvajalec "namenoma" doživljati. Lahko pa tudi ustvarja na način podoživljanja, priklic iz spomina. *"Pri gledališkem in umetniškem plesu gre tako kot pri drugih umetnostih, za ustvarjanje iluzije emocij, za neke vrste gledalcem namenjen virtualni svet. Tovrstna čustva so bolj namišljena in izražena v simbolih, kot pa simptomi resničnega sveta, doživetega, s čustvi nabitega dogodka. Tovrsten virtualen svet omogoča gledalcu, da vstopi v svet emocij drugega ali neke druge stvarnosti, jo ponotranji in 'pripne' na lasten spomin in izkušnje."* (Telban 2002: 4). Plesalec torej uporablja gibalno obliko, ki je izrazno sredstvo-simbol, ki sporoča na višji ravni: vsebuje splošne pomene, veljavne sedaj, prej in potem, tako za enega kot za vse ljudi. Plesalec torej z gibalno obliko izraža iz vsakdanjosti posplošene oblike

³⁹ **Globalizacija:** proces večanja gospodarske, finančne, politične, kulturne, informacijske povezanosti in medsebojne odvisnosti držav, regij, celin. (Tavzes 2002: 401).

čustvovanj, občutenj in odnosov. Tako postane simbol človeka, ki obeuti in čustvuje v vsakdanjem življenju. (Kos 1982: 18).

6. 3. Zgodovina plesa kot umetnosti

Kos pravi, da so bili plesi v kulturi kamene dobe so umetnine. V začetku železne dobe se je ples povzpел v dramo, ko je začel vključevati mitološke teme. V starodavnih civilizacijah je ples postal umetnost v ožjem pomenu, kot spetakel je poskušal vplivati na ljudi in ni čutil potrebe komunicirati z bogovi in predniki, kot je to počel v preteklosti. Razcepil se je tako, da sta igra in telesna vadba so ritem izločile, nove vere so se odpovedale rajanju in plesanju. Ples se je ohranil kot družabna zabava in cehovska umetnost. Ples je postal umetnost v ožjem pomenu besede šele, ko je začela njegova zveza z religijo slabeti in ko je prešel v roke profesionalcev, z družbenim razslojevanjem, ko so zacveteli trgovina, obrt, mesta. Pravi profesionalni plesalci so se pojavili z nastankom razredov, njihovo ustvarjanje je naročil in plačal višji aristokratski razred, svečeniki in vladarji. Ples jim je pomagal podpreti svoj vladajoči položaj. Izrabljali so religijo in ljudsko tradicijo, kar pomeni tudi ples, ki je imel zaradi svoje slikovitosti, sugestivnosti giba, ritma in glasbe močan čustven vpliv na množice. Povezava s kultom je bila še vedno močna, kar pomeni da zveza z magijo še ni bila dokončno pretrgana. (Kos 1982: 56 - 58).

Najpomembnejše plesne šole ter profesionalne plesne skupine so se v obdobju kultur starega Vzhoda razvijale v templjih in na dvorih. Spektakularni ples tega časa je zrasel



iz plesne dediščine preteklosti, vendar je izoblikoval svoj stil, ki se je do danes ohranil v klasični azijski plesni umetnosti. Zanj je značilen jezik gest, vsebino pa črpa iz mitološke drame. V drugi polovici 17. stoletja je bila v Parizu s podporo Louisa XIV. ustanovljena Akademija plesa, s čimer je baletu priznan status umetnosti, plesalcem pa kmalu zatem omogočena poklicna izobrazba.

Kitri, plesalka Maja Pliseckaja (Otrin 1998 158)

Prvič v zgodovini postane ples individualna umetnina,

tako da se ime avtorja ne izgubi. Proti koncu 19. stoletja se balet spreminja v "lahko umetnost", namenjeno uživanju boržuazije, ki bolj ceni scenografijo, kostume in lepe noge balerin kot ples sam. (Kos 1982: 61 - 63).

7. SODOBNI PLES

Čemu je še vedno mogoče reči ples? Je to kretnja, prostor ali ritem? Ali ples konstituira opozicije, kakršne so gibanje-negibnost, horizontalno-vertikalno, zrak-zemlja, prostor-čas, zvok-tišina? Sodobni ples ne more demonstrirati svoje identitete in obstaja drugače, kot da postulira novo utemeljevalno formulo. ***"Sodobni ples interpretira v okviru, ki mu ga je določila že spontana ideologija sodobnih koreografov samih, za katere je vsaka plesna uprizoritev priložnost za demonstracijo emancipacije telesa. Sodobnemu plesu (tako v modernistični kot postmodernistični naturalistični različici) spodleti pri prizadevanju postaviti na oder 'osvobojeno telo', se pravi, živo, uživajoče telo, ki ga ne bi zaslužnjeval drugi (plesna konvencija, institucija) sploh ne obstaja."*** (Šumič Riha 2001:41).

Sodobne plesne težnje začnemo opaziti v začetku 20. stoletja, nastopajo kot *"rušilec pravi"*⁴⁰. Prva opazna upornica pravil je bila *Isadora Duncan*⁴¹, ki je svojo vizijo o "svobodnem plesu" videla v plesu, ki je osvobojen klasične tehnike baleta, kostumov in sistemov gibanja, kar ne moremo enačiti s sodobnim plesom v današnjem času. Pri "svobodnem plesu" je bil vzor starogrški ples, vendar se je sodobni ples kasneje od tega oddaljil. Avantgardiste zanima gib kot tak, ***"ne strinjajo se s plesom, ki ni nič drugega, kot v vidno podobo prenesena glasba in interpretacija glasbe, oz. v gibe prevedeni romani, drame, legende in zgodovinski dogodki."*** (Kos 1982: 71).

Sodobni ples v današnjem času izbira gibanje na osnovi ustvarjalčevega odnosa do človekovih potreb po izražanju čutnih in čustvenih zaznav, stanj in odnosov. Gibanje samo se vedno znova raziskuje, išče nove, drugačne gibe, tehnike in pristope, ki dajejo možnost sodobnega izraza in sporočilnosti, s tem presegajo problematiko, ki je šla doslej mimo plesa. ***"Gib je torej cilj sam po sebi. Ne smemo ga zamešati z gibanjem, ki je 'samo sebi namen' in kakršnega mnogokrat srečamo v baletu."*** (Kos 1982:71).

⁴⁰ O tem razpravljam kasneje pri poglavju o prelomu med baletom in sodobnim plesom.

⁴¹ **Duncan, Isadora** (1878-1927) Plesalka iz ZDA. Začetnica sodobnega plesa, ustvarjala je čustveno izrazno svobodno obliko, plesala je bosonoga in oblečena je bila v grško tuniko, ki ji je dala navdih grške lepote. Plesala je solo plese, spremljala jo je glasba Beethovena in drugih velikih skladateljev, verjela je da glasba mora ustrezati veličini plesa. (The Hutchinson Educational Encyclopedia 1999 - CD rom - disk).

Ustvarjalci sodobnega plesa gib raziskujejo, iščejo sveže gibalne ideje, razširjajo plesni slovar in v sporočilnosti ustvarjajo "abstrakten prostor", ki je lahko individualna iluzija, včasih razumljena in včasih zavita v nerazumljivo govorico neverbalne narave.

7. 1. Čisti gib in avtonomna govorica

Sodobni ples raziskuje gibalne potenciale telesa. Telo dojema kot gibalni stroj, izstopa iz okvirjev, ki mu jih ponujata klasična baletna tehnika in glasba. Odpira si prostor za raziskavo telesnih in gibalnih zmožnosti. ***"Sodobni ples je postavil na ogled, uprizoril 'resnico' plesa kot takega: ples, očiščen vseh nepotrebnih dodatkov in okrasov plesnih tehnik, materialov, kostumov, medijev ter celo glasbe in ritma, postane samozadostnost čistega giba."*** (Riha v Hrvatin 2001: 41). Telo in gib telesa si v sodobnem plesu prisvajata avtonomno govorico, kar privede do "osvoboditve od koreografije". To označimo s terminom *improvizacija*⁴², ki teži k čistemu gibu in avtonomnemu telesu. Merce Cunningham je vztrajal pri tem, da je potrebno koreografijo "osvoboditi" odvisnosti od glasbe, gib in zvok obstajata neodvisno eden od drugega. (Copeland v Hrvatin 2001: 95). Gledališka teoretičarka *Bojana Kunst*⁴³ avtonomno telo opredeli po Nietzscheju kot ***"...izvorno telo, očiščeno razuma in ločeno od diskurzov... telo, ki je vedno v prvem gibu in nikdar ni konsekvence, pae pa vedno izvor gibanja. Je metafora bivanja v dionizičnem***⁴⁴ ***svetu in polje direktne izkušnje; z rotacijami in gibanjem kaže izvorno bivanje samo. Je avtonomno in hkrati neulovljivo, nikdar fiksirano, nikdar ponovljivo, nikdar docela ogledano."*** (Kunst v Hrvatin 2001: 57).

⁴² **Improvizacija v plesu** ni zgolj naključno in nestrukturirano gibanje, temveč kinetično odzivanje na koreografske naloge ali kategorije. Zgledi za takšne naloge so denimo: giblje se po vseh štirih, pleši, ne da bi uporabljal roke, vzdržuj telesni stik s soplesalci (kar poimenujemo tudi kontaktna improvizacija). Pri svobodni improvizaciji gre za skupno zgodovino teh nalog, osmišljenih glede na sedanost plesalcev. Ker so odzivi presegali meje zastavljene naloge, se je rezultanta takšnega gibanja izkazala kot presenečenje oziroma nekaj spontanega. Za plesalca je to zaporedje presenečenj pomenilo obnovo fizičnih kategorij, saj je še najprej proizvajalo gibanje. (Martin v Hrvatin 2001: 77).

⁴³ **Kunst, Bojana**: je magistrica filozofije, dramaturginja in gledališka kritičarka. V zadnjih letih se intenzivno ukvarja s filozofijo telesa. Od leta 1990 objavlja kritične, publicistične, strokovne in znanstvene prispevke s področja sodobne umetnosti, teorije gledališča in estetike. Leta 1999 je objavila knjigo *Nemogoče telo*. (Hrvatin 2001: 234).

⁴⁴ **Dionizieno** (po grškem mitičnem božanstvu Dionizu): čemerem, strasten, neharmoničen, prvinski gon, ki vzgibava človekovo izvorno ustvarjalnost, moti ali celo ruši ustaljenost, snuje nove oblike in vsebine. (Sruk 1995: 74).

V sodobnem plesu se telo plesalca osmišlja na drugačen način, išče se direkten stik s "koreninami gibanja" in s tem ustvarja možnost intenzivnejšega podoživljanja lastne "iluzije". ***"Avtonomno telo tako nenehno igra spremenljivo igro med pomenom in spoznanjem, med realnostjo in pojavnostjo, med pristnostjo in izginotjem, med subjektom in objektom in ne dopuša, da bi ga zaobjeli z enim dejanjem, sistemom, stilom, formo ali besedo."*** (Kunst v Hrvatin 2001: 1). Razsežnost sodobnega plesa nenehno pleče mrežo svojih avtonomnih znakov, ki označujejo telo in telo v gibanju. Osvobaja telo tradicionalnega koda klasičnega plesa, ter vsake estetske norme in zahteve po pomenjanju. Telo postane "čist, organski nediferenciran material". (Riha v Hrvatin 2001: 42). Ali lahko res telo očistimo vseh norm in zahtev, ki so posledica umeščenosti v družbeno-kulturni kontekst? Je posameznik sodobne družbe res postal "ortodoksen individualist" in lahko ohranja čistost giba ter avtentičnost avtonomne govorice?

Telo sodobnega plesa se vedno izmakne interpretaciji, usmerja se proti lastnim fantazmatskim konstruktom. (Hrvatin 2001: 11). To razsežnost upiranja interpretaciji izpostavi *Randy Martin*⁴⁵: ***"Za precejšen del koreografskega dela ne moremo najti koncepta, ki bi ustrezal katerikoli gibalni podobi; njegovi učinki so izključno kinetični. Še manj se zdi, da telo sledi drugim jezikoslovnim konvencijam, kot so sintaksa, semantika, retorika itn. Povsod, kjer se gib ne ujema z idejo, kjer se ples ne opira na dano hierarhijo pomena (kot jo narekuje falus), utegne raba jezikoslovja pripeljati do nerazumevanja. Prav to nerazumevanje doseže, da se realno zdi tako izmuzljivo in da izključno abstraktni ples mnoge tako zelo zmede."*** (Martin v Hrvatin 2001: 11). Ali lahko iz tega sklepam, da se s tem ko se srečamo z vprašanjem interpretacije telesa pri sodobnem plesu, odpre tudi vprašanje o anonimnosti in odtujitvi telesa?

⁴⁵ **Martin, Randy**: predava sociologijo in antropologijo na Inštitutu Pratt. Je avtor del *Performance as Political Act, Socialist Ensembles: Theater and State in Cuba and Nicaragua in Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics*. (Hrvatin 2001: 234)

7. 2. Anonimnost in odtujitev telesa

Telo, ki govori "neizrečene besede" in ima vlogo "pripovedovalca zgodbe" nujno proizvede učinek tujosti (Riha v Hrvatin 2001: 43) po eni strani, po drugi strani izražanje notranjih čustev "pripovedovalca" ustvarja moment intimne izpovedi, kar opozori na konflikt dojemanja in interpretacije. Momenti notranjosti in zunanosti ustvarjajo podobo plesalca oziroma plesalke sodobnega plesa. Je sporočilo giba dosti bolj jasno, če se telo izgubi v masi teles in dobi podobo anonimnega telesa? ***"Ples kot neposredna koincidenca zunanosti in notranosti je uprizoritev telesa - misli, ta pa je možna le, če je plešoče telo, kot pravi A. Badiou, anonimno, telo, ki ni nikogaršnje telo. Anonimnost ne pomeni radikalno odtujitev, temveč ujetost v maso nerazločljivih teles."*** (Riha v Hrvatin 2001: 44).



Ujetniki (2002), koreografija Jelena Milovanović, Plesni klub Obsession, fotografija Metka Žulič.

Anonimnost pomeni tu nepodjarmljenost telesa, in to v obeh pomenih: ne le odtegnitev telesa zunanji prisili izumetničene tehnike, ki ga je klasični balet vsiljeval telesu, kot menijo ideologi sodobnega plesa, marveč tudi osvoboditev od tistega, kar naj bi bilo telesu najbolj lastno, to je, od njegovih najbolj intimnih impulzov. (Riha v Hrvatin 2001: 44). Mogoče je pripoved sporočilnosti veliko bolj jasna, če telo ni podpisano in verjetno je hkrati kompleksnejša, ker začutiš primankljaj "intimne izkušnje". Meje sodobnega plesa so zabrisane, ne moreš razbrati, kaj je tisto, ki jih zarisuje in sproti briše. Ideja odsotnosti in negacije je prisotna. Vendar to kar ne poznamo ponuja možnosti, ki utegnejo spodbuditi drugačne perspektive, drugačne poglede, drugačne gibe. ***"Če zaznavam svojo nevednost kot vrzel v znanju namesto kot imperativ, ki spremeni samo naravo tega, kar mislim, da vem, tedaj v resnici ne izkušam svoje nevednosti. Presenečenje, ki ga prinaša drugost, je trenutek, ko se nenadoma kot***

*imperativ aktivira nova oblika nevednosti.*⁴⁶ (Gilpin v Hrvatin 2001: 176). Nevednost nam prinaša drugačnost in s tem v svetu plesa prepoznavamo sodobni ples. Kakšna je ta drugačnost lahko opazimo pri primerjanju sodobnega plesa s klasičnim baletom.

7. 3. Prelom med klasičnim baletom in sodobnim plesom

Sodobni ples nastopi kot "rušilec pravil" klasične baletne tehnike. Simetrijo ruši z asimetrijo, ravnotežje občasno zamenja z gibi izven ravnotežja, lomi tekoče linije, ustvarja sinkopiran gib, v gibanje vključuje celotno telo, ki ni podrejeno strogi tehniki. Drugačnost in večja razsežnost je tista, ki najbolje opredeli sodobni ples. *"V nasprotju z baletom, ki se je utemeljeval v nekem specifičnem kodu, sodobni ples problematizira aparat te interpretacijske formule, ki neko gibalno prakso identificirajo kot ples. Tako sodobni ples v imenu 'emancipacije' gibalnega potenciala telesa ne zanika le določenih pravil, kodificiranih kretenj, interpretacijskih shem, temveč tudi možnost vsakršne osnove za poenotenje gibalnega polja."* (Riha v Hrvatin, 2001: 40). Kljub razlikam in drugačnosti sodobnega plesa in klasičnega baleta, še vedno pridemo do skupnih točk. Obe zvrsti se pojavljata na odru kot scenska umetnost. Preko različnih razsežnosti estetike sporočata svojo "zgodbo", ki je včasih abstraktna in včasih konkretno podana. *"Estetika sodobnega plesa je bolj kot sodobni ples sam še vedno zavezana strukturnim kategorijam glasbe (kompoziciji), prostorskim kategorijam klasičnega baleta (denimo prostorski analizi plesa skozi tlorisni zaris) in narativnim kategorijam gledališča (denimo zgodbi, dramaturgiji). Zmanjka je na ravni telesa, zgrajene kompleksne gmote, ki se vedno znova postavlja kot plesni subjekt."* (Hrvatin, 2001: 10). Oder je tisti, ki združuje sodobni ples in klasični balet, čeprav sta drugačna, imata podoben odnos do telesa. Na koncu spet pridemo do telesa, v katerem prepoznavamo sebe in druge. Tako tudi ples, ne glede na zvrst prepoznava telo kot instrument izražanja in sporočanja svoje filozofije.

8. ZAKLJUČEK

⁴⁶ ... del eseja Barbare Johnson 'Nothing Fails Like Success' (Gilpin v Hrvatin 2001: 176).

Teorija plesa naj najprej opozori na telo, ki ga plesalci uporabljajo kot izrazni material. Telo nastopa kot označevalec v plesu, kakor tudi izven njega, saj nam daje "fizično identiteto". S telesom se prepoznavamo in v telesu prepoznavamo drugega. Filozofija razčleni telo na različne vidike. Vsak od teh ima svoj moment v izražanju, skupaj tvorijo celoto zavedanja o telesu.

"Človek je zgrajen za gibanje..." (Barch v Kos 1982:42) – pomislek, ki nas privede do drugega ključnega momenta v teoriji plesa – gibanja. Vsako gibanje poteka v prostoru in času, iz česar sledi, da je ples – prepoznavamo ga kot ustvarjanje z gibi oz. z njim ustvarjamo gibanje – prav tako umetnost prostora in časa. Če opazujemo "telo v gibanju" zasledimo jezik, ki ga govori telo in ustvarja neverbalno komunikacijo. "Gibanje ne laže," (Glipin v Hrvatini 2001:177) pravi sodobna koreografinja Martha Graham. Vsak dan je sestavljen iz gibov, ki govorijo zgodbo posameznika, ustvarjajo neverbalno komunikacijo med ljudmi, umeščajo nas v prostor in določajo nam čas. Gibanje ima vedno nek pomen, gib pa uporablja kot svoj instrument sporočanja in izražanja. Po eni strani je gib namenski in izrazno ustvarjalni in je kot tak fizično mehanska oprema plesalca. Po drugi strani je spontan in v sebi nosi sporočilo družbeno-kulturnega konteksta, ki je posledica socializacije v lastni družbi in kulturi. Vsak družbeno-kulturni kontekst ima svoje posebnosti v gibanju in obnašanju, gibi so specifični, so posledica kulturnih, socialnih, družbenih, političnih in gospodarskih razmer.

Univerzalen način primerjanja različnih in zelo drugačnih družbeno-kulturnih kontekstov je uvedel antropolog Marcel Mauss. S pojmom telesnih tehnik je označil načine, kako znajo ljudje v različnih družbah "uporabljati" telo. Podobno opredelitev označi termin kulturnega vzorca. V pričujočem delu sem izpostavila dva ekstrema, ki bistveno opredelita "neizrečene besede" plesa in stigmatizirata izročilno funkcijo plesa. Pri starodavnih ljudstvih ima ples kohezivno-eksistencialno družbeno funkcijo, izvaja družbeno kontrolo in determinira družbeno strukturo. Ples je obredne narave. V sodobni družbi ples izgublja družbeno-kohezivno funkcijo v pomenu, kot ga ima pri starodavnih ljudstvih. Vidimo ga kot razvedrilo in včasih "izrabljam" fiziološke učinke plesa. Z endorfini, ki se sproščajo pri plesu, sproščamo telo in zmanjšujemo stres v

vsakdanjem življenju. Po drugi strani ga dojemamo kot razvedrilo estetske narave, ki se zgodi na odru, kot scensko umetnost. V sodobni družbi se pojavi konflikt glede označevanja in pripisovanja kanona umetnosti na sploh. Na področju plesnega ustvarjanja se srečujemo z istimi problemi. Teoretizacija sodobnega plesa se osredotoča na filozofijo samega plesa. Poudarjamo, da je gib sam sebi namen, govorimo o "čistem gibu" in "avtonomni govorici". Telo umeščamo v maso nerazločljivih teles, ker naj bi telo postalo anonimno in naj hkrati ne bi pomenilo odtujenosti.

Meje sodobnega plesa se začrtujejo in hkrati brišejo. Osmislitev prakse sodobnega plesa skozi teorijo je problematično artikulirati, zato prepuščam besedo Badiouju, gib pa naj ostane iluzija v naših mislih *"...ples je kot krožnica v prostoru, a takšna krožnica, ki je sama svoj lasten princip, krožnica, ki ni risana od zunaj, krožnica, ki se riše."* (Badiou v Hrvatin 2001: 26).

Ujetniki (2002), koreografija Jelena Milovanović, Plesni klub Obsession, fotografija Metka Žulič-mosaik



11. Literatura:

- ARCHER, Michael (2002): **Art Since 1960**; Thames & Hudson Ltd - London.
- BADIOU, Alain (1993): '**La danse comme métaphore de la pensée**', v: Danse et Pensée. Un autre scène pour la danse, str. 11 - 23, Slovenski prevod je prvič izšel v Eseji 4/1993 (Problemi 7, letnik XXXI) - članek v Hrvatin (2001).
- BAŠ, Angelos (1978): **Pogledi na etnologijo**; Pogledi, Ljubljana.
- BENEDICT, Ruth (1976): **Obrasci kulture**; Prosveta, Beograd.
- BENJAMIN, Walter (1998): **Izbrani spisi**; Studia Humanitatis, Zavod za založniško dejavnost, Ljubljana.
- COPELAND, Roger (1983) : '**Merce Cunningham and the Politics of Perception**', v: What is dance? Readings in Theory and Criticism, Oxford University Press, str. 307 -324; članek v Hrvatin (2001).
- DE SALVIA BALDINI, Maria (1998): **The Great Museums**; Edizioni La Mandragora, Firenze.
- FRITH, Simon (1996): **Performing Rites**; Evaluating Popular Music; Oxford University Press, Inc. New York .
- GLIPIN, Heidi (1994): **Abberations of Gravity**, v: Architecture New York, št. 5, marec/april, str 50 - 53) - članek v Hrvatin (2001).
- GODINA, V. Vesna (1998): **Antropološke teorije**; Fakulteta za družbene vede, Ljubljana.
- HRVATIN, Emil - uredil (2001): **Teorije sodobnega plesa**; Maska, Ljubljana.
- JACOBS, Melville in J. STERN, Bernhard (1960): **General Anthropology**; Barnes and Noble inc., New York.
- JUŽNIČ, Stane (1993): **Identiteta**; Teorija in praksa, Ljubljana.
- KOS, Neja (1982): **Ples od kod in kam**; Zveza kulturnih organizacij Slovenije v zbirki 'Umetnost in kultura', Ljubljana.
- KOTTAK, Conrad Phillip (2004): **Anthropology - The Exploration of Human Diversity**; University of Michigan.
- KRUŠIČ, Marjan - uredil (1992): **Severna Afrika in Arabski polotok**; Mladinska knjiga - zbirka Dežele in ljudje, Ljubljana.
- Kunst, Bojana (2001): **Avtonomno telo**; Maska, Ljubljana, 2001 - članek v Hrvatin.

- KUNST, Bojana (1999): **Nemogoče telo**; Maska, Ljubljana.
- MAUSS Marcel (1996): **Esej o daru in drugi spisi**, Claude Levi- Strauss: Uvod v delo Marcella Mauss; Studia humanitatis, Ljubljana.
- MAUSS, Marcel (1982): **Sociologija i antropologija I**, Prosveta, Beograd.
- MEAD, Margaret (1978): **Sazarevanje na Samoi**; Prosveta, Beograd.
- MUNRO, Thomas (1951): **The Arts and Their Interrelations**; The Liberal Arts Press, New York.
- NASTRAN, Ule Mirjana (2000) : **Sodobne identitete v vrtincu diskurzov**; Znanstvena in publicistično središče, Zbrika Sophia, Ljubljana.
- NEUBAUER, Henrik (1997): **Gib skozi stoletja - obnašanje, gibanje in odnosi med ljudmi od 15. do 19. stoletja**; Forma 7, Ljubljana.
- NEUBAUER, Henrik (1998): **Ples skozi stoletja - mejniki v razvoju plesne umetnosti**; Forma 7, Ljubljana.
- OLIVA, Achille Bonito: **Umetnost onstran dva tisoč**; Obalne galerije - Piran, 2004.
- OTRIN, Iko (1998): **Razvoj plesa in baleta**; Debora - Ljubljana.
- RIHA, Šumič Jelica (2001): **Plešoče telo med mislijo in užitkom**; Maska - Ljubljana; članek v Hrvatin (2001).
- RUTAR, Dušan (1995): **Telo in Oblast: Sociologija in filozofija telesa v 19. in 20. stoletju**; Dan, Ljubljana.
- SACHS, Curt (1996): **Svetovna zgodovina plesa**; Znanstveno in publicistično središče, Zbirka Sophia.
- SPENCER, Paul - uredil (1985): **Society and the Dance**, Cambridge University Press.
- SRUK, Vlado (1995): **Leksikon filozofije**; Cankarjeva založba - Ljubljana.
- FRANCOIS ARMAND, Rene (1980): **Sully Prudhomme**; Cankarjeva založba, Ljubljana.
- TAVZES, Miloš (2002): **Veliki slovar tujk**; Cankarjeva založba - Ljubljana.
- TELBAN, Borut (2002): **Ples življenja, ples smrti**; Nova revija, Ljubljana.
- THE HUTCHINDON EDUCATIONAL ENCYCLOPEDIA 1999 – CD rom disk
- TOMC, Gregor (2000): **Šesti čut**; Znanstveno in publicistino središče, Zbirka Sophia.
- TOMORI, Martina (1990): **Psihologija telesa**; Državna založba Slovenije.

- VALERY, Paul (1959) : '**Philosophie de la danse**', v: Oeuvres, Zbirka Pleiade, 163-180; članek v Hrvatin (2001).
- VERBINC, France (1997): **Slovar tujk**; Cankarjeva založba, Ljubljana.
- VILFAN, Jože (1980): **Ljudstva sveta, Tretja knjiga, Severna Afrika in Arabski polotok, Tropska Afrika, Južna Afrika**; Mladinska knjiga, Ljubljana.