

**UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

Saša Zlatkov
Mentor: **doc. dr. Sandra Bašić Hrvatin**
Somentor: **doc. dr. Rajko Muršič**

**ORIENTALSKI PLES
ARHETIP SALOME MED SVETOSTJO IN SPORNOSTJO**

DIPLOMSKO DELO

Ljubljana, 2004

Zemlji...

*IZVLEČEK; ORIENTALSKI PLES; ARHETIP SALOME MED
SVETOSTIJO IN SPORNOSTIJO*

Namen diplomske naloge je preučiti razvoj in zgodovino arabskega ženskega solističnega plesa, njegovo gibalno in ritmično strukturo ter arhetipski jezik. Pri izdelavi naloge je bila uporabljena obstoječa literatura, obdelani so bili podatki zbrani na terenu, sestavljeni iz anket in intervjujev s plesalkami.

Arabski ženski solistični ples izhaja iz mističnega in kontemplativnega gibanja, ki je bolj kot zahodni ples usmerjeno v plesno gesto in njeno simboličnost, in kot rodnostno – plodnostni ritual komunicira prej z abstraktnim kot narativnim plesnim jezikom.

V dobi Orientalizma, v devetnajstem stoletju se antična lepota in obredna narava svetega plesa ujmeta v primež komercializacije...Prilagoditev novemu toku je sprva videti kot izziv, kasneje pa postane eksistenčni imperativ večine plesalk.

Ključne besede: Arabski ženski solistični ples, zgodovina, defunkcionalizacija arabskega ženskega solističnega plesa, gibalne strukture in ritmični vzorci.

ABSTRACT: ORIENTAL DANCE; THE ARCHETYP OF SALOME BETWEEN SACREDNESS AND CONTESTABLESS

The aim of the work is to study the evolution and history of Arabic solo female dance, its movement and rhythmical structure and its archetypical language. In the work I have used the available literature and assembled data in the field, which was consisted of opinion polls and interviews with dancers.

Arabic solo female dance is derived from mystical and contemplative movement which is, more then western dance, directed to dance gestures and its symbolic meaning and like fertility and giving birth ritual communicating more with abstract then with narrative dance language.

In the era of Orientalism, in the nineteenth century its antique beauty and ritual purpose of the sacred trapped into commercialisation...Adapatation to the new stream was first seen challenge, but later on become the existential need for most dancers.

Key words: Arabic solo female dance, history and degradation of the Arabic solo female dance, rhythmical structure and movement patterns.

VSEBINA

IZVLEČEK.....	3
UVOD.....	8

I. DEL

POLJE	PLESNE	ZVRSTI	ARABSKEGA
PLESA.....			13
DILEMA	POIMENOVANJA	– ORIENTALSKI	PLES, TREBUŠNI
PLES.....			15
ONKRAJ IMENA - OBREDNA NARAVA	ORIENTALSKEGA PLESA.....16		
MED OBREDOM PORODA IN RITUALOM	POROKJE.....17		

II. DEL

DEFUNKCIONALIZACIJA ORIENTALSKEGA PLESA.....	22
ORIENTALIZEM NA POHODU, SMER – AMERIKA.....	22
SRAM, ČAST IN ODNOS DO	ORIENTALSKEGA
PLESA.....	23

III. DEL.

PLESNI SLOGI, RITMIČNE STRUKTURE IN GIBALNI VZORCI.....	29
PLESNISLOGI.....	29
tančica.....	30
svečnik.....	31
meč.....	31
palica.....	31
prstne cimbele.....	35
GIBALNI VZORCI.....	36
gibi nog.....	36
gibi rok.....	37
gibi trupa.....	38
RITMIČNE STRUKTURE.....	39
VZPOREDNICE Z DRUGIMI PLESI SVETA.....	40

IV. DEL

ARABSKI PLES SKOZI ČAS.....	45
ARABSKI ŽENSKI PLES IN BIBLIČNE POVEZAVE.....	45
ARHETIP SALOME MED SVETOSTJO IN SPORNOSTJO: ZEMELJSKA BOGINJA ALI	USODNA ŽENSKA?.....47
PLES V ANTIČNEM EGIPTU.....	49

DEKLETA IZ CADIZA IN TREBUŠNI PLES V RIMU IN POMPEJIH.....	49
ARABSKI ŽENSKI PLES V DEVETNAJSTEM STOLETJU.....	50
Zavojevalke srca, učene ženske in plešočice fantje.....	50
Izgon iz raja.....	51
ARABSKI ŽENSKI PLES V DVAJSETEM STOLETJU.....	53
ORIENTALIZEM V DVAJSETEM STOLETJU.....	53
Arabski ženski ples v filmih in soju kabarejskih luči.....	55
ORIENTALSKI PLES NA MEJI MED UMETNOSTJO IN KIČEM	57
Povzetek	terenskega
dela.....	58
VESTALKE ORIENTALSKEGA PLESA NA SLOVENSKEM.....	59
SKLEPNE MISLI.....	61
BIBLIOGRAFIJA.....	68
PRILOGA.....	71
Seznam fotografij.....	71
Anketni utrinki.....	72

SLIKA 1

Bida. Egipčanska plesalka. 1860. London: Muzej Victoria & Albert. (naslednja stran)

1. UVOD

V arabski poeziji in literaturi lahko le bežno začutimo svet plesa zibajočih se bokov ...njegovo transformacijsko moč, estetsko razsežnost in način, s katerim ustvarja zamaknjeno stanje duha...Največ zapisov o njem nosijo dela zahodnih umetnikov in popotnikov devetnajstem stoletja pa tudi kasnejših...Martial z zanesenim a natančnim pesniškim diskurzom; ameriški novinar G.W. Curtis očaran nad opustelo a duhovno pokrajino v dolini Nila; Gerome, ki nam brez iluzionističnih orodij približa telesne in prostorske krajine korakov, zibov, naklonov glave (Buonaventura, 1998: 15,16).

Iskanje kulta drugačnosti zahodnih ekspanzionistov, se je osredotočalo predvsem, kot pravi van Nieuwkerkova (1995: 22), na eroticizem...Senzualne, nebrzdane plesalke, ki so zaživele v literarnih in likovnih podobah, so vzbujale misli na nekaj, »o čemer se ne govori,«...kot je leta 1717 dejala prva evropska očividka tovrstnega plesa Lady Mary Montagu (Buonaventura, 1998: 84; glej še van Nieuwkerk, 1995: 22).

Mnogokrat je bil označen kot čuten, sramoten in neciviliziran, in le redko kot umetniški (van Nieuwkerk, 1995: 22).

Pa vendar je bila prva reakcija ljudi, ki sem jim postavila anketno vprašanje o umetniški vrednosti orientalskega - trebušnega plesa popolnoma gotova v svoje med sabo precej podobne si izjave: »Da. Orientalski ples je umetnost. Le zakaj ne bi bil?!«

V tej diplomski nalogi se bomo zato skozi dve osnovni tezi spominjali tistega, kar ta ples je.

Zastopam tezo, da je arabski ženski solistični ples legitimna plesna oblika, enakovredna drugim plesnim slogom. V njem je, v nasprotju z evropskim prostorskim gibanjem, ki je prisotno tudi v plesni zvrsti orientalskega plesa, pomemben osrednji del telesa, tako imenovano osrednje gibanje, ki se izraža z valovanjem trebuha, različnimi stresanji, osmicami in krožnicami prsnega koša in medenice.

Degradacija, in to je naslednja teza, ki bo rdeča nit naloge, se v tem plesu zgodi, kadar postane kazanje gole kože ali paradiranje v lepem kostumu pomembnejše kot ples sam. Zgodi se v smislu razvrednotenja človekove osebe in ne plesa, ki svoje vrednosti ne izgublja nujno s pojavljanjem v "neumetniških" objektih (restavracijah, hotelih, barih...), čeprav na nek način tudi...

Ugotovitev, da je padec "svetega" plesa od obredja k sekularni zabavi, posledica prehoda tempeljskih svečenic na dvore, je le relativno točna, kajti seksualnost v obdobju pred domnevno degradacijo ni bila nič manj izražena, bila pa je bila močnejše povezana s kultom plodnosti. Menim, da za vse tempeljske svečenice ne moremo trditi, da so zakrivile preobrazbo plesa v sekularno zabavo, saj za vsako posamezno plesalko težko ugotovimo njeno notranjo motivacijo.

Za zabave in bankete osemnajste dinastije, kot je zapisano v Slovarju antičnega Egipta britanskega muzeja (British museum dictionary of ancient Egypt, 1995: 93), se namreč zdi, da so vključevale erotične elemente. Na njih so plesale gola in polgola dekleta, nekatere od njih lahko da so bile prostitutke. Še posebej v obdobju Amenhotepa III (1390-1352 BC) pa so bili takšni in podobni motivi žensk pogosta dekoracija posameznih objektov (toaletnih prostorov) (prav tam).

Spopadli se bomo še z dilemo poimenovanja, kjer bomo preverjali ustreznost posameznih izrazov za plesno obliko, kateri je namenjeno pričujoče diplomsko delo.

V posameznih poglavjih bo arabski ples predstavljen skozi zgodovinsko paradigmo, v poglavju Med obredom poroda in ritualom poroke pa njegova vloga znotraj konteksta teh dveh mejnikov v človeškem življenju.

Da bi bolje razumeli mehanizme odpora in predsodke, ki gredo plesu, pri katerem igra gibanje trebušnih mišic in medenice osrednjo vlogo, se bomo sprehodili skozi kratko zgodovino zahodnega odnosa do seksualnosti ter koncepta sramu in časti arabskega miselnega sveta, v posebnem poglavju videli kaj umetniški ples ni, za konec pa pogledali še v misli anketirancev in v prakso vestalk orientalskega plesa na Slovenskem.

Upam, da bo diplomsko delo katerega od bralcev približalo temu svetemu plesu kot umetnosti z večtisočletno zgodovino, zanimivim razvojem, vzponi in padci, k obliki brez psevdonimov ter k plesnemu jeziku, ki ponuja veliko ustvarjalnih možnosti in improvizacijske svobode znotraj metodologije egipčanskih ritmov in gibalnih struktur.

OS
(Saša Zlatkovič)

*Vsak dan narišem morje,
otrem si kaplje z obraza,
poslušam veter, zrem
zemljo,
čas, ki v skrit pogled se steka,*

*iz črne barve si sešijem sanje,
baržunaste, goste, jasne,
iz rdeče barve si stkem moč,
runo iz ljubezni in navdiha,
iz bele barve si ulijem telo,
rdeče, črno, belo,
iz zelene barve si zvezem lase,
rdeče, bele, črne,
čas si ustavim,
za ljubezen, ljubezen, ljubezen,
čas si ustavim,
za čarovnike vseh vrst,
začaram se,
s plesom, tančico, z besedo,
iz pentelj gibov poustvarjam mesta,
Shagra, Laila, Sulajil,
preproge tkem, na njih lete kalifi*

*iz Bagdada, Damaska, Egipta,
tančico si sešijem
odrešilno*

dolga je puščava, daleč je oaza

*s plesom dosegam skrito središče,
odstiram obraze skrite za tančicami,
hidžasi*

*v Dišavnem vrtu pojem hvalnice
sinjim skarabejem*

*z gibi rojevanja razpletam niti
stoletnih suženjstev,*

*osvobajam trudno telo, spon, skrbi, minulih časov,
razkrivam obraze iz sanj, molčeča svetišča
skrivnosti, z ranami kot krošnjo drevesa,
utapljam se v brezdanjosti pogleda slehernika,
oseh svetov, ritmični glasbi fellahov, budnici posode, ki je
Ženska,*

Sklanjam se nad zemljo, rdečo, črno, belo,

*Oblake preženem, temne, z zagati,
s čistim zvokom medenine.
Duri odpiram, iščem stopnišča... najdem...*

Gibanje.

*Gib, ki zasleduje radost,
telo, ki zasleduje radost.*

*V Osi sveta, v Oseh svetov,
v sebi.*

I. DEL

2. POLJE PLESNE ZVRSTI ARABSKEGA PLESA

Arabski ženski solistični ples, bolj znan kot orientalski ples ali trebušni ples, ki se kot izročilo prenaša prek mater (ali očetov)na hčere je v različnih oblikah razširjen na Bližnjem Vzhodu in v Severni Afriki, najbolj pa je uspel in se razvil v Egiptu, kjer so se pod okriljem oblike domačega plesa *raks baladî* razvile še njegova ljudska različica, *raks šâbi* ter egipčanski in arabski stil, *raks mîsri* in *raks arâbi*. Ples gospa, *raks al havánem* je vzniknil s pojavom nočnih klubov, na dvorih pa se je razvil klasični ples, ali *raks šarkî* (Buonaventura, 1998: 15; glej še Courses and workshops of raqs sharqi; glej še Ramšak, 1995: 26).

»Orientalski ples je način izražanja ženskosti arabsko-berberskih žensk,« pravi o njem *Leila Hadád*, plesalka in koreografinja (Mille et une danses orientales, dok. film, 1999).

V Leksikonu Cankarjeve založbe pa preberemo, da orientalski ples kot solistični ženski ples iz družine arabskih ljudskih plesov nosi značilnosti **trebušnega plesa**, ki se je rodil v rodnostnih obredih, se razvijal kot haremski ples in prešel v revijsko zabavnost, **trzavičnih plesov** z vrtenji in transcendenčno vsebino ter **plesov z meči in ščiti, bojnih plesov** (Ples, 1990: 23, 24).

Zaradi določenih motivov ga lahko uvrstimo med, po izvoru najstarejše, *konkretne* oziroma *imitativne* ples, ki z različnimi gibalnimi vzorci posnemajo zglede iz narave in okolja. Mednje sodijo:

- živalski ples; najpogostejši in najstarejši, ki posnema gibanje živali; kamelja hoja in različni serpentinasti gibalni vzorci, premik glave v smeri naprej - nazaj (kokošja glava), različna stresanja...;
- ples plodnosti; imitativnost je tu izražena v prikazovanju srečanja, snubljenja in samega ljubezenskega dejanja, ki med plesom ni nikoli zares izvedeno;
- uvodbeni (inicijacijski) ples; mimetski prikaz spolnega akta ali njegovih različnih gibov;
- imitativni plesi z orožjem; vsebujejo gibe, kot so zamahovanje, obramba, skok, napad, umik, sunek, udarec; sem uvrščamo egipčanski folklorni ples *tahtib*, borilno plesno igro s palicami, ki se lahko izvaja tudi na konjih;
- pogrebni plesi; pogosto vsebujejo erotične in seksualne imitativne motive z namenom prikaza prisposodbe: Življenje naj premaga smrt. Relief iz piramide Sakâra, shranjen v kairskem muzeju, je značilen primer. Z upodobitvijo dveh mladenk, Sachs, (Sachs, 1997: 115), navaja, da se gibljeta strastno in poželjivo, ki z ropotuljami v rokah vodita mrliški sprevod, okrog njiju pa plešejo ženske v prozornih oblačilih in s tamburini v rokah, kaže, kako različno je sprejemanje smrti v posameznih kulturah (Kos, 1982: 56, 57; glej še Sachs, 1997: 115).

Vidimo ga tudi kot del družine *abstraktnih* plesov:

- abstraktni plesi plodnosti; so magični, priprošnje za dež denimo, pa plesi okrog moških, plesi okrog žensk, itd.;
- abstraktni uvodbeni plesi; kroženje okrog ognja, dekleta, fanta, z namenom zaščite pred zlimi duhovi in zagotavljanja spolne moči;
- svatbeni plesi; gradijo na ideji prestopa v novo življenjsko obdobje;

- abstraktni bojni plesi; ne imitirajo, ampak imajo namen pridobivanja moči (Kos, 1982: 57).

Glede na *način gibanja* sodi med:

- "krčevite", konvulzivne plese; ki jih najdemo med šamani, in vključujejo sproščanje mišic, stresanje in »zvijanje«;

- plese, ki so v "skladu s telesom" in harmonični v gibanju;

- zaprte plese z ženskami potezami, izraženimi v pozibavanjih, nihanjih, mehkem valovanju bokov, trebuha in zadnjega dela, začasnih postankih,

- ekspanzivne plese, ki so polni energičnih premikov z medenico in boki, širokega plesnega gibanja, pospeševanj, tempov (Kos, 1982:58).

Glede na *način gibanja*, *plesno motiviko* in *obliko* pa sodi arabski ženski solo ples med lunine plese, kar dokazuje njegovo posvečeno in obredno funkcijo (Peekel v Sachs, 1997: 135).

Iz luninega gibanja, ki potuje v smeri urinega kazalca, in njene naraščajoče ter upadajoče prostornine so nastali motivi, obrazci in načini gibanja, ki jih kot *motive luninih plesov*, povzemam po Peeklu:

I. Lunina pot:

1. Oblika kroga;

2. Hoja naprej in nazaj tako, da se vsa skupina pomika proti robu plesnega prostora;

II. Lunine mene:

1. Dvojnost;

a. Dva solista (ali zbor) v gibanju rišeta krožnico, nato se združita v skupen krog;

b. Dvojice ali vrste se včasih obrnejo ena proti drugi;

2. Naraščanje in upadanje:

a. Počasno gibanje na začetku, ki postopno narašča;

b. Hoja naprej in nazaj;

c. Dviganje in spuščanje rok in raznih plesnih rekvizitov;

d. V začetku sključen, čepeč položaj, ki mu sledi postopno zravnvanje in ponovna spustitev v počep;

e. Vrste plesalcev in/ali plesalk v svetlih in temnih oblekah;

f. Premikanje dveh vrst v nasprotnih smereh naj bi pomenilo spreminjanje obeh luninih polovic in njihovo izmenično naraščanje ter upadanje (Peekel v Sachs, 1997: 135; glej še Sachs, 1997: 13).

Na podlagi teh značilnosti lahko zaključimo, da je orientalski ples mistično, kontemplativno in okrasno gibanje, ki je bolj kot zahodni ples usmerjeno v plesno gesto in njeno simboličnost. Kot ostanek rodnostno-plodnostnih ritualov s svojim prej abstraktnim kot narativnim jezikom opravlja posvečeno funkcijo, a se je zaradi svoje eksotičnosti in vsestranskosti selil tudi v hareme, male kavarne in bare (Ples, 1990: 198, 306, 307).

2.1. DILEMA POIMENOVANJA: ORIENTALSKI PLES, TREBUŠNI PLES...

V Stališčih, poglavju besedila Pantomima rojevanja, slovenska etnologinja dr. Mojca Ramšak opisuje reakcijo znancev na svoj, kot pravi sama, »ekscentrični« hobi: »Vseh šest zenic se je za dolg trenutek razširilo, troje ust v hipu obmolnilo, dvoje pa se jih je čez čas razvleklo v prizanesljiv nasmešek in nato še ena v posmehljivo nevoščljivega. Vseh šest oči se je naslednji hip kot na ukaz pomenljivo zapičilo - kam drugam kot v moj »zadek« in boke« (Ramšak, 1995: 25).

Privzgojeno dojetje telesa, po katerem so nekateri deli ali gibanje kakega dela telesa manj vredni od drugih ali pa posebej označeni kot nespodobni, je, kot pravi slovenska plesalka, koreografinja in pedagoginja Jasna Knez, posledek napačnega razumevanja in kulturne obremenjenosti. Ta ima, po izkušnji Knezove, posledice v izrazitem nelagodju, ki ga nekatere tečajnice občutijo ob uporabi bokov in prsnega koša ali posnemanju gibov rojevanja (Ramšak, 1995: 31).

Samo besedno poimenovanje je temu primerno obremenjeno. Že Sachs ugotavlja, da se »ta ples« ne imenuje vedno upravičeno trebušni, a ker je pri njem trebuh posebej poudarjen in v svoji izvorni obliki nastopa kot manifestacija središča spolne in rodnostne dejavnosti, mu pripade tako ime (Sachs, 1997: 48).

Dilema med orientalskim in trebušnim plesom tako dobi svoj epilog v skovanki orientalski trebušni ples, da bi ga lahko ločili od ostalih orientalskih plesov, čeprav raqs sharqi v prevodu pomeni natanko to – orientalski ples.

Za večjo jasnost in razumevanje navajam klasifikacijo po britanski plesalki *Jacqueline Chapman*:

- 1). **raks orientale**: Orientalski ples, ki vključuje egipčanski, turški, libanonski, armenski, grški, alžirski stil;
- 2). **raks šarkí**: Orientalski ples egipčanskega izvora, ki se deli na klasični, narodni, baladi slog;
- 3). **trebušni ples**: Izraz je skoval Émile Zola v svojem romanu Nana, uporabil pa ga je Solomon Bloom, židovski menendžer alžirskih, egipčanskih in sirijskih plesalk na čikaškem Velikem sejmu leta 1893 (Karkutli v Ramšak, 1995: 4; glej še www.bellydancer.org.uk).

V uporabi sta tudi izraza arabski ženski solistični ples in egipčanski ples, namreč več različnih izrazov uporabljamo, da bralec sploh ve, za kateri ples gre, druge da bi se udomačili...vendar, kot je izraz arabska glasba zavajajoč, ritmi, notni zapisi, instrumenti in pevski slogi namreč variirajo od vasi do vasi, utegne enako veljati za izraz arabski ženski solistični ples (op.avt.) (Buonaventura, 1998: 171).

Kljub vsemu bo diplomsko delo strukturirano okoli vseh zgoraj omenjenih izrazov, kajti kot pravi *Léila El Rabadi Pavšič* (letak za tečaj orientalskega plesa, FDV, pomlad 2001) si različni strokovnjaki niso enotni v tem ali je ta ples egipčanskega ali pa morebiti feničanskega ali babilonskega izvora (prav tam).

Ali pa denimo sinteza vseh treh plesnih tradicij.

2.1.2. ONKRAJ IMENA: OBREDNA NARAVA ORIENTALSKEGA PLESA

Ritual je jezik, ki daje globlji pomen človekovi naravi. Je predpisan vedenjski obrazec, ki se s poseganjem v področje višjih sfer bivanja dotika dela nas samih in dejavnostim, verovanjem, čustvom, stališčem in predmetom podeljuje ritualni pomen, pravi Radcliffe - Brown (Humphrey in Laidlaw, 1994: 82).

Telo se lahko, tako kot različni lingvistični modeli, ki jih McCauley povezuje z ritualnimi dejanji, giba ali miruje znotraj konteksta ritualnega. Po McCauleyevi ideji analogije med ritualom in jezikom predstavljam analogijo med ritualom in plesnim izražanjem:

- 1) ritual kot plesno uprizoritveno dejanje;
- 2) ritual kot gibna komunikacija;
- 3) ritual kot sistem gibnih vzorcev (McCauley v Humphrey in Laidlaw, 1994: 83).

Sistemi gibnih vzorcev in komunikacija, ki skupaj ustvarjajo uprizoritveno dejanje, so lahko dopolnjeni z ritualno obvezo, zavedanjem o svetosti in transformacijski moči posameznega dejanja (Humphrey in Laidlaw, 1994: 88).

Plesna umetnost znotraj jezika obrednega povezuje človeka z območjem prostora, ki se reflektira v njem samem, in posvečuje življenje in človeka, ki mu je namenjeno. Tako je skupaj s stenskim risbami prva umetnost, ki postane sestavni del prvotnih religiozних praks in ima v tem kontekstu praktičen pomen, s prehodom animizma v magijo pa se še bolj zasidra v vlogi »formule«, ki naj pomaga uresničevati želje, priklicati dež, zagotoviti plodnost, počastiti prednike (Kos, 1982: 55, 56).

Manj ko človek ostaja nomad, manj realizma in naturalizma je v njegovem plesu, sedaj je njegovo potovanje drugačno. Kaže se v vizijah in abstrakcijah, ki v plesu dobijo geometrijski, formalistični in ornamentalni stil, značilnost neolitskega obdobja. Prav to obdobje je za razumevanje razvoja plesa zelo pomembno, saj so v njem nastali plesni motivi, ki so vztrajali skozi vso plesno zgodovino. Vezani so na obrede, ki vzpostavljajo meditativen in abstrakten odnos (Kos, 1982: 55, 56).

V nekaterih kulturah se dekleta v duhu plesa pripravljajo na žensko življenje. Tako afriško ljudstvo Kuta izvaja obred iniciacije prek erotičnega plesa in petja. Ob vodi se najprej zberejo dekleta, kasneje pa se jim pridruži starejša ženska in prične z gibanjem, ki spominja na spolni akt. Moški nastopajo, kot v nekaterih drugih ljudstvih, v vlogi posnemovalcev (Buonaventura, 1998: 27, 28).

Rituali plodnosti se ne končujejo nujno v kopulaciji. Ta običaj so poznali v Egiptu, Babilonu, Hierapolisu in Mezopotamiji...V babilonskem templju Mylitá so smele ženske enkrat v življenju počakati na moškega, ki jim je vrgel kovanec...(Buonaventura, 1998: 31, 32).

Dejanje kopulacije je bilo sveto, pomenilo je transformacijo animaličnih instinktov v ljubezen...(Buonaventura, 1998: 32, 33).

A kaj se je zgodilo z religioznimi plodnostnimi plesi v obdobjih civilizacijskih obratov?

Slišati je, da hebrejska plemena tempeljskim svečenicam niso dovolila sodelovati v obredih. Je prevladalo njihovo razumevanje? Nemara tega nikoli ne bomo vedeli zagotovo. Zagotovo pa vemo, da so na podobo Velike Matere s sociopolitičnim

strukturiranjem družbe padale patriarhalne sence. Sence kraljev, duhovnikov in bogov moškega spola (Buonaventura, 1998: 33).

Med četrtem in osmim stoletjem sta islam in krščanstvo postajala vse močnejša: Izvorno naravo poganskih obredov sta prilagajala svojim predstavam in izkoreninila ženske plese, ki so slavili plodnost in seksualnost (Buonaventura, 1998:35).

Ta drža se je zrcalila tudi v upodabljalnih umetnostih, slikarstvu in arhitekturi. Islamsko slikarstvo figuralike in portretov ljudi ne dovoljuje! (Janković, 2002: 22, 23).

In tako je bilo spremljanje razvoja orientalskega plesa skozi daljše obdobje onemogočeno, vendar je njegov razvoj, pomen in vloga znotraj obredov prehoda in obreda rojstva ostal nedotaknjen.

2.1.3. MED OBREDOM PORODA IN RITUALOM POROKE

Ne posnema zemlja žene v zadevah spočetja in poroda, ampak žena je tista, ki posnema zemljo.

Platon po Zeitlin (1993: 112)

Značilnost obreda je, da se opravlja na določenem kraju, ob določenem času, s spoštovanjem predpisane rutine, brez osebnih in improviziranih inačic. Prvotno je imel vsak obred konkreten namen, največkrat potrjevanje posameznih družbenih vrednot ali pa varovanje in večanje imovine. Kasneje so mnogi obredi izgubili izvorni namen in pomen - postali so abstraktni in okrasni (Ples, 1990: 192).

Poroka kot simbol ljubezenske združitve, zveze moškega in ženske, rojstvo kot zagotavljanje trajanja življenja, dnevi, tedni in meseci v človekovem življenju, v človeških kulturah, ko ljudje s pomočjo posebnih postopkov, pa naj gre za neprekinjen ples, post, molitev ali meditacijo, skušajo izčistiti razumevanje življenja in se dvigniti na višjo raven bivanja...

»O moja duša, kako lepo! Blagoslovljeni so tisti ljubljene, z lučjo Preroka,« kličejo nevestine družice svoj blagoslov.

»O pridi, dam ti pet blagoslovov. Pridi, mati neveste, pridruži se nam,« vabi ženina mati. »Bodi blagoslovljena od vseh navzočih!«

Takšen je uvodni nagovor plesne koreografije »The Reluctant Bride«, navdahnjene z duhom obreda egipčanske poroke. Plesalke nastopajo kot nevesta in njene družice, ženina mati in »plesalka« na poroki, ki je v arabskem svetu nujna povezovalka poročnega obreda (Hilal, 1998: videokaseta, Colours of Kairo).

Mnogi raziskovalci so v opisih geste – kjer na trebuh plešoče eno dlan položi nevesta, drugo ženin - zadržani, najverjetneje, pravijo, naj bi pomenila spodbujanje plodnosti (Buonaventura, 1998: 38).

O svoji izkušnji plesalke na poročnem obredu zelo doživeto pripoveduje še egipčanska feministka Huda Sharâwi: »Kmalu se je pojavila plesalka in pričela

nastopati tik pred mano. Krožila je okrog gostov, ki so med prsti vlažili kovance in ji jih polagali na čelo in prsi, dokler ni v dvorani završalo, in nastopajoča se je pričela v ritmu bobnov umikati iz dvorane. Evnuh je oznanil prihod neveste» (Sharâwi, 1987: 57).

Drug pomemben dogodek, s katerim je orientalski ples neločljivo povezan, je rojevanje. Da, domneva, da naj bi trebušni ples izhajal iz posnemanja rojevanja, se zdi sprejemljiva. To seveda velja za tiste družbe, kjer ženske rojevajo sede in čepe (Gioseffi v Ramšak, 1995: 27).

Preminula nemška plesalka *Dietlinde Karkutli* takole opisuje »porod« med plesnim gibanjem: *»Ženske so obkrožile porodnico in pričele prepevati s tihimi in mehкими glasovi, s trebuhu pa ustvarjati valovita gibanja. Čez nekaj trenutkov se je priključila noseča ženska in sledila ženskam v krogu. Tako je minilo več ur, nato pa nenadoma - kratko, silovito sopenje, ki mu je sledil tih in zamolkel padec. Porodnica je pridržala obleko in položila otroka v odprtino, namenjeno novorojencu, nato pa dvignila roko, kot bi hotela reči, ne, ni še konec. Čez četrto ure je sledil drug, prav tako zamolkel padec: Bila sta namreč dvojčka«(Karkutli, 1997: 45).*

Trume pesnikov, pisateljev, slikarjev, ki so v dobi Orientalizma, ali kot pravi Said v (El Guindi 1999: 37) dobi, ki je rekonstruirala Orient, devetnajstem stoletju drvele v dežele Bližnjega in Srednjega Vzhoda, pa so želele ujeti predvsem zven kraguljev na pisanih oblačilih plesalk, piš tančic, plapolanje teles,...Umetnice so jim pomenile svež navdih...

...Bile so njihove muze, v zlato in svilo oblečene usodne ženske...

II. DEL

SLIKA 2

*Zahodnjaške fantazije o orientalskem plesu. 1900 – 20. Fotografije. Zasebna zbirka.
(naslednja stran)*

3. DEFUNKCIONALIZACIJA ORIENTALSKEGA PLESA

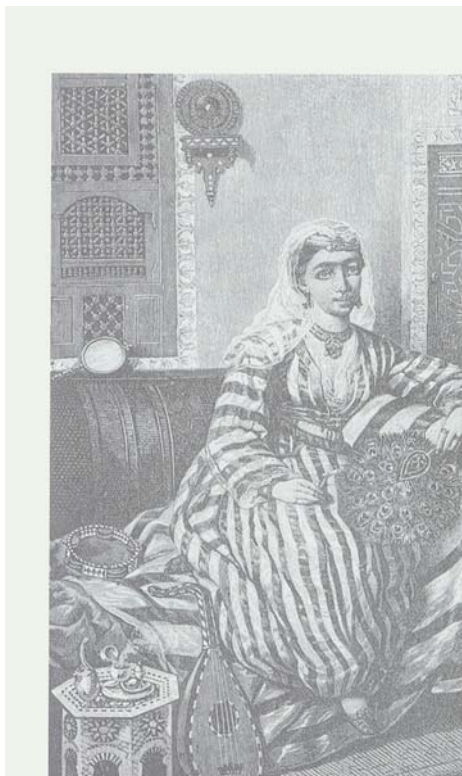
Orientalni ples se ni rodil v kabarejih, rodil se je v templjih in ženskih telesih...

(Sapho v Mille et une danses orientales, dok. film, 1999)

V začetku 19. stoletja je beseda *álma*, pomenila učeno žensko, poetinjo, glasbenico in omikano plesalko. Ni ostalo pri tem. *Álémah*, učene ženske, poetinje in glasbenice so se vdale novemu migracijskemu valu popotnikov, ki je drl v obljubljeni deželi krasnih čutnih žensk in zamaknjenega plesa. Postale so plesalke – prostitutke (van Nieuwkerk, 1995: 35).

Kúšuk Hânim, *Safîa* iz Esne in *Azîza* so bila imena, ki so krožila med popotniki dežele. Ti so potovali vse do samega juga, da bi jih videli plesati. Tjakaj so bile namreč izgnane po odloku Muhámada Álîja, ki je deželi poveljeval od leta 1805 do 1848, plesalke krepko obdavčil, in jih obtožil, da so zapeljevale britanske in francoske vojake (prav tam).

Duff Gordonova, ki je na jugu Egipta živela sedem let, v svojih pismih pripoveduje o angleškem turistu, ki so ga vrgli iz hiše, potem ko je vztrajal pri tem, da naj plesalke plešejo gole. Drugi popotniki so pripovedovali, da so se nekatere plesalke vdale takšnim pričakovanjem in zahtevam. Narava tega plesa je skupaj z ugledom plesalk začela svojo žalostno pot (van Nieuwkerk, 1995: 34).



Kakšno pot pa so si izbrale Sirijke, Alžirke in Egiptanke, ki so postale podobne slovenskim aleksandrinkam? Poglejmo si.

3. 1. ORIENTALIZEM NA POHODU, SMER - AMERIKA

»Semkaj na »Cairo street! Stopetdeset orientalskih lepotic! Najbolj vročekrven spektakel na zemlji! Glejte njen ples, Hootchy - Kootchy! Nikjer drugje kot na Coney Islandu! Ne hitite, ne drenjajte se, sedežev je dovolj za vse« (Carlton, 2000: 55)!

SLIKA 3 Lorie. Egiptanska *álméh*, *Sakina Al*

Maz.

c. 1870. Gravura

Tako so kričali na Midway Plaisancu čikaškega Velikega sejma, kamor so na pobudo židovskega podjetnika Solomona Blooma pripotovale alžirske plesalke *Oualed Nails*, egiptanske *gazije* in plesalke iz Sirije. Nekatere izmed njih so požele tako velik uspeh, da so se zapisale v zgodovino in postale prave legende. Najbolj skrivnostni

med njimi je bilo ime *Little Egypt*. V resnici nihče sploh ni vedel, kdo je L.E. bila. Zanj se je izdajalo mnogo plesalk, med njimi tudi *Ashea Wabe*, ki se je morala zagovarjati pred čikaško policijo zaradi »plesne točke brez obleke. Časnik *The New York World* je zabeležil pogovor med plesalko in policijskim izpraševalcem:



"Videli smo plešoča dekleta..." (Carlton, 1994: 53)

»Kako tanka je bila tančica?«

»Da, da, zelo tanka.«

»Ali so gostje lahko videli skoznjo?«

»Da, da, gospod; ampak le mojo malo nogo.«

»Ali mislite vašo malo nogo, ali malo vaše noge?«

»Da, da, gospod, samo mojo malo nogo« (Carlton, 1994: 76).

Kljub temu, da so bile plesalke, ki so nastopale v »turški« in »alžirski« vasi ter na »kairski cesti«, oblečene »spodobno«, je 23. julija 1893 *Chicago Tribune* v članku »Plesni mojstri napovedujejo protest« zapisal: »Slog gibov, ki ga prikazujejo te tako imenovane Alžirke in druge ženske, je nekaj mnogo preveč neprijetnega in spornega za ljudi z rafiniranim okusom. To je izprijena in nemoralna ekshibicija. Bilo bi dobro vzbuditi nekaj ogorčenja, zaradi te odločitve razstave, da pod imenom ples dovoljuje to, nič drugega kot rahlo modificirano verzijo orgij, ki jo je poznala že Španija. Ali mislimo, da so stvari, ki so bile preveč pokvarjene, da bi bile dovoljene v Španiji enajstega stoletja, dovolj dobre za razstavo na Sejmu

SLIKA 4

Amerike, in to v devetnajstem stoletju« (Carlton, 1994: 46)?

Drugi pisci, pisci orientalskih zgodb, so pisali: »Tule ob udarcih tam tamov, monotonem brenčanju trsnih piščali in godal, rožljanju tamburinov, zvokih, ki jih ustvarja egipčanski orkester, zagorele lepotice ob zvokih kastanjet izvajajo plese, bolj čudne kot poetične, bolj robate kot polne miline«(Carlton, 1994: 47).

Ali pa: »To ni ples. Je hoja po odru ob domnevni glasbi z nenavadnim zibanjem in krčenjem telesa z namenom vzbujanja strasti« (prav tam).

Povsem drugače so pisali o alžirskih plesalkah:

»Orientalni ples, kot je predstavljen tukaj, ni, zaradi plesalk, ki komajda dvignejo svoja stopala od tal, in ki jih njihova plapolajoča krila zakrivajo do kolen, v nobenem smislu nespodoben ali vulgaren« (Carlton, 1994: 47).

3.1.1. SRAM, ČAST IN ODNOS DO ORIENTALSKEGA PLESA

»Čast je vrednost osebe v njenih lastnih očeh in v očeh družbe. Je kakovost ne le posameznika, ampak tudi skupine,« povzema Goddardova Pitt-Riversa v prvi zbirki člankov o časti in sramu v sredozemskih družbah (Goddard v Peristiany, 1987: 167).

Čast in sram sta v različnih kulturnih kontekstih v tesni povezavi z vedenjem posameznika, vendar njun pomen drugače opredeljuje moške. V mediteranskih družbah je moški tista oseba, ki mora braniti svojo čast in čast svoje družine, ta

naloga pa vključuje pravico do kontroliranja vedenja vseh družinskih članov, še posebej žensk, ki se morajo truditi v smeri ohranjanja čistosti. Moški, ki prevzema aktivno vlogo, tako postaja odgovoren za žensko, meni Goddard (Peristany, 1987: 167).

Ob morebitni neposlušnosti je v uporabi sklicevanje na Boga.

Tako:

»Moški skrbi za žensko zato, ker je Alah dal prednost enih nad drugimi« (Bouhdiba, 1994: 11).

Ali kot pravi Alma Karlin (1996: 10) je mož za žensko na Vzhodu polbog, ki ji pomaga priti v nebesa (prav tam).

»Vse ženske, ki so »zaposlene« na področju zabave, bodo šle v pekel,« je v intervjuju nizozemske antropologinje van Nieuwkerkove, ki je s svojo doktorsko disertacijo »A trade like any other; Female dancers and singers in Egypt« pokazala še drugo plat »vznemirljivega življenja plesalk,« povedal eden izmed verskih voditeljev, *šejk*. *Šejk* torej meni, da je take vrste poklic prepovedan. Na vprašanje etnologinje zavpije samo: »Harâm!« (op.av. prepovedano!). Beseda je homonim in pomeni še *sveto*. (El Guindi, 1999: 48; glej še van Nieuwkerk, 2000: 121).

Druga najpogostejša vrsta odziva je: »Êb!« Êb je arabska beseda, ki pomeni sramoto (prav tam).

Stigma trebušnih plesalk je med drugim pogojena še z njihovim dvodelnim kostumom, ki trebuha ne skriva. »Ples ni nekaj slabega, če je izveden na primeren način in v spodobnem oblačilu. Služenje denarja s plesom prav tako ni nič slabega, je neke vrste nujnost, le da mora biti denar zbran na spoštljiv način,« meni starejša generacija plesalcev. Nekateri folklorni plesalci obtožujejo trebušne plesalke, da kvarijo ugled te umetnosti. Ábîr iz Minye pravi: »Ljudski ples vsebuje spodobne gibe, izvaja se v spodobnih oblačilih. Trebušne plesalke so sramota. Ples je v Egiptu že tako in tako nekaj spornega, v zapeljivem kostumu pa vse skupaj postane zelo pokvarjeno. Vsaj drugačna oblačila bi si lahko omislile, in bila bi ena slaba stvar manj« (van Nieuwkerk, 2000: 136, 137).

Na vprašanje o (ne)spodobnosti plesalk - te nosijo drugačno obleko - pa je neki verski vodja odrezal: »Da, kajti tudi one se gibljejo« (van Nieuwkerk, 2000: 130).

Nekaj ljudi, ki jih je spraševala van Nieuwkerkova je navdušilo z bolj pozitivnim odnosom, poudarilo je predvsem njihovo vlogo razveseljevanja ljudi (van Nieuwkerk, 2000: 121).

V splošnem imajo najmanj naklonjeno mnenje o plesalkah ljudje nižjega razreda in razreda, ki se nahaja nekje med nižjim in srednjim, ti niso nikoli prestopili praga nočnega kluba. Poleg tega, da jim ni všeč lociranost nočnih klubov, so razočarani še nad dejstvom, da vanj ne more vsa družina. Njihovo zgražanje pa je namenjeno bolj *fathu*, sistemu sedenja in pitja pijače ter kramljanja z obiskovalci kot pa plesalkam osebno (van Nieuwkerk, 2000: 122, 123).

Razlogi za neodobravanje so tudi aspekti stvari, ki na poseben način opredeljujejo nočne klube: Alkohol, denar in spolnost (prav tam).

Svoje nezadovoljstvo z dogajanjem v njih so leta 1977 izrazili tudi islamski fundamentalisti, ki so požgali dvanajst od štirinajstih nočnih klubov, leta 1986 pa se je zgodba ponovila z nekaj manjšo številko. Predvsem v Minyî in Asîyutu, na jugu

Egipta je vpliv skrajnežev zelo močan. Občasno prekinjajo poroke, uničujejo glasbila in preganjajo trebušne plesalke z odra (van Nieuwkerk, 2000: 64).

Van Nieuwkerkova (2000: 128) pravi, da ljudje v splošnem, dogajanja na porokah, kjer nastopajoči, ki običajno pleše pred mladoporočencema, položita roke na njen valujoči trebuh in prsi, ne doživljajo kot kaj nezaslišanega, sramotnega in prepovedanega. Intervjuvanci so slednje utemeljili z razlago o drugačnem vzdušju, ki vlada med samim poročnim obredjem (van Nieuwkerk, 2000: 128, 129).

A lahkomiselna povezava med orientalskim plesom in stopnjo erotike, ki zahteva zgražanje, nas ne sme zavesti. Tudi baletna umetnost je v Ameriko prišla precej pozno in preden je bila sprejeta »Deklaracija neodvisnosti«, so prepovedovali katerokoli oblike gledališča. Še leta 1874 so vse predstave previdno oglaševali kot predavanja (Cohen, 1988: 87).

In še v letih po vojni je angleški zakon na odru dovoljeval razkazovanje golih žensk le, če se niso premikale (Južnič, 1993: 22).

III. DØEL

Zaziblje se nazaj in stopi naprej,
upogne koleno in preizkusi stopalo,
pretehta, kam bo usmerila korak;
že vabi k rajanju glasba.
Tipaje zaokroži po prostoru
predno začne s plesom, lahkotna,
kot da bi jo nosilo morje na hrbtu valov.
Z zibajočo hojo zmerno stopa naprej
in na sto načinov suka boke.
Zdaj je blizu, zdaj daleč, zdaj tu, zdaj tam,
zdaj levo in hkrati na desni strani,
po tleh podrsa, tako kot strela
nenadoma udari z jasnega neba.
Tako gibčno in spretno se razpleta njen lahki tek,
da ne veš katera noga je v zraku
in katera stopa na tla.
Teča in kroži v širokih in ozkih zavojih,
odvija krog in ga spet zavija
v tako zgoščenih zaporednih vijugah,
kot jih nima niti meander.

Sama si določa ritem in takš,
povsod najde pravo mero in red.
Zvesto sledi glasbi godbenikov,
pa najsi je počasna ali urna.
Zdaj dvigne nogo, zdaj z njo zakorači,
podrsa ali udari ob tla.
Kot plamen, vrtinec, val ali kača
se dviga in spušča, vrti in drsi.
Z boki skladno poigrava
preko sredine v levo in desno,
ko se razigra desnica jo levica rahlo spremlja.
Ko ena noga vzmahne se druga že dvigne na prste.
Ob tla udarja ne prerahlo ne premočno,
vsi njeni gibi so premišljeni.

Spreminja oblike plesnih likov,
skladno z obliko plesne glasbe.
Pleše ravno in v diagonalah,
ko glasba utihne in se spremeni.
Poslušno sledi melodiji,
ki jo igra glasbenik,
naprej, nazaj in v zrak,
skladno z glasbo se spušča in dviga.
Zdaj pričara vihar, da dih zastaja,
vrti se v bliskovitih krogih;
nato z umetnostjo geometra,

*razširi prvotni načrt.
Že spremeni svoj plesni prostor v kroglo
in se vrti, pavu podobno.*

*Ena noga je v središču krogle,
druga orisuje njeno površino.*

(Marinov opis solističnega plesa Terpsichore, prikaz nespremenljive idealne podobe vseh plesov, po Sachs), (Sachs, 1997: 314, 315, 316)

Mahmoud Reda und Teil seines Ensembles, Kairo 1983 (Foto: Bildarchiv J. Rieche)



SLIKA 5

Mahmoud Redá in del njegovega ansambla, Kairo 1983 (Foto: Bildarchiv J. Rieche)

4. PLESNI SLOGI, RITMIČNE STRUKTURE IN GIBALNI VZORCI

4.1. PLESNI SLOGI

Omejili se bomo na sloge, ki so se razvili in uspeli v Egiptu.

Ples v Egiptu, ki vključuje potresujoče in valujoče gibanje trupa, poigravanje s prsnimi in hrbtnimi mišicami, gibanje trebušnih mišic in specifične položaje, rok, dlani in celotnega telesa je razvil tri temeljne sloge: *raks šarkî* ali klasični, *raks šâbi*, ali ljudski ter *raks baladî*, ki je urbanizirana različica ljudskega plesa. (Sachs, 1997: 37, glej še <http://www.raqsdance.demon.co.uk/raqsinfo.html>).

Raks šarkî je ples različnih egipčanskih ljudstev: Gavazêjev, Félahov, Saîdijev, Bedaijev in Nub, imenuje se *Šâbi*. Z migracijo agrarne populacije v mesta, je v začetku 20. stoletja močan vpliv jazza in bluesa ustvaril formo *Baladîja*, ob kateri se je v istem obdobju skozi vplive zahodne glasbe na dvorih etabliral egipčanski klasični ples-*Šarkî* (Courses and workshops of raqs sharqi; letak plesalke *hilala*[®], Plejade del Tanuto plesne tehnike egipčanske plesalke *Suraye Hilal*).

Šarkî in *Baladî* na edinstven način komunicirata s telesom in prostorom. Prvi, skozi njegovo svobodno uporabo v širokem gibanju, po nareku zahodnih vplivov v arabski glasbi, drugi, nikoli do konca koreografiran, obrnjeno (Buonaventura, 1998: 187; glej še Hilal, 1998: videokaseta, Colours of Kairo).

Šarkî z elementi indijskega, perzijskega in turškega plesnega jezika - turški vpliv v njem se vzpostavlja v valovanju trebuha, v položaju rok in dlani, ki se zasukani stikata nad glavo in poustvarjata značilen arhitekturni slog islamskih dežel in še v nekaterih motivih, sultanovem mostu, denimo, perzijski in indijski v gibih glave, ter ponovno v posameznih gibih rok in dlani ter poudarjenim gornjim delom telesa – *Baladî*, z značilno melanholijo izraženo prastaro hrepenenje po podeželju, preprostem vaškem življenju, stiku s prvinsko naravo, osredišča ob sproščenih komolcih, pretežno v bokih in medenici (Buonaventura, 1998: 190; glej še Karkutli, 1997: 35, 111).

Buonaventura poudarja, da je čistost forme relativen koncept in navaja, da je *Šarkî*, najmanj čista arabska forma (kot primer navaja egipčansko plesalko *Samio Gamâl*, ki je v svoje koreografije vključevala ne le baletne motive, kar je značilnost rafiniranega in sofisticiranega klasičnega egipčanskega plesa, pač pa tudi rumbo in tango) (Buonaventura, 1998: 190, 194; glej še Mille et une danses orientales, dok. film 1999).

Vendar se s to trditvijo ne moremo strinjati v celoti, saj so piruete in geometrijski gibalni vzorci del antičnega egipčanskega plesa, zato si drznimo trditi, da je *Gamâlova*, čeravno izraženo v prostorih kabareja in v soju filmskih luči in v nekaterih delih (v neplesnem smislu), z auro ženske, ki se prikadi iz steklenice, (čeprav to napravi simpatično) ta ples, skupaj s Tahio Carioco in še nekaterimi drugimi, denimo spet obudila.

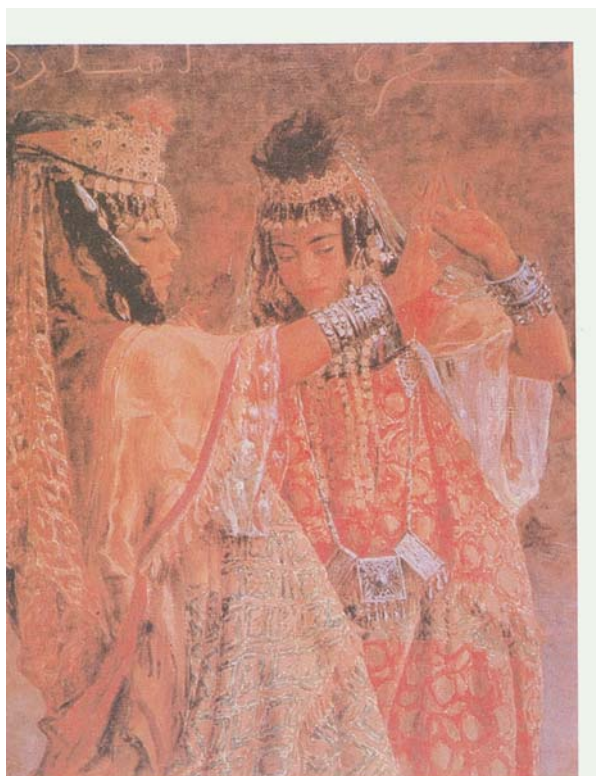
Druga koža plesalk je

Tančica

Tančica, *veil*, ima svojo dolgo in raznoliko zgodovino, ki je od Judov, Grkov, ljudstev Balkanskega polotoka in Mezopotamcev, pa vse do ljudstev islamskega prostora, zrasla v označevalko osebnega, za muslimanski svet svetega prostora, določevalko ženske osebe, domnevno nadzorni predmet seksualne aktivnosti, ornament. V domišljiji arabskih žena se je za težkimi perzijskimi mantuji, turškimi izarji, čadorji, hidžasi, dogajala simbolna osvoboditev. *Veil dance*, kot ga poznamo danes, si je na plesne odre začel utirati pot šele v štiridesetih letih. V Egipt ga je prinesla ruska balerina Ivanova, *Badîa Masábni*, sirijska plesalka in igralka pa ga je prva vključila v dela dveh velikih zvezd, *Samie Gamal* in *Tahie Carioce* (Buonaventura, 1998: 149; glej še <http://www.shira.net/veilhistory.htm>).

Uzbekistanski ženi je pomembno naglavno oblačilo, rašidskim ženskam, simbolni in plesni del oprave (*il bale* ali obredna tančica). Rašidi poznajo obredno tančico poročene ženske in obredno tančico device ter tančico, ki se med plesnim gibanjem razširja in plapola (El Guindi, 1999: 89).

Severni predeli Afrike, predvsem Alžirija, Tunizija in Maroko, poznajo tudi plese z robčki. Plesna dela običajno vključujejo enega ali dva robčka, s katerima plesalka, med hitrim, na drobne variacije s stopali, koreografiranim gibanjem, ustvarja različne motive (<http://www.shira.net/veilhistory.htm>).



Etienne Dinet. *Bedouin dancers of Algeria*. 1896. Oil painting. Private collection

Dinet. Alžirski plesalke. 1896. Olje.

Zasebna zbirka

SLIKA 6

Dvorska duša orientalskega plesa se izraža s

Svečnikom

Šemadân je ime za dvajset kilogramov težak metalni svečnik, ki je videti kot obrnjen lestenec. *Šemadân dancing*, ples s svečnikom, je nastopil v obdobju cesarja Otomana kot del dvorne zabave, v *zefo*, egipčanski poročni obred je prešel šele ob koncu prejšnjega stoletja (<http://www.arabesque.org/ade/repertoire.html>).

Goreče sveče na glavi so luč v trdi, gosti temi, osvobajanje v zakon, pomoč pri tipanju k ženinovemu domu...

S stilizacijo plesa je postal plesno gledališka predstava, ločena od globokega združevalnega in povezovalnega pomena poročnega obredja (<http://www.arabesque.org/ade/repertoire.html>; glej še Pettan, 1987: 123).

Naj povem, da Svanibor Pettan omenja tudi ples **z vrčem vode** ali **s skodelico kave** na glavi (Pettan, 1987: 123).

Meč

»Ti, ki držiš meč nad mojo glavo, ne moreš držati meča nad mojim duhom,« govori govorijo plesalke svojim gospodarjem, ki so jih imeli za sužnje in haremske ljubice.

Morgjana, Ali Babina služabnica pa v pripovedki o Ali Babi in štiridesetih razbojnikih ni ne užaljena sužnja ne ljubica, ampak neusmiljena bojevnica, ki med plesom zabode razbojniškega poglavarja (Tisoč in ena noč, 1975: 212).

In zaščitniki Egipta, Aleksandrijci v *súhbi*, borbenem plesu, drug drugega kalijo v moči in veščini ravnanja z noži, robci in stoli (Pettan, 1987: 57).

Palica

Že v Starem egiptovskem kraljestvu so moški nastopali s palicami (Lexova, 2000: 9).

Pettan (1987:57) pripoveduje, kako v kraju Tántâ, na področju Nilove Delte, eden izmed plesalcev drži palico, medtem ko drugi skače nanjo (Pettan, 1987: 57).

V koreografiji *Suraye Hilal* »The Relucantent bride«, poročnem slavju pa ženin palico nekaj časa vihti, suče med prsti, udarja z enim njenim delom ob tla in jo na koncu s hudomušno pretnjo položi na ramo nevestine matere (Hilal, 1998: videokaseta, Colours of Cairo; glej še Pettan, 1987: 57).

Tahtîb, ples s palicami, je moški ples, a ga plešejo tudi ženske. Egipčanska plesalka *Fifi Abdou* se med potresavanjem bokov elegantno privzdiguje, vihti in kroži okrog nje (Mille et une danses orientales, dokum. film, 1999).

SLIKA 7

Jean-Léon Gérôme. Álmêh nastopa z mečem. 1870. Olje. New York: Herbert & Johnson Museum, Cornell University

Prstne cimbale

Majhne medeninaste ploščice, ki oddajajo predirljivo mehak zvok, so uporabljali že Stari Grki in Rimljani. Najzgodnejše prstne cimbale, izdelane iz kovine, so bile najdene v bližini Teb, iz leta 200 pred našim štetjem. Iz leta 50 našega štetja so v Pompejih našli prav tak instrument, dve kovinski ploščici v obliki školjke; podobni, le leseni in zvezani z majhno vrstico, sta bili v rabi pri Starih Egipčanih. Poznajo jih tudi Španci in Italijani. Ko Irena Lexova opisuje skupinske plesne antičnega Egipta, govori o skupini plesalk, ena izmed njih igra na lutnjo, druga na dvoprstno piščal, tretje dekle pa pleše ob spremljavi, najverjetneje kastanjet. V *Življenjskih zgodbah*, poglavju v doktorski disertaciji nizozemske antropologinje Karin van Nieuwkerk pa egipčanska glasbenica Zûba pravi: »Delali smo *barâdo* (slengovski izraz, ki pomeni zbiranje denarja ali privabljanje občinstva), to pomeni stali s kastanjetami v rokah pred trgovino in igrali ljudem (Lexova, 2000: 29; glej še Ples, 1990: 131; glej še van Nieuwkerk, 1995: 68).



Dalvimart. *Turkish cengi with brass finger cymbals*. 1802. Colour engraving. Victoria & Albert Museum, London

Etimološki izvor besede, *cymbalum*, ki pomeni medenico, je v imenu prigijske Matere Boginje »Kybele« ali »Kymbele«, ki jo je grška in kasneje rimska mitologija preimenovana v Veliko Mater, Mati vseh Bogov (Glasba, 1981: 51; glej še Karkutli, 1997: 157).

Kibelo, anatolsko boginjo plodnosti, so v Frigiji častili kot čebelo, kar pojasnjuje tudi turško ime za ta kraj - Ballihisar, medeni grad (Darke: 2000: 211).

SLIKA 8

Dalvimart. Turška plesalka z inštrumentom prstne cimbale. 1802. London: Muzej Victoria & Albert

4.1.1. GIBALNI VZORCI

Osnovo arabskega ženskega plesa predstavlja klasični egipčanski ples, in po Ireni Lexovi povzemam njegove temeljne značilnosti:

Gibi nog

Osnovni antični egipčanski korak je na odvitem stopalu, tudi ob različnih dvigih nog. Gibanja sestavljajo ritmični tek, poskakovanja in skoki (ilustracije št. 31e, f), nemalo motivov se izvaja tudi v kleku, z opiranjem na eno ali na obe kolen. Tako dekleta v položaju spuščenega telesa na enem ali obeh kolenih izvaja dramatični ples (ilustracija št. 28a), v plesnem zanosu pa se je pri starih Egipčanih opravljal tudi obred molitve (ilustracija št. 73a), (Lexova, 2000: 46, 47, 48).

Kleki predstavljajo še izhodišča za izvedbo gimnastične vaje most, sultanovega mosta, ipd. (Ples, 1990: 138; glej še Karkutli, 1997: 134).

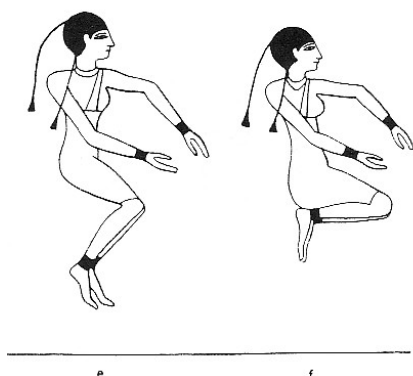


Fig. 31 SLIKA 9

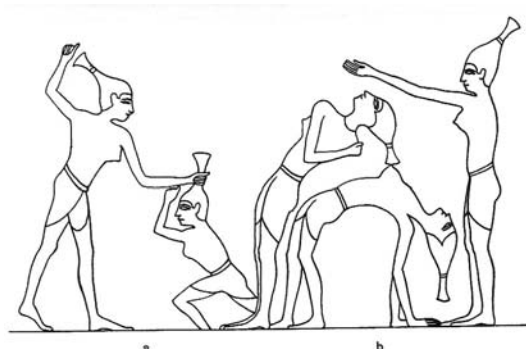


Fig. 28 SLIKA 10

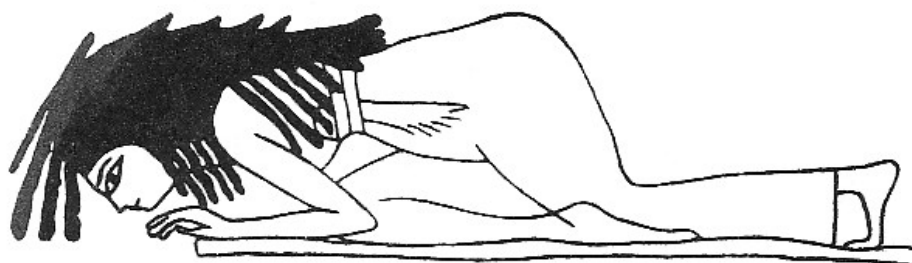
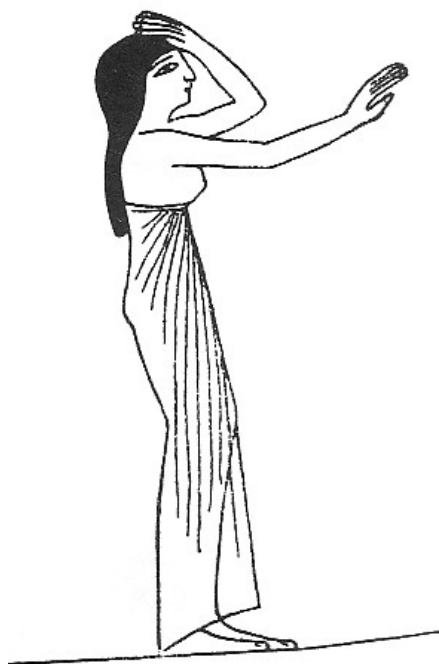


Fig. 73

SLIKA 11

Gibi rok

Raba tudi popolnoma sproščenih rok ustvarja specifično simetrijo telesa v prostoru in imitativno izraža njihov značaj. Roke tako skupaj z dlanmi dajejo oporo, drže oljčno vejico, izražajo notranja stanja človeka (fig. 68) ali posnemajo zglede iz narave in okolja, kot plesalka denimo, ki izraža kralja (fig. 28a; glej **gibi nog**) in plesalka – veter (fig. 28b; glej **gibi nog**), (Lexova, 2000: 49-51).



SLIKA 12

Fig. 68

Na slikah, ki izražajo prizore pogreba smo priča izrazom žalosti, potrnosti, (fig. 66), včasih pa gibalni vzorec ni naravni izraz čustva, ampak odsev svojevrstnega estetskega iskanja (fig. 72; glej še str. 35), (Lexova, 2000: 54).

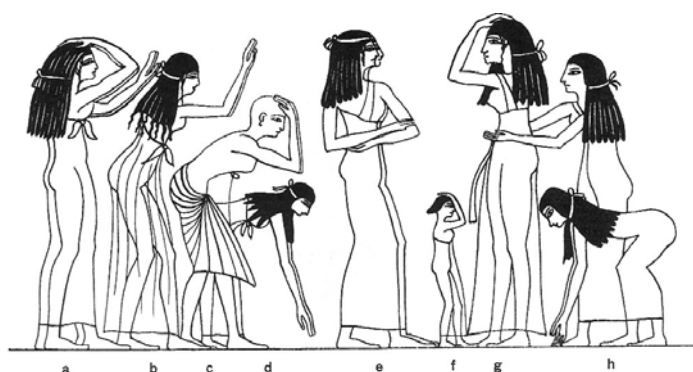


Fig. 66

SLIKA 13

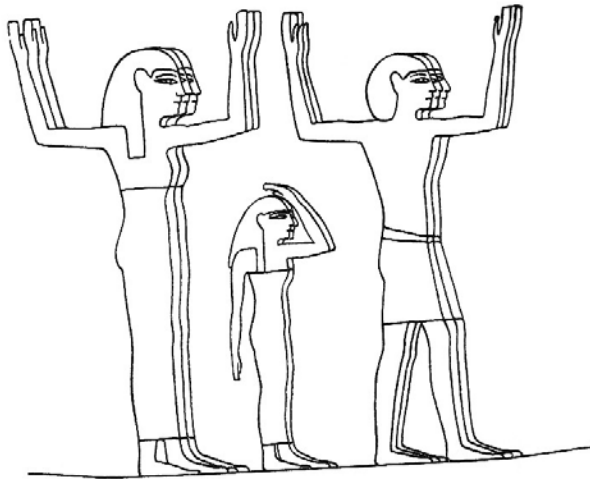


Fig. 72

Čeprav Lexova (2000: 54) označi nekatere drže kot izumetničene, je videti, da sta fig. 72 a in 72 c v povezavi s pokopom umrlih, čeprav neposredno nista implicirani v ritual. Položaj rok na omenjenih figurah denimo izraža prenašanje mrtvega telesa (prav tam).

Geometrični prijem egipčanskega plesa so zmeščale indijske plesalke, bajadere, ki so v Egipt prispale leta 1500 pr.n.št. (Ples, 1989: 79).

Tako lahko rečemo, da gre denimo pri orientalskem plesu za egipčanske gibalne obrazce in azijsko plesno tehniko.

Fig.72 SLIKA 14

Gibi trupa

V uporabi so različni nagibi naprej (28b; glej **gibi nog**), vstran (51c,d), kroženje bokov (49 desno).



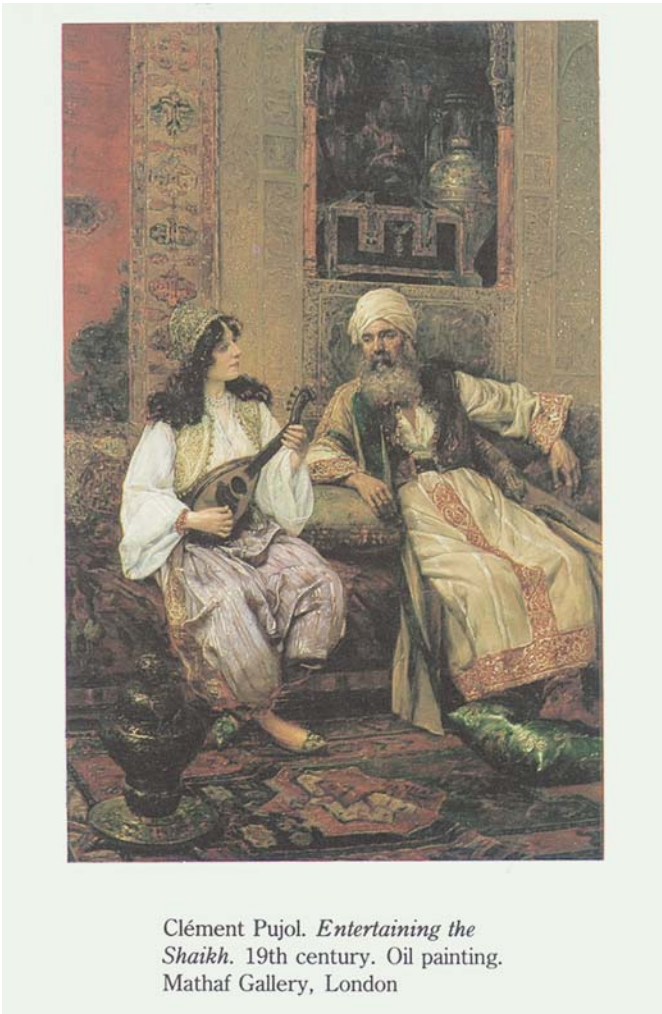
Fig. 51
SLIKA 15



Fig. 49,
SLIKA 16

4.2. RITMIČNE STRUKTURE

Arabski ženski ples je neločljivo in tesno povezan z glasbo. Metrični vzorci in ritmi se razlikujejo malone od vasi do vasi, a nek osnovni ritmični imenovalec je skupen celotnemu arabskemu prostoru. Omejimo se le na področje Egipta in pogledimo kako egipčanski glasbenik *Hosám Ramzi* klasificira osnovne ritmične strukture, ki določajo tudi način plesa (*Šâbi* sloga) posameznih ljudstev: Ghavazêjev, Saîdijev, Félahov,...



Masmûdi; 8/4 ritem, sestavljen iz dveh delov.

Maksûm; 4/4 ritem, ki je v upočasnjeni izvedbi različica *masmûdija*.

Saîdi; Ritem Zgornjega Egipta. Ritem *tahtiba*, plesa s palicami. Podoben je *maqsoumu*, le bolj eleganten.

Fálahi; Enostavni ritem egipčanskih kmetov...

Zâr; Ritem, ki izganja slabe duhove.

Malfûf; 2/4 ritem, za uverturo in odhod z odra.

Karaçi; Ker se začne s spremljajočim udarcem bobna, TAC in ne z bazičnim zvokom DUM ni egipčanskega izvora.

Elzáfa; Poročni marš v 4/4

Pujol. Zabavanje šejka. 19.st. London: Mathaf galerija
SLIKA 17

Three four time; 3/4 ritem.

Sanaj; Malone stalnica klasične egipčanske glasbe, ki v trodelni sekvenci ustvarja 10/8 ritem.

Abu el Kámsa; Avtorsko delo egipčanskega glasbenika *Hosáma Ramzija*, v dveh delih. Prvem, ki poudarja spiritualnost *masmûdi* ritma, in drugem zemeljskem, *saîdi* ritmu (Ramzi, 1998, zgoščenka, Rhythms of the Nile).

V začetku devetnajstega stoletja pa v egipčansko glasbo vstopajo zahodni vplivi, ki z drugačnimi inštrumenti (violina) »raztegnejo« zemeljski ples, tako, da se posledično spremeni tudi uporaba prostora in telesa (Hilal, 1998: videokaseta, Colours of Kairo).

4.2.1. VZPOREDNICE Z DRUGIMI PLESI SVETA

Gibalne prvine orientalskega trebušnega plesa najdemo v plesu Romov, razseljenih po vsem svetu: **Ciganski ples** žensk se senzualno razkazuje nasprotnemu spolu, subtilno izraža svojo ženskost s krilom, šalom, z robčkom, potresuje z rameni... (Lotjanu, 1976 Kinostudija Mosfilm; glej še Ples, 1990: 54;).

Ime **čoček** se navezuje na turškega *koceka*, fanta, ki z načinom plesnega gibanja izraža ženstvenost. Čočeka, ki je navzoč v plesni praksi Kosova, plešejo Albanci, Turki, Romi in Hrvati, najverjetneje pa tudi Srbi in mogoče Črnogorci (Filipović v Pettan, 1987: 55; glej še Pettan, 1987: 177, 181).

Značilno potresavanje telesa vsebuje **drmež** (hrv. drmati »trzati, tresti«), ki se je iz Banata razširil tudi v Prekmurje. Ta hrvaški ljudski ples parov ali skupine razporejene v krog v 2/4 taktu se zgodi ob petju in spremljavi tamburašev (Ples, 1990: 72).

Drmača, kot mu pravijo v Beltincih, je treba odplesati, »Kak je nekda Törk s Kaniže šau« (Dora, 2002: 27).

Kljub karakterni različici lahko najdemo precej podobnosti s španskim ljudskim plesom, **flamenkom**. Sama beseda *flamenko* je sestavljanka dveh arabskih besed, *fellah* in *mengu*, ki pomenita »ubežniškega kmeta« (Buonaventura, 1998: 42).

Ples ponosnih Andaluzijcev je prežet s prvini arabskega in klasičnega indijskega plesa. Res je, da so kateri izmed plesov, *farruca* denimo, težki in resni, a značaj *fandanga* in *sevillane* je živahen in topel. V *fandanguillu*, andaluzijskem ženskem solo plesu, se plesalki, medtem, ko na mestu urno tepeta s petami ob tla, vse telo potresa (Ples, 1990: 88, 90).

In ne toliko znana forma flamenka z zelo orientalsko noto je *Zambra Moora*, ženski ples španskih Romov, tako kot *danza serpiente* (Buonaventura, 1988: 42).

Tradicionalni indijski ples se v obrisih kaže tudi v orientalskem plesu, predvsem v **odissiju**, ki je ženstvenejša plesna forma od **kathakalija**.

Jazz ples se z orientalskim srečuje na točki omogočanja in spodbujanja individualnosti in svobode in določenih gibalnih prvin, kot so: Delna izolacija posameznih delov telesa v gibanju, valovito kontinuirano gibanje, ritmična raznolikost in ritmične spremljave s ploskanjem in tleskanjem. Beseda *jazz* izhaja iz arabske besede *jazba* in označuje ekstatično stanje, ki sta ga povzročila krožni ples in prepevanje v mošeji. (Ples, 1990: 124, 125).

Medenične plese s poudarjenimi notranjimi stanji veselja, liričnosti, povezovanja moči, ki prehaja v telo plesalca iz zemlje in neba, najdemo še v **afriškem plesu**, **havajski huli**, **tahitijskih plesih**, **plesih južnega morja**, ter na Novi Gvineji, Solomonovih otokih in v Vzhodni Polineziji (Sachs v Buonaventura, 1998: 29).

V gibanju orientalskega trebušnega plesa je nemara navzoča tudi prastara umetnost **joge**. Ne le na ravni drugačnega upoštevanja telesa, pač pa tudi v posameznih gibalnih obrazcih. *Sultanov most* je različica jogijskega položaja, imenovanega kamela. Saloma pa na pročelju Rouenske katedrale počiva v položaju **škorpijona** (Ples, 1990: 52).

Charleston, črnski ples, ki se je leta 1922 pojavil v Ameriki je v določenih aspektih podoben *bambutiju*, staremu plesu iz področja Sueškega Kanala (Glasba, 1981: 50; glej še Pettan, 1987: 57).

Prekrižani (iksasti) korak, značilnost *charlestona* je v formi *baladīja* močno prisoten (Hilal, 1998: videokaseta, Divine Rites).

IV. DEL

SLIKA 18

*Hammersmitt. Eden prvih znanih studijskih portretov egipčanske plesalke. 1870.
Fotografija. Zasebna zbirka. (naslednja stran)*

5. ARABSKI PLES SKOZI ČAS

Kdor ne pleše, ne ve, kaj je življenje.

(Kristus po Curtu Sachs v gnostični himni iz drugega stoletja), (Sachs, 1997: 17)

5.1. ARABSKI ŽENSKI PLES IN BIBLIČNE POVEZAVE

Pod sinjkasto tenčico, krijočo ji nedrije in glavo, so se ločili loki njenih oči, kalcedoni v njenih ušesih, belina njene polti. Ruta od spreminjaste svile ji je odevala ramena in bila speta v bokih s pasom umetnega zlatarskega dela. Njene črne hlačke so bile posute z mandragorami in malomarno je šklopotala z malimi čveljci od kolibrijevega perja. Vrhu vzvišenega odra je snela svojo tenčico. Bila je Herodijada kakor nekoč v svoji mladosti. Potem je zaplesala. Noge so ji begale druga pred drugo po ritmu flavte in dveh kraguljčnikov. Njene zaokrožene roke so klicale nekoga, ki se je neprestano umikal. Zasedovala ga je, lažja od metulja, kakor radovedna Psiha, kakor blodeča dušica, bilo je, kot da hoče zdaj, zdaj poleteti...

...Z napol zaprtimi očmi se je vila v pasu z valovanjem morja, stresala s prsmi, in njen obraz je ostal nepremičen, in njene noge se niso ustavile.

(odlomek iz povesti Herodiada Treh povesti Gustava Flauberta), (1917: 140, 141)

Ples *Salome*, judejske kraljične, ki zanj ni želela ne Tiberijske ravnine, ne Kafarnauma in ne polovice kraljestva svojega očima kralja Heroda, je bil devetnajstemu stoletju in vsem kasnejšim rodovom predstavljen kot »ples sedmih tančic«, utemeljen na zgodbi o boginji Ištar.

Dejstvo je, da ime *Saloma* ni omenjeno v nobenem izmed štirih evangelijev. Markov in Matejev pripovedujeta o dekletu, ki po navodilu svoje matere Herodiade zahteva glavo preroka Janeza Krstnika: »Ko je Herod obhajal rojstni dan, je Herodiadina hči plesala pred gosti in mu je bila všeč, zato ji je s prisego obljubil dati, karkoli bi si zaželela« (Marko, 1994: 1091).

»Vstopila je Herodiadina hči in zaplesala. Herodu in tem, ki so bili z njim pri mizi, se je prikupila in kralj je rekel deklici: »Prosi me, karkoli hočeš, in ti bom dal« (Matej, 1994: 1068).

Ime *Saloma* je, kot pravi v uvodni besedi k Wildovi tragediji z domnevnim imenom Herodiadine hčere, Majda Stanovnik (Wilde, 1995: 16), zanjo pozneje od evangelistov, v 1. stoletju po Ch., navedel judovski zgodovinar Jožef Flavij (prav tam).

Zgodba o judejski kraljični in Herodiadini hčeri torej temelji na mitu o Ištar, veliki Orientalski Materi, babilonski boginji plodnosti. Sam mit je prispodoba smrti in ponovnega rojstva povedan skozi zgodbo o dveh ljubimcih.



Reutlinger. Mata Hari. London: BBC Hulton Picture Library

SLIKA 19

5.1.1. ARHETIP SALOME MED SVETOSTIJO IN SPORNOSTIJO: ZEMELJSKA BOGINJA ALI USODNA ŽENSKA?

*Kajti jaz sem prva in zadnja.
Sem čaščena in zaničevana.
Sem vlačuga in svetnica.
Sem soproga in devica...
Sem jalova
in mnogi so moji sinovi...
Kajti jaz sem znanje in nevednost.
Sem sram in drznost.
Sem brez sramu; sem osramočena.
Sem moč in sem strah.
Sem vojna in sem mir.
Sem v nemilosti in sem veličastna...
Sem brezbožna
in moj Bog je velik.*

(pesem, ki je bila pred več kot 1600 leti zakopana v puščavskem egiptovskem mestu Nag Hamádi), (Borysenko, 1994:45)

Ištar umre ljubimec in njegovo telo odnesejo v podzemlje, simbol maternice. Zaljubljena boginja mu sledi skozi sedem vrat in pred vsakimi od njih pusti eno tančico,...Zemlja pa medtem postane jalova...vse dokler se s svojim izgubljeni m ljubljenim skupaj ne vrmeta na zemljo (Bachhofen, 1992: 219; glej še Buonaventura, 1998: 35).

Saloma, utelešen arhetip plešoče Skušnjave je v očeh srednjega veka postala hudičeva hči. Ob bok Veliki Materi se je tako postavila usodna ženska, čutna, voljna a samozadostna in čustveno brezbrizna, kot kasneje Kúšuk Hânim, Flaubertova muza, orientalski simbol plodnosti, včasih poduhovljena, drugič temna, ki v zanosu ljubezni, kot opisuje Flaubert v pleše kakor indijska duhovnica. Bitje, ki z vzbujanjem erotičnih fantazij simbolizira nestvarni zapeljivi svet večne sreče, materinske topline, ljubezni in varnosti, v svojem telesu pa skriva meč, s katerim kani pogubiti oboževalca. Ob Herodiadini hčeri, domnevni Salomi so tu še Jeanne Moreau v filmu Eva, Marlene Dietrich v Modrem angelu ter razne vrste vodnih vil, ki sprva očarajo in nato potopijo moške (Buonaventura, 1998: 35, 138, 139, glej še Flaubert, 1966: 114; glej še Jung, 1964: 178, 179).

V mitičnem vzorcu kreacija brez žrtvovanja ne obstaja, v Bibliji pa, kot smo videli, to žrtvovanje dobi drugačno barvo zaradi motiva ženske kot simbola temne, destruktivne sile. Že Stari Grki so samo načelo maščevanja postavili kot popolnoma žensko, žensko v svojem najbolj črni manifestaciji. Kadar moški trpijo ali umirajo v gledališkem prostoru, je navadno vzrok temu ženska. Ti »negativni« liki so lahko boginje, kot Afrodita in Hera, predvsem pa Erinije, pravične maščevalke, ženske, ki v

primitivni regresiji uničijo telo moškega, ženske ob katerih se moški srečujejo z lastnom pogubo, kadar jim nasprotujejo (Zeitlin, 1993: 15).

Različica mita o Ištar in s tem redefinicija motiva ženske, ki je prek biblijske tradicije prikazana prejkone kot temna sila, kot nasprotje svetništva, je zgodba, ki je nastala pod peresom Clarisse Pinkole Estés:

Demetra, mati Zemlje je imela prelepo hčer Perzefono. Ta se je nekega dne igrala na travniku, zagledala prekrasen cvet in iztegnila je prste, da bi objela njegov ljubki obraz. Nenadoma se je vse zatreslo in velikanska vijugasta razpoka je razparala zemljo. Iz njenih globin je planil Had, bog podzemlja. Visok in mogočen je stal v črni kočiji, ki so jo vlekli štirje konji barve duhov. Had je zgrabil Perzefono in jo povlekel v kočijo, njene tančice in sandali so leteli za njo....(Estés, 2003: 314).

In začelo se je Demetrino poblaznelo in dolgotrajno iskanje ljubljene hčere. Besnela je in jokala, vreščala, rotila, preiskala vse zemeljske oblike spodaj, znotraj in na vrhu, prosila za milost, prosila za smrt, a naj je naredila kar koli, ljubljene hčere ni mogla najti. Tako je ona, ki je spodbujala in zagotavljala nenehno rast, preklela vsa rodovitna polja na svetu....(prav tam).

...In potem je vse ležalo uvelo in sesalo pri razpokani zemlji ali izsušenih prsih...(Estés, 2003: 315).

Ko je tako, nekega dne, izčrpana od iskanja hčere, naslonila svoje razbolelo telo ob hladni kamen vodnjaka, je prišla mimo« ženska... Zaplesala je proti Demetri, migala z boki, kakor da bi vabila k seksu, in potresavala z dojkami med drobnimi plesnimi koraki. In ko jo je Demetra zagledala, si ni mogla kaj, da se ne bi malce nasmehnila...In ženski sta se smejala skupaj, mala trebušna boginja Baubo in mogočna Demetra, boginja in mati Zemlje (prav tam).



Prav ta smeh je izvlekel Demetro iz potrnosti in ji dal energijo, da je še naprej iskala svojo hčer in jo s pomočjo Baubo in babe Hekate in sonca Heliosa nazadnje tudi našla. Perzefona je bila vrnjena materi. Svet, dežela in trebuhi žensk so spet bujno poganjali (prav tam).

Estésova poudarja, da mala Baubo verjetno izvira iz neolitskih trebušnih boginj, skrivnostnih brezglavih figuric za katere bi bilo oguljeno reči, da so figurice rodnosti...Saj so veliko več....(prav tam).

SLIKA 20
Kushanska boginja plodnosti (kipec iz 5.st.)

Fertility deity from Kushan. 5th century. Red sandstone. Private collection

5. 2. PLES V ANTIČNEM EGIPTU

Upodobitev žensk, ki plešejo z rokami visoko dvignjenimi nad glavo, najdemo že v preddinastičnem obdobju, prvi naslikani prikaz trebušnega plesa pa na zidu grobnice v Tebah (18. dinastija, 1400 pr. n. št.), kjer štiri glasbenice spremljata dve plesalki. Gibanje se je ob zvokih harf, lir, lutenj, tamburinov, kastanjet, ploskih rok in tleskanju prstov, zaobsegalo v zdaj živahnem, zdaj kontemplativnem in gracioznem jeziku, ki se je z imenom egipčanski ples prikazovalo ob različnih priložnostih: Poročnih in pogrebnih slovesnostih, obrezovanjih, banketih...Oblačila plesalk so bila precej skromna, prejkone so bile gole, okrašene z ogrlicami, zapestnicami, uhani, cvetnimi kitami, nikljastimi pasovi in drugim raznovrstnim okrasjem. Njihova golota je odganjala zle sile (Lexova, 2000:7, 8).

V Starem kraljestvu so ženske plesale doma. To je bil zadržan in tih ples. Kot njegovo nasprotje se je razvil *al-asâja* (od ar. asa - palica), moški ples s palicami, katerega različico so v obdobju šeste dinastije, s palico, ki je imela na enem koncu gazelino glavo, uprizarjale tudi ženske (Lexova, 2000: 10).

Ples ni bil ločen od vsakdana, bil je, pojasnjuje Lexova (2000: 8), z njim v tesni povezavi in imel tudi izobraževalno vlogo (prav tam).

5.3. DEKLETA IZ CADIZA IN TREBUŠNI PLES V RIMU IN POMPEJIH

*Neutrudno v rahlem gibanju
trepetajo poželenja polni udi.*

(pesnik Marzial o umetnosti starogaditanskih plesalk), (Sachs, 1996: 37)

V umetniških oblikah in mitskih vzorcih italških ljudstev kar mrgoli orientalskih idej, ki govore verovanju v orientalsko poreklo Rimljanov in Etruščanov v prid. Rimski mit o Tanaquilu počiva na enakem temelju - pranačelu o Veliki Materi - kot pripovedka o babilonski Ištar in egipčanski Isis. Poleg Etruščanov, Sabinecev in Lidijcev tudi feničanska ljudstva povezujemo z Orientom (mislim na Orient, ki se razteza od Azije), in ni naključje, da so prav trgovci feničanskega porekla iz vzhodnega Sredozemlja v Gadir, današnji Cadiz, mesto na jugu Španije, prinesli arabski ženski ples. Prvi znani primer tega plesa je torej prav ta, iz 1. stoletja n. št., ki opeva dekleta iz Cadiza, ki se »s trepetajočimi ledji spuščajo k tlom«...(Buonaventura, 1998: 11; glej še Karkutli, 1997: 32, 33).

Rim je poznal to umetnost kot čisti erotično seksualni ples, namenjen zabavi, in kot svet, obredni ples. Na marmornem reliefu ob VII Apii iz obdobja cesarja Hadriana kipijo iz kamna obrisi plesalk, ki jih spremlja ritmično ploskanje rok, zibajo se v ritmu kastanjet...Drugi primer plesa najdemo še v pompejski Hiši misterijev, tam se bohoti kot spremljava rimskega iniciacijskega obreda (Karkutli, 1997: 31, 32, 33).

5.4. ARABSKI ŽENSKI PLES V DEVEETNAJSTEM STOLETIJU

Zavojevalke srca, učene ženske in plešoči fantje

Life is like a ghazîya, she dances just briefly for each.

(egipčanski pregovor po Wendy Buonaventura), (1998: 39)

Že v uvodu govorimo o zahodnih popotnikih in ustvarjalcih, ki so se v dežele Bližnjega in Srednjega Vzhoda podali v iskanje dogodivščin in navdiha. Mit o njihovih čudesih je bil izjemno močan, očividci uročeni. Srečali so se s civilizacijo, v kateri se je lirični entuziazem prepletal z naturalizmom. Čistim, prvinskim, zemeljskim in polnim globine. Muza Gustava Flauberta, *Safîja*, ki se je oklicala za *Kúšuk Hânim*, Malo Princeso, je bila oboževana boginja, zemeljska nimfa, plesalka, ki je pred Flaubertom očarala ameriškega novinarja E. G. Curtisa. Opisal jo je kot leno, brezbrizno, obsedeno s sabo in jo primerjal s še neodprtih cvetnim listom:

Bila je to nenavadna in čudovita gimnastika. Ni bil ples poln miline - le gibi nog, ena pred drugo - tako kot plešejo Romi. Bila je to čutnost duše, velika intenzivnost gibov...Naenkrat se je zaustavila - mišičevje ji je še vedno valovalo - in se počasi spustila na kolena, neprestano je udarjala s kastanjetami, se s telesom, z rokami in glavo približevala tlom, umikala, vedno v istem ritmu...Nato je vstala, zaokročila okrog sebe, medtem ko se ji je svileni šal sukal krog bokov, sedla na tla, in po tem ekstravagantnem naporu v hipu obstala, marmorno hladna (Curtis v Buonaventura, 1998: 72).



Gazîje zabavajo popotnike ob baklah v Asîutu. Sredina 19.st. New York: Zbirka Arabeske (glej str. 50) SLIKA 21. (glej str. 50).

Kúšuk Hânim je bila iz skupnosti *Gavazêjev* (beseda *ghawazee* pomeni nekoga, ki živi »zunaj«, outsajderja), vaških plesalcev romskega porekla, ki so pomagali razvijati sekularni ples. *Gazîje*, ki so se imenovale tudi zavojevalke srca, so - nezakrite - nastopale na ulicah, hišnih dvoriščih in pred vrati kavarn. Njihovi improvizacijski in koreografirani plesi so bili prirejani za eno plesalko ali

za skupino največ štirih plesalk. Večina zgodnjih popotnikov jih ne opisuje kot prostitutke, čeprav so se s prostitucijo dejansko ukvarjale, nekatere od njih tudi po poroki, kadar niso prenehale plesati, njihovi možje pa so tedaj igrali vloge zvodnikov, glasbenikov in služabnikov (Salih v Pettan, 1987: 148, 151; glej še van Nieuwkerk, 1995: 26, 27).

Medtem *ávâlim*, poetinje, skladateljice, pevke in plesalke, niso pogosto nastopale v javnosti, pač pa so mlade neveste pripravljale na zakonsko življenje v jeziku plesa in petja. Evropski popotniki so pogosto napačno vsem plesalkam rekli kar *ávâlim*, a te so bile nadarjene in dejavne v veliko umetnostih (glej še Buonaventura, 1995: 48; glej še van Nieuwkerk, 1995: 26, 31; glej še Pettan, 1987: 119;).

Lucie Duff Gordonova, Angležinja, ki se je v Egiptu nastanila v letu 1860, v svojih pismih govori o Sakini Al Maz, najslavnejši *ávâlim* 19. stoletja:

Dejali so mi, da ima grd obraz. Nisem mogla vedeti, bila je zakrita, le včasih sem bežno ujela obris njenih ustnic, kadar je spila požirek vode. Videla pa sem oči...In obrise leopardjega telesa. Zvok njenega glasu, hrapav, a vznemirljiv, je rezal v tenki, graciozni črti in očaral vse navzoče...(Buonaventura, 1998: 48). zanimivo, da Karin van Nieuwkerk govori o dveh umetnicah, o Sakni in Almâz (1995: 36).

V očeh Egipčanov so *ávâlim* uživale velik ugled. Huda Sharâwi, voditeljica egipčanskega feminističnega gibanja, se potujoče poetinje, ki je njen dom obiskala leta 1890 - Huda je bila še otrok – spominja takole:

Sajîda Kadîja je naredila name tolikšen vtis, ker je običajno sedela skupaj z moškimi in razpravljala o literarnih in kulturnih problemih. Ženske, ki niso bile njenega kova, so od sramu in strahu kar vzdrgetale, če so bile pozvane, da spregovore nekaj besed (Sharâwi v Buonaventura, 1998: 49).

Ker so bile *ávâlim* visoko izobražene in ne le plesalke pač pa vsestranske umetnice se jim leta 1834 ni bilo treba umakniti na jug dežele v Esno, Qeno in Luxor, kamor je plesalke, glasbenike, igralce, akrobate in žonglerje pregnal odlok Muhámáda Álíja, častnika albanskega kontingenta arnautskih vojakov (van Nieuwkerk, 1995: 32).

Izgon iz raja

A poskus marginalizacije žensk ni bil popoln izgon, nekaterim plesalkam je bilo dovoljeno ostati, seveda pod budnim policijskim očesom, zaradi česar so se celo dekleta v bordelih bala igrati *darabuko*, boben oblike keliha (Flaubert v van Nieuwkerk, 1995: 33; glej še Karkutli, 1997: 155).

Onemogočeno izražanje ni uničilo duha plesa in še istega leta so Egipt preplavili - plešoči fantje, znani kot arabski *gaval*, turški *cengi* ali *kojak* plesalci ter perzijski *batche*. V Egipt so bili pregnani iz Turčije, ker naj bi tam povzročali sitnosti. Očividci plesa, v dekleta preoblečenih fantov, jih opisujejo kot bolj vešče in čutne od *gazîy*:



Turkish boys imitating the women's dance. 18th century. Miniature. Topkapi Palace Museum, Istanbul

Skozi oblake tobačnega dima in prahu smo zagledali plešoča dekleta. Drzno in smelo so udarjala z nogami ob tla, da so jim zvončkljale zapestnice in kraguljčki, pripete krog gležnjev, roke so jim drgetale v harmoniji in z jasnim zvenom prstnih cimbal sledile primitivnim zvokom piščali in tamburina, v bokih pa so se sukale tako urno, da je bilo težko daljši čas pogled ustavljati na obrazu. A očesu ni ušlo, da so bile pod malimi muslinastimi jopiči - gole - z odkritimi pasovi in bokih, ...Venus. Dve med njimi sta bili še posebej lepi, v ponosni drži in s kohlom obrobjenimi očmi...Tretja, pa je bila nekako, hm, nenavadna...Na obrazu z rdeče nadihnjenimi lici ji je bodljikavo sršela - teden dni stara brada. Ko je bil ples pri koncu, sem lahko pobljže pogledal drugi dve plesalki in ni mi vzelo veliko časa, da sem ugotovil, da so bila plešoča dekleta, pravzaprav, fantje (Buonaventura, 1998: 69; glej še Carlton, 2000: 36; glej še van Nieuwkerk, 1995: 33).

Turški plešoči fantje imitirajo

ženski ples. 18.st.
Istanbul: Topkapi Palace Museum
SLIKA 22

Po preklicu odloka Muhámáda Álíja, (po njem je danes imenovana umetniška četrt Zgornjega Egipta), ki je nastal na pobudo Abasa BaŠe, njegovega nečaka, je bil ples še vedno dovoljen le ob slovesnih priložnostih, denimo ob odprtju Sueškega kanala, leta 1869. Álí je z marginalizacijo želel ustvariti novi, zahodni Egipt, plesalke so bile napoti njegovim načrtom. Čez nekaj desetletij se je Kairo, skupaj z Bejirutom in s posameznimi alžirskimi mestnimi središči v kabarejskem življenju naravnost razcvetel, in Café - chantants, hoteli, kavarne in Eldorado, prvi nočni klub v Kairu so pomenili novo upanje plesalkam, ki so v minulem obdobju nastopale na ulicah in trgih (Buonaventura, 1998: 60, 148; glej še van Nieuwkerk, 1995: 39).

Napočil je čas, v katerem so poprej sporne umetnice skupaj s Saqqaro, sueškim prekopom in Rdečim morjem gradile most do zahoda. Most do Muhámádovih sanj.

5.5. ARABSKI ŽENSKI PLES V DVAJSETEM STOLETJU

I stopped working (in age fiftyfive) when the trade became naked. My dresses covered up me to here, nothing was visible. We were three or four skirts, the belly and breast were covered with spangles and beats. Then, my generation was pushed aside by the next. This generation wants nudity.

(female egyptian dancer, Umm Muhámád), (van Nieuwkerk, 1995: 67).

Namesto širokih prašnih kairskih cest in ozkih ulic so orientalski ples zdaj praviloma gostili »Oriental shows«, blesteči spektakli s požiralci ognjev, cirkuškimi točkami, skozi katere so zahodni turisti in kolonialisti dihali svoje sanje o Vzhodu.

Sveti ples, ki je bil v drugi dekadi prejšnjega stoletja predstavljen v nočnih klubih in na svetovnih razstavah, v Londonu (1851), Parizu (1855, 1867, 1889) in Chicagu (1893), je postal tržno blago, njegove muze pa vaba za množice posnemovalcev. Ti so ples predstavljali v burleskah z ameriškimi plesalkami. V nočnih klubih pa so nastopale predvsem zvezde trebušnega plesa in drugorazredne plesalke, umetniški magazin *Ruz al Jusif* je poročal, da so da so zabavne točke potekale po ustaljenem ritmu: Najprej je nastopila manj izurjena plesalka, sledila je zvezda, vrhunec večera so predstavljale pevke, za njenim nastopom pa so se zvrstili skeči in različne igre s šaljivo vsebino (Buonaventura v van Nieuwkerk, 1995: 42; glej še RY v van Nieuwkerk, 1995: 43).

Četudi je bila in je umetniška raven posameznih plesalk, ki nastopajo v hotelih, nočnih klubih in na podobnih mestih visoka je zaradi odnosa domačinov orientalski ples nemara svoj dom našel bolj na Zahodu (Mille et une danses orientales, dok. film, 1999).

5.6. ORIENTALIZEM V DVAJSETEM STOLETJU

»Zelo seksi telovadba!« »Naredite svojega moža za sultana«, »Plešite trebušni ples in vaš mož bo ostal doma,« »Nov polet pri krizi partnerjev,« »Pleši trebušni ples, ker to počne že ves svet,« so kričale naslovnice knjig in plakati. »Zemlja nam bo vrnila naše trebuhe!« »Zemlja je ženska, kot smo me!« »Ženske prsi so ekološko čudo!« »Dol s faličnim oboževanjem orožja,« so oznanjale feministke (Ramšak, 1995: 28).

Orientalni ples je postal filozofija in tržna niša.

Na prelomu devetnajstega stoletja se ni rodila le vamp ženska, pač pa je z enako močjo zažarela podoba, ki je odsevala Orient in bila obenem njegova napoved. Zrcalila se je v plesnih delih pionirk sodobnega plesa: *Ruth St. Denis*, *Loie Fuller* in *Isadore Duncan*.

Ruth St Denis and Ted Shawn.
c.1916. Photograph. BBC Hulton
Picture Library, London



Ruth St. Denis predstavnica interpretativnega plesa -sa je v svojih gledaliških spektaklih prek stiliziranih poganskih obredov poudarjala duhovne razsežnosti človeka. Njeno izhodišče je bilo telo, njen koncept ženska kot boginja.

Tako kot *St. Denisova* je tudi **Loie Fuller** zagovarjala avtonomijo telesa vezano na neko duhovno onostranstvo. Z rabo tančic je napovedala preobrat v moti -viki orientalskega plesa, v kateri se je kot plesni pripomoček pričela pojavljati šele v devetnajstem stoletju. Drugačna avtonomija telesa se je zrcalila v duncanskem plesu. **Isadora Duncan**, ki je povezovala izraznost telesa, zlasti rok in trupa z glavo, z držami in kretnjami plesalk na grških vazah in kipih, nekaterimi orientalskimi pozami, pantomimskimi gestami in izbranimi baletnimi koraki in držami pa se je kot temeljiteljica personalnega pristopa,

Ruth St. Denis in Ted Shawn. 1916.
London: BBC Hulton Picture Library
SLIKA 23

navezovala bolj na duha kot na formo antičnega grškega plesa (Buonaventura, 1998:117; glej še Ples, 1990: 76).

Vse tri umetnice niso utelešale le izpolnitev pradavnega hrepenenja, nostalgije po antiki in plesno filozofskih oblikah Vzhoda, več, zagovarjale so drugačen odnos do telesa, v katerem človek neha verjeti v idejo o, kot pravi Južnič, v (Južnič, 1998: 19), kontrastu med telesom in dušo (prav tam).

5.4.2. ARABSKI ŽENSKI PLES V FILMIH IN SOJU KABAREJSKIH LUČI

Po prvi svetovni vojni so glasbena gledališča obratovala s polno paro. Enako je bilo s filmsko industrijo: Orientalni trebušni ples je bil med leti 1935 in 1955 gonilna sila egipčanskega filma in na televizijskih ekranih mu je pripadlo častno mesto. V **Trgovcu s peskom** vidimo žene, vse plešejo gole, le opasane z ruto. Mae West v burleski **Nisem angel** tudi spregovori, Marlene Dietrich vidimo v **Alahovem vrtu** in **Kismetu**. Petdeseta prinesejo prave egipčanske plesalke; Samia Gamâl zablesti v **Ali Babi in štiridesetih razbojnikih** in **Afriti Hanim**, Tahia Carioca v **Habibi Al Ásmarju**, glasbenem filmu, ki ga v štiridesetih letih predstavijo Cannesu. Plesalka, ki se je imela za naslednico Tahie Carioce in Samie Gamal, Nagwa Fouad, doživi

Samia Gamâl v kabarejskem oblačilu.

SLIKA 24

1900. New York: Zbirka Arabeske



uspeh s plesom na mizi, svoj trenutek slave pa v romantičnem glasbenem filmu **Prva solza**. (Mille et une danses orientales, dok. film, 1999; glej še van Nieuwkerk, 1995: 61, 62).

Po letu 1960 je Ministrstvo za kulturo vzelo pod svoje okrilje balet in skupine ljudskega plesa, kot je bila *Réda Troupe*, trebušni ples pa je ostal brez izobraževalnega okvira. Prepovedali so ga v gledališčih in kot rezultat naraščajoče verske opozicije, se ni smel več pojavljati na televiziji (van Nieuwkerk, 1995: 63).

Prvi egipčanski kabare Casino Opera je ustanovila sirijska igralka in plesalka *Badia Masábni* (filmski kritik Al Sábán pripoveduje o *Bediar el Masábu*, Libanoncu, ki je v Egiptu odprl prvi kabaret (Al Sabán v *Une et mille danses orientales*, dok. film, 1999)) vzgojiteljica dveh velikih zvezdnic, *Tahie Carioce* in *Samie Gamâl*. *Masabni*jeva je bila pionirka v preobražanju tradicionalnega egiptovskega plesnega sloga *baladî*. Zdaj so plesalke začele drugače uporabljati prostor in svoje telo, še bolj kot gibalna struktura se je spremenil jezik obleke. Dvodelno oblačilo, sestavljeno iz nedrčka in krila z razporkom, je dopolnila tančica. Za njo so prišle še visoke pete, ki so vplivale na gravitacijski center telesa in s tem na ples sam. Vajeti so prevzele zahteve komercializacije (Buonaventura, 1998: 58, 149).

6. ORIENTALSKI PLES NA MEJI MED UMETNOSTJO IN KIČEM

She was mystic, like the cow –horned Isis

(Curtis o Kušuk Hânim), (1856: 91)

Neja Kos v (Kos, 1982: 99) pravi, da je boržuazna kultura ljubila vse, kar je bilo bleščeče in dramatično, spektakle, predstave z močnimi učinki, razkošno kostumografijo, dekoracijami...Ker je njej sami primanjkovalo duhovne zrelosti je nadomestke iskala v lahkotni umetnosti (prav tam).

Beseda kič se je rodila v likovni umetnosti, točneje v slikarstvu. Začelo se je s skicirkami na razglednicah, in se kmalu razširilo na druga področja umetnosti (so Lautrecove plesalke kič ali umetnost?)

Kakorkoli, lastnosti kiča v plesnem svetu so naslednje:

1. odstotnost estetskega in duhovnega sporočila;
2. serijska izdelava temelječa na učinkih (istovrstno gibanje skupine, gibalni vzorci, ki zasledujejo le "efekt");
3. bleščeč videz, ki nadomešča obseg gibalnega materiala;
4. koketiranje s spolnostjo;
5. koketiranje z eksotiko;
6. "narodni slog";
7. sentiment, sladkobnost in grozljivost (zvezda se pripelje na oder na labodu iz lepenke);
8. kopičenje učinkov, napad na vse čute, totalnost, prisotna predvsem v ameriškem spektaklu broadwayskega tipa, v katerem se ves čas nekaj dogaja, pisane barve, luči, rakete, vodometi, cvetlični dež), (Gic, 1990: 113; glej še Kos, 1982: 99).

Ob *vulgarnem* kiču poznamo še *skriti* kič, za katerega je značilno, da po oblikovni plati ni nujno slab, ampak je na visoki tehnični ravni in akademsko priznan. Tisto, kar ga potiska v neokusnost je vkalupljenost v pravila, estetiziranje, pomanjkanje življenjskosti in izogibanje resničnim problemom človeka in sveta (Kos, 1982: 100).

Tako so v baletu 19. stoletja menda lepe noge plesalk pomembnejše od duha...(Kos, 1982:100).

Je tako tudi v orientalskem plesu? Je lepo telo, so prsi, trebuh, noge, ki se lesketajo izza bleščečih kostumov zelena luč plesalk? Zelena luč pred vrati diskotek, pred vrati loka – lov, pred durmi avtentičnih restavracij...

...Kje je meja, ki loči kič od umetnosti?

Vprašajmo še koga.

6.1. povzetek terenskega dela

Terensko delo je zajelo dve vrsti anketirancev: Udeleženke bazarja v Ljubljani in naključne mimoidoče na eni izmed ljubljanskih ulic. Prva skupina je na vprašanje o tem, ali orientalski ples je umetnost, odgovarjala predvsem pozitivno in to plesno zvrst opredelila kot umetniško predvsem zaradi naslednjega razloga: Ker je orientalski ples najprej ples, in kot tak prebuja določena občutja. Ob tem so posamezniki poudarili še njegovo vpetost v tradicijo in pomembnost izurjenosti plesalcev. Na vprašanje o prihodnosti in morebitni degradaciji zaradi »dislociranosti«, so bili odgovori bolj ali manj naklonjeni nepogojevanju glede prostora nastopanja, ker naj bi bil njegov ugled odvisen bolj od tehnične usposobljenosti plesalcev in ozaveščenosti občinstva, prihodnost pa nemara odvisna od ekonomsko – političnega ozračja v svetu in tendence k prikazovanju te plesne zvrsti kot erotičnega spektakla.

Naključni mimoidoči so bili za odtonek večji dvomljivci v odgovarjanju na vprašanje o umetniški vrednosti plesne zvrsti orientalskega plesa, čeprav se je večina nagibala k pozitivnim odgovorom. Odgovori na drugo vprašanje so variirali od distanciranja, poudarjanja pomembnosti izurjenosti plesalcev, nujnosti prikazovanja na gledališčih in festivalih in spoštovanja osebne odločitve vsake posameznice, če želi nastopati v barih, kavarnah, kajti to s plesom samim naj ne bi imelo nič. Ob najpogostejšemu odgovoru, da njegovo prihodnost težko napovedo, je bil denimo izstopal komentar osemnajstletnika: Ali ni to tradicionalni ples, kaj torej ima sploh početi v barih?

Opomba:

Ankete se nahajajo v prilogi.

7. VESTALKE ORIENTALSKEGA PLESA NA SLOVENSKEM

Našteli jih bomo nekaj...

...Plesno tehniko orientalskega plesa je v Sloveniji prvič poučevala plesalka **Insa Sparrer** iz Münchna, nato pa še **Kate Mc Govan** z umetniškim imenom *Šejla*, ki je sodelovala tudi v folklorni skupini Franca Marolta (Merc, 1988: 17).

Jasna Knez, plesalka, plesna pedagoginja in koreografinja, ki se je plesno oblikovala na oddelku za izrazni ples Srednje glasbene in baletne šole v Ljubljani in pri pedagoginji *Živi Kraigher*, klasični balet in sodobne tehnike pa izpopolnjevala v Londonu, se je v osemdesetih letih prvič udeležila tečaja orientalskih plesov pri *Kate Mc Govan*, gostujoči pedagoginji na poletni plesni šoli v Ljubljani, se leta 1990 srečala z uzbeškimi plesi in nekaj časa prebivala v Sudanu, kjer je preučevala tamkajšnje plesno obredje in glasbo. Kasneje se je s to zvrstjo plesa, s katerim se, kot je povedala v oddaji *Duhovni utrip*, intenzivno ukvarja deset let, srečevala še na različnih seminarjih, tudi v Italiji, in razvila lastno metodo poučevanja, v katero vpleta tudi dihalne vaje in elemente sodobne izraznosti. Bistvo njenega dela je med drugim v ozaveščanju posebnosti lastnega telesa (*Duhovni utrip*, oddaja, TV Slovenija, 17. 3. 2004; glej še Ramšak, 1995: 29).

Lêila El Rabadi Pavšič, plesalka, diplomantka pedagogike in feminističnih študij, želi s plesom pokazati ženski ponos in tehniko plesa, ne pa kože. *Leila* poudarja, da je gibanje orientalskega plesa prvotno del priprave na porod, v času kolonializma pa so ženske ugotovile, da se da s plesom, zlasti trebušnim, ter kazanjem telesa, veliko zaslužiti... (Grandovec, 2002: 14, 15).

»Kapitalizem in Cerkev skozi različne kanale vplivata na percepcijo ženskega telesa,« pravi plesalka orientalskega plesa, **Vesna Jevšenak**, ki je pred tem raziskovala izrazni ples, flamenko, indijski klasični ples in balet, plesne zvrsti orientalskega plesa pa se učila med drugim pri *Jasni Knez* in *Evi Stramšek*. »Orientalni ples ti da tako veliko... sama sem prepričana, da je možno skozenj tudi osebno zrasti,« pove *Vesna*, ki si želi, da bi na svojih tečajih imela živo glasbeno spremljavo, obenem pa ugotavlja, da bi prisotnost moških utegnila v tečajnicah sprožati različne odzive. O pomenu telesa v orientalskem plesu pa *Jevšenakova* meni: »Plesalec naj bo svojim telesom v stiku, v odnosu z njim naj bo sproščen in naj ga sprejema, tako se bo njegovo gibanje širilo v različnih razsežnostih.«

»Moje sporočilo je sporočilo o ženskosti, Naravi, Božanski Materi. Sem samo medij, ki prenaša to sporočilo,« pravi **Mirjam Mihelčič**, ki izhaja iz razreda *Jasne Knez*, plesno pa se izpopolnjuje pri egipčanski učiteljici. *Mirjam* opozarja, da pri trebušnem plesu ne gre za poceni erotiko, za ta predsodek je kriva zahodna družba, ki je ples, pri katerem gre v izvorni obliki za egipčanske plesne obrede, vulgarizirala. »Trebušni ples je sam sebi dovolj. Zanj ni potrebno občinstvo,« pravi in dodaja, da s plesom, ki ga v bistvu pleše zase, išče svoje notranje žensko bistvo. To, kar odkrije, pa si želi deliti z drugimi. *Mihelčičeva* poudarja, da je njen ples mogoče dojeti na dveh ravneh: »Na prvi kot šov. Oblečem tančico, obdana sem z bleščicami. In na drugi, na kateri prenašam sporočilo o ženskosti, Naravi, ki ga nekateri prepoznajo, nekateri pa pač ne. Če nekdo prepozna bistvo, super, če pa nekdo gleda, ker ima pol ure časa in se mu stvar zdi erotična, pa tudi prav.«

»Všeč mi je, da so takrat "le" ženske in ne matere, hčere, odvetnice, zdravnice. Da so spet ženske.« Tako pravi **Maja Oražem**, ki pri svojem pedagoškem delu upošteva

vsako tečajnico kot veselje zase in ne tehnike. »Rada imam, da se ženske v plesu spro stijo in tako začutijo svoje telo, ki je tolikokrat zanemarjeno. Da se posvetijo same sebi, si dovolijo samo pozitivne misli...« razmišlja *Oražmova*, ki se je orientalskega plesa učila pri *Evi Stramšek*, na seminarjih *Jasne Knez* in *Suraye Hilal*. Te so ji pokazale, da mora vsaka ženska najti sebi lasten slog. »Sama se pri svojem plesu verjetno že pribli žujem t.i. trebušnemu plesu, ampak to je pač prepuščeno drugim, da ugotavljajo,« zaključuje sogovornica, ki je prepričana, da ima ta plesna zvrst zagotovljeno prihodnost tako v Sloveniji, kjer je vedno več možnosti za učenje, kot tudi v svetu.

Mojci Rakipov - Nursel, ustanoviteljici orientalskega društva NUR, pomeni orientalski ples izraz ženstvenosti in življenjskih izkušenj. Kot pedagoginja in plesalka arabsko-turško-romskega sloga se izpopolnjuje pri istanbulski zvezdi Semi Yildiz, tečaj turškega orientalskega plesa pa je končala še pri prof. Elizabeth Artemis Mourat. Plesalka poudarja, da je ta ples zanjo način življenja. Poleg svoje družine, kjer so gojili romski trebušni ples, se je na slovenskih tleh z njim srečala pri *Jasni Knez*, kot pravi sama, z že izdelanim plesnim slogom (<http://www.nursel.net/>).

Eva Stramšek je osnovno plesno izobrazbo pridobila na oddelku za izrazni ples Srednje glasbene in baletne šole v Ljubljani, kjer je razvijala svojo plesnost in ustvarjalnost ter osvojila mehko tehniko okrogle linije. Je članica Fundacije *Hilal* in licenčna učiteljica *hilala*[®], sodobne oblike egipčanskega plesa, v Sloveniji (Ljubljana), (<http://www.ples-drustvo.si/hilal.htm>; glej še <http://www.ples-drustvo.si/ucitelji.htm>).

Njena sestra **Špela Stramšek-Šajala** se je s trebušnim plesom srečala pri *Plejadi del Tanuto* osnovno tehniko, ki jo je nadgradila z lastnim plesnim izrazom pa študirala pri *Evi Stramšek*. Izobraževala se je na oddelku za izrazni ples Srednje baletne in glasbene šole v Ljubljani (prof. Vilma Rupnik), na različnih delavnicah sodobnega ter afriškega plesa, delavnicah orientalskega plesa *Jasne Knez*....danes pa je med drugim vodja Fatamorgane, plesne skupine sodobnega egipčanskega plesa, ki poudarja milino in lepoto ženskega telesa in se odvija na način improvizacije, pri čemer je pomembno čutenje glasbe. Plesalka ohranja distanco s skrivnostnostjo, v katero je odeta ves čas plesa, a hkrati komunicira prek lastne energije z gledalci (http://www.mcpodlaga.com/tečajji_view.php).

Glasbo čutim, saj jo poslušam že od malih nog,« pravi plesalka trebušnega plesa **Alja** in dodaja, da mogoče besedila res ne razume v popolni meri, a se je od očeta, ki je tudi njen plesni učitelj, naučila, da to ni toliko pomembno, kot je pomembna zgodba. Slednje je poleg sproščenosti s svojim telesom, izhodišče njenega dela, ki ga, kot pravi sama opravlja zato, da ljudem pokaže svoje razumevanje te plesne umetnosti. Degradacija se po njeni oceni zgodi, kadar ta ples ne vzbuja subtilnih erotičnih občutkov, ampak le spolno slo.

8. SKLEPNE MISLI

Hrepenimo po trebušnih boginjah in trebušnem smehu

Clarissa Pinkola Estés (2003: 316)

Ko so ameriškega Indijanca vprašali zakaj noče orati, jim je odgovoril:

Prosíte me naj kopljem po zemlji? Ali naj vzamem nož in ga zasadim v prsi svoje matere? Ko umrem me ne bo vzela med svoja nedra. Pravíte mi, naj vzamem nož in jo očistim kamenja? Ampak, ali moram pohabiti njeno meso, da bi prišel do njenih kosti? Če to napravim, ne bom nikoli več mogel vstopiti v njeno telo in se nikdar več roditi (Buonaventura, 1998: 31).

Vsi plesi so bili nekoč del religijskih ritualov in znotraj njih imeli osrednjo vlogo. Vzhajanje in zahajanje sonca, življenje in smrt, klasje, ki zori in gre v cvet, to so bile religije starih ljudstev, ki so gojila prepričanje, da se otroci rojevajo naravnost iz zemlje... Hčere se rojevajo iz zemlje, sinovi prihajajo iz nje. Sinovi zemlje, ki so jim Rimljani rekli pankrti...(Buonaventura, 1998: 25, 31).

Plodnostni plesi niso bili in niso samo praznovanja, so obredi z globokim pomenom, ki skozi zgodovino pomagajo graditi vrednostni sistem posamezne kulture...dekleta s travnatimi oblekami v plesu *hule* kličejo k bogovom, naj jim podelijo prokreacijsko moč, ritmično nihanje medenice in ramen v grškem *kordaksu* se spogleduje z nasprotnim spolom, kosovski čoček s potresujočimi rameni potuje k zemlji in nazaj....

Orientalni ples, trebušni ples, egipčanski ples, arabski ženski solistični ples smo opisali, da bi lahko razumeli kaj je, in kaj vidimo v njem, spoznali njegovo istost in različnost v odnosu do zahodnega plesnega gibanja, prepoznali njegovo umetniško vrednost. Veliko imen, a onkraj njih navzočnost obredne simbolnosti, polja, ki ne potrebuje imen. Videli smo, da ženske med tem plesom rojevajo, priča smo bili temu, kako je veselje nad tem, da je človek plodno bitje počasi pojemale s civilizacijskim obrati.

Pogled človeka se je odvrnil od zemlje in se pričel upirati v nebo.

Dejali smo, da je ples v Egiptu, ki vključuje potresujoče in valujoče gibanje trupa, poigravanje s prsnimi in hrbtnimi mišicami, gibanje trebušnih mišic in specifične položaje, rok, dlani in celotnega telesa razvil tri temeljne sloge: *raks šarkî* ali klasični ples, ki se je razvil na dvorih, komunicira s širokim gibanjem po nareku zahodnih vplivov v glasbi, in sofisticirano združuje elemente perzijskega, turškega in indijskega plesa, *raks šâbi*, ali ljudski ples, ki ga poznajo različna egipčanska ljudstva; Gavazeî, Félahi, Saîdi, Bedawi in Nube, in *raks baladî*, ki je urbanizirana različica ljudskega plesa nastala z migracijo agrarne populacije v mesta in pod močnim vplivom jazza in bluesa.

V poglavju o ritmičnih strukturah in gibalnih vzorcih smo si ogledali njegov plesni jezik in osnovne ritmične obrazce in se v takoj zatem srečali smo se z zanimivim zgodovinskim razvojem arabskega plesa, ki je bil že v Starem Rimu navzoč kot čisti erotično seksualni ples, namenjen zabavi, in kot svet, obredni ples, plesa, ki je bil

prvič prikazan na zidu tebanske grobnice in, katerega so nam v svojih pripovedih, živo slikali popotniki devetnajstega stoletja. Plesa, ki je bil v petdesetih letih gonilna sila egipčanskega filma, in ki se vse bolj uveljavlja kot odrska umetnost.

Erotika, kot ugotavlja Buonaventura (1998:195) pa ostaja njegova senčna stran (prav tam).

Govorili smo o njegovi degradaciji, defunkcionalizaciji, o začetku žalostne poti v devetnajstem stoletju, ko so na Midway Plaisanc čikaškega Velikega sejma pripotovale alžirske plesalke *Oualed Nails*, egipčanske *ghaziye*, sirijske in turške plesalke. Ko so v dolino ob Nilu prispeli prvi evropski in ameriški očitvidci tega plesa, pesniki, slikarji, novinarji, pisatelji....In so plesalke, kot je dejala v intervjuju za tednik 7 dni jordanska plesalka *Léila El Rabadi Pavšič*, ugotovile, da je mogoče s plesom, še posebej trebušnim, in kazanjem gole kože veliko zaslužiti (Grandovec, 2002: 14, 15).

Srečali smo se z obremenjenim odnosom Egipčanov in zahodnega sveta do plesalk, današnjega časa, stigma, pogojeno predvsem zaradi značilnih oblačil (kabarejskih), nastopanja v nočnih klubih in zaslužkarskega sistema lastnikov, *fatha*, ki vključuje sedenje, kramljanje in pitje pijače z obiskovalci in pogledali stoletje nazaj, v čas, ko so morale *gazije* bežati na jug dežele pred ukrepi poveljnika albanskega kontingenta arnautskih vojakov, dekleta, ki so ostala, pa so se bala igrati boben oblike kelih, ker so na prašnih kairskih ulicah varuhi reda oprezali za morebitnimi »dezerterkami«.

Torej ali lahko rečemo, da se je za orientalski ples tistega nesrečnega leta 1893 v Chicagu in v naslednjih letih v Kairu, Bejrutu, Luxorju.... začela strma pot – navzdol? Da in ne.

Kajti vplivi devetnajstega stoletja, dobe Orientalizma, so spremenili ne le odnos do plesa, temveč povzročili tudi drugačno uporabo telesa, prostora ter znantno vplivali na oblačila, kar pa je imelo tudi pozitivne posledice, saj je tako nemara postal bolj gledljiv in primernejši za občinstvo...Vendar njegova gledljivost ni nujno pogojena z uresničevanjem zahtev komercializacije, kar dokazujejo dela nekaterih velikih umetnic, *Suraje Hilal*, denimo.

Tako je videti, da duh tega, svetega plesa, ostaja, nepremagljiv, govoreč skozi velika imena plesne umetnosti..Izraža se tudi v nekaterih delih slovenskih vestalk orientalskega plesa, kajti umetnikovo osebnost mnogo bolj usodno oblikujejo subjektivna nagnjenja, intelektualne preference in količina podatkov, s katerimi razpolaga, kot pa etnično poreklo in kolektivni mišljenjski modeli okolja, iz katerega izhaja, in nas prek plesne forme *Baladija* in *Sharkija* vodi skozi arhetipe, latentno prisotne v vsaki od nas – arhetip kokete, matere zemlje, pesnice in senzualne ženske (Buonaventura, 1998: 200; glej še Brane Kovič v Klementina Golija, 1998: 6).

SLIKA 25

Gustavo Simoni. Zabava. Pozno 19 stoletje. Olje. London. Galerija Mathaf

OS
(Saša Zlatkovič)

*Tretji dan okopljem dušo,
Sinjo, škrlatno, zlatosrebrno,
V soncu,
V smrti,
V črnem trebuchu zemlje,
Izlivam jo, v kopreno budnih sanj,
v telesa zanosnih dervišev,
plešočih mož,*

*nagib glave, v dlan kaplja dež,
dež kaplja, srebrn, smaragdno zelen, karminast,
mira se razširja po samotnem dvorišču samostana,
na obrobku vodnjaka sloni sinjebradec,
oči rumenih, črnih las*

*Zdaj predem kot mačka, leopardji mladič, risja samica,
Tekam zdaj urno, zdaj počasi,
V tišini, svinčenem ritmu zaara, trepetu senc iz slutenj, daljnih, črnih, utvarnih, neznan glas,
kot kozmična kača,
neznan glas v telesu iz arabesk,*

*cvet orhideje namesto prsi,
slap bakrenih diademov namesto las,
popok lilije namesto
oči,
žarečih, mirnih, zvedavih,
namesto telesa steblo narcise.*

*Z njim se
dvigam
v senco modre boginje,
Skrite kraljice*

*Zate sinjebradec,
sem*

*álméh, poetinja prostodušna, ob tvojem ušesu mrmram
verze, parabole, stihe,
ghazîya, s stopali drobim v risu vesolja, jaz, vaška muza,
v osmicah mi drobi korak,
v razigranem soju zvezd,
nad mošejo iz dlani.*

Sem cengi, turška muza, z zlatimi kodri spajam Črno in Rdeče morje,

*dekle iz Sirije,
bajadera z luninim obrazom,
trgovčeva hči z zrcalom Kybele,*

V tišini, v svičenem ritmu zaara, trepetu senc iz slutenj.

Daljnih

9. BIBLIOGRAFIJA

BORYSENKO, Joan. **Čudežna preobrazba**. Ljubljana: Ganeš, 1994.

BOUHDIBA, Abd Al Wahab. **The different aspects of islamic culture; The individual and society in islam**. Unesco publishing, 1998.

BOUHDIBA, Abd Al Wahab. **Vrt milovanja: fenomen seksualnosti u islamu**. Sarajevo: Ljiljan 1994.

BUONAVENTURA, Wendy. **Serpent of the Nile; Woman and dance in the Arab World**. New York: Interlink books, 1998.

LOTJANU, Emil. **Cigani lete u nebo**, Kinostudija Mosfilm, 1975.

CAPLAN, Pat. **The history of sexuality in West**. Pat Caplan: The cultural construction of sexuality. 3-8., London, New York: Tavistock Publications Ltd., 1987.

CARLTON, Donna. **Looking for Little Egypt**. Bloomington, Indiana: IDD books, 1994.

CHAPMAN, Jacqueline. **Raqs orientale**. Aol Press (last updated 28. 2. 2004), (1. 3. 2004).

COHEN, Selma Jean. **Ples kao kazališna umjetnost**. Zagreb: Izdanja omladinskog kulturnog centra, 1988.

COURSES AND WORKSHOPS OF RAQS SHARQI; letak plesalke *hilala** **Plejade del Tanuto**.

CURTIS, G.W. **Nile notes of a Howadji or the American in Egypt**. Leipzig: Alphons Dürr, 1856.

DARKE, Diane. **Turčija**. Ljubljana: Mladinska kniga, 2000.

DORA, Milena. **Izročilo ne bo izumrlo**. Dnevnik (24.1. 2002). Str. 27.

DUHOVNI UTRIP, oddaja TVS 1 (17.3. 2004).

EL GUINDI, Fadwa. **Veil - Modesty, Privacy and Resistance**. Oxford, New York: Berg, 1999.

ESTÉS PINKOLA, Clarissa. **Ženske, ki tečejo z volkovi; miti in zgodbe o arhetipu divje ženske**. Nova Gorica: Eno, 2003.

ENCYCLOPEDIA JUDAICA. **Jerusalem**: Keter Publishing House Ltd., 1971.

FLAUBERT, Gustave. **Tri povesti**. Ljubljana: Omladina, 1917.

GIC, Ludvig. **Fenomenologija kiča**. Beograd: Biblioteka XX vek, 1990.

GRANDOVEC, Helena. **Orientalni ples je čista ženska duša**. Intervju z **Leilo El Rabadi Pavšič**. 7 dni (7. 8. 2002), str. 14-15.

HILAL, Suraya. **Colours of Cairo**. Videokaseta. 1998.

HILAL, Suraya. **Divine rites**. Videokaseta. 1998.

HUMPHREY, Caroline in LAIDLAW, James. **The archetypal actions of ritual**. Clarendon Press: Oxford, 1994.

<http://www.nursel.net/>. (ni podatkov o zadnji prenovi strani), (8.3.2003).

(<http://www.ples-drustvo.si/hilal.htm>; glej še <http://www.ples-drustvo.si/ucitelji.htm>), (marec 2004), Modri sistemi d.o.o. Ljubljana, (21.3.2004).

http://www.mcpodlaga.com/tečaj_i_view.php. (internetna stran o plesalki Špeli Stramšek) (17. 2. 2004). (19.3. 2004).

JANKOVIĆ, Jaroslav. **Arabeska, bitje brez obraza**. Intervju z **Aldijano Hadžikarić**. Delo (12. 1. 2002), str. 22- 23. Sobotna priloga.

JUNG, C. Gustav. **Man and his symbols**. New York: Doubleday & Company, 1964.

JUŽNIČ, Stane. **Identiteta**. Ljubljana, 1993.

KARKUTLI, Dietlinde. **Das Bauchtanz Buch**. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1983.

KARLIN, Alma. **Urok Južnega morja**. Celje: Mohorjeva družba, 1996.

KOS, Neja. **Ples - od kod in kam**. Ljubljana: ZKOS, 1982.

KOVIČ, Brane. **Klementina Golija**, (str 2- 22). Postojna: Pigmilion, 1998.

LADJIMI, Moktar. **Mille et une danses orientales**, La sept Arte et Lark production, France, 1999.

LEKSIKON CANKARJEVE ZALOŽBE. **Glasba**. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1981.

LEKSIKON CANKARJEVE ZALOŽBE. **Ples**. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1989.

LETAK ZA TEČAJ ORIENTALSKEGA PLESA, **Lêila El Rabadi Pavšič** (pomlad, 2001, FDV).

LEXOVA, Irena. **Ancient Egyptian dancing**. Canada: General publishing Company. Ltd., 2000.

MERC, Bronja. **Orientaliski ples - plesne delavnice.** Kulturni poročevalec, letnik 19. leto 88., str. 17. Glasilo zveze kulturnih organizacij Slovenije: NUK.

MOURAT, E. Artemis. **The Veil and oriental dance. Veil dancing in North Africa and Middle east.** (ni podatkov o zadnji prenovi strani) (1.3. 2004).

PETTAN, Svanibor. **Sodobna ljudska plesna glasba v Egiptu in sorodni pojavi v ljudski glasbi Kosova.** Magistrsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1987.

RAMŠAK, Mojca. **Pantomima rojevanja.** Glasnik Sedanjost (35/1995), št 4., str. 26-30.

RAMZY, Hossam. **Rhythms of the Nile.** Zgoščenska; London: Arc Music, 1998.

ROBINSON, Katrina. **Raqs sharqi; Information on the dance.** (2001), (10. 3. 2004).

SACHS, Curt. **Svetovna zgodovina plesa.** Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 1997.

SHARÂWI, Huda. **Harem years; The memoirs of an Egyptian Feminist.** New York: The feminist press at The City University of New York, 1987.

SHAW, Ian and NICHOLSON Paul. **British museum dictionary of ancient Egypt.** The Trustees of the British Museum, 1995.

SMITH, Lucy. **Fact sheet: Shemadan dancing.** Scheherezade Imports (2001), (8.3. 2004).

SVETO PISMO STARE IN NOVE ZAVEZE: Ekumenska izdaja z novim prevodom Nove zaveze, Ljubljana 1985.

TISOČ IN ENA NOČ: **Ali Baba in štirideset razbojnikov.** Ljubljana: Mladinska knjiga, 1975.

VAN NIEUWKERK, Karin. **"A trade like any other" Female singers and dancers in Egypt.** Austin: University of Texas Press, 1995.

WILDE, Oscar. **Saloma.** Ljubljana: DZS, 1995.

ZEITLIN I., Froma. **Igrati drugega; gledališče, gledališkost in žensko v grški dramii.; Ženska v grški dramii** (1-35 str.), Ljubljana: Študentska organizacija Univerze v Ljubljani, 1993.

10. PRILOGA

10.1. SEZNAM FOTOGRAFIJ

- SLIKA 1. Bida Alex. **Egipčanska plesalka**. c.1860. Akvarel. Victoria & Albert Museum, London. (st.7).
- SLIKA 2. **Zahodnjaške fantazije o orientalskem plesu**. 1900-20. Fotografija. Zasebna zbirka. (st. 21).
- SLIKA 3. Lorie. Egipčanska álméh **Sakina Al Maz**. c. 1870. Gravura.(st.22).
- SLIKA 4. "**Videli smo plešoča dekleta**". (Carlton, 1994: 53), (st.23).
- SLIKA 5. **Mahmoud Réda in del njegovega ansambla**. Kairo 1983. (st.28).
- SLIKA 6. Etiénne Dinet. **Alžirski plesalki**. 1896. Olje. Zasebna zbirka. (st. 30).
- SLIKA 7. Jean – Léon Gérôme. **Álmeh nastopa z mečem**. c. 1870. Olje. Herbert & Johnson Museum, Cornell University, New York. (st.33, 34).
- SLIKA 8. Dalvimart. **Turška plesalka z inštrumentom prstne cimbele**. 1802. Barvna gravura. Muzej Viktorija & Albert. London. (st.35).
- SLIKA 9. **Gibi nog**. (st.36).
- SLIKA 10. **Gibi nog**. (st.36).
- SLIKA 11. **Gibi nog**. (st.36).
- SLIKA 12. **Gibi rok**. (st.37).
- SLIKA 13. **Gibi rok**. (st.37).
- SLIKA 14. **Gibi rok**. (st.38).
- SLIKA 15. **Gibi trupa**. (st.38).
- SLIKA 16. **Gibi trupa**. (st.38).
- SLIKA 17. Clement SLIKA 18. Pujol. **Zabavanje šejka**. 19. stoletje. Olje. Mathaf Gallery, London. (st. 39).
- SLIKA 18. Hammersmith. **Eden prvih znanih studijskih portretov egipčanske plesalke**. 1870. Fotografija. Zasebna zbirka. (st. 44).
- SLIKA 19. Reutlinger. **Mata Hari**. Fotografija. BBC Hulton Library, London. (st. 46).
- SLIKA 20. **Kušanska boginja plodnosti**. 5. stoletje. Red sandstone. Zasebna zbirka. (st. 48).
- SLIKA 21. **Gazije zabavajo popotnike ob baklah v Asiutu**. Sredina 19.st. Gravura. Zbirka Arabeske, New York. (st. 50).
- SLIKA 22. **Turški plešoči fantje imitirajo ženski ples**. 18. stoletje. Miniatura. Topkapi Palace Museum, Istanbul. (st. 52).
- SLIKA 23. **Ruth St Denis in Ted Shawn**. c. 1916. Fotografija. BBC Hulton Picture Library, London. (st. 54).
- SLIKA 24. **Samia Gamâl v kabarejskem oblačilu**. 1916. Zbirka Arabeske, New York. (st. 55).
- SLIKA 25. Gustavo Simoni. **Zabava**. Pozno 19. stoletje. Olje. Mathaf Gallery, London. (st. 64, 65).

10.2. ANKETA

Udeleženci bazarja...

Vlasta, odvetnica (51 let): »Mislim da, vsaj v Egiptu, ima status umetnosti, pri nas tega statusa nima, ker ljudje premalo poznajo ples. Vendar se stvari obračajo na bolje, saj je vedno več možnosti za učenje te plesne zvrsti.«

Nataša, absolventka geografije in sociologije (25): »Zagotovo, saj je vsak ples umetnost, orientalski ples pa še toliko bolj, saj je več kot le gibanje. Prihodnost? Vsak si jo ustvari sam. Ali je degradiran ali ne, če se pojavi v barih, je, mislim, v precejšnji meri odvisno od publike pa tudi od pogostosti pojavljanja. Če je v nekem baru nastop vsako noč, postane to rutina in izgubi svojo vrednost.«

Majda, diplomirana ekonomistka (30): »Je, ker je ples že sam po sebi umetnost. Mislim pa, da orientalski ples praktično nima prihodosti, to pa predvsem zaradi dogodkov politično - ekonomskega značaja v svetu. Mnenja sem, da s pojavljanjem v kavarnah in barih vrednost izgubi.«

Matija, lutkar in glasbenik (20): »Seveda je umetnost, kaj drugega pa?! Prihodnost, mislim, da kar ima, razvrednoti ga lahko predvsem doživljanje publike in ne toliko dejstvo, da se, če se že, prikazuje v kavarnah in barih.«

Petra, diplomirana psihologinja in profesionalna plesalka orientalskega plesa (24): »Je umetnost, ker ima tradicijo in ker obstajajo znotraj njega določena pravila. Kot tak ima seveda tudi prihodnost, razvrednoten pa je, kadar se prikazuje kot erotični spektakel.«

Saška, študentka filozofije in sociologije kulture ter profesionalna plesalka orientalskega plesa (24): »Je umetnost. Prihodnost pa je odvisna od samodejavnosti tistega, ki se s tem plesom ukvarja. Za razvrednotenje so odgovorni denimo laiki.«

Milena, študentka kitajščine in japonščine (25): »Seveda je umetnost, saj skozenj lahko izražamo svoje občutke. Prihodnost ima, a ga njegovo pojavljanje v barih in kavarnah postavlja na nižjo raven.«

Urša, študentka filozofije in kitajščine (24): »Je umetnost in tudi prihodnost ima. Ker pa ga v kavarni ali baru zaenkrat še nisem videla, težko rečem, kaj se z njim zgodi v takem primeru.«

Laura, študentka komunikologije (26): »Ples je tako ali tako umetnost, zakaj bi bil orientalski ples izjema? Mislim tudi, da ima ob kvalitetnih učiteljih kar zgledno prihodnost, ki ni nič bolj temna, če se kot umetniška oblika pojavlja v kavarnah in barih, ki so tovrstni dejavnosti prirejani.«

Milojka, diplomirana pravnica in vzgojiteljica (48): »Preveč me vprašate. Ta ples je nekaj tradicionalnega, umetnost pa, mislim da postane s pomočjo izurjenih plesalcev.

Na to ali bo ali ne bo razvrednoten vpliva predvsem način izvajanja. Prihodnost? Ima jo.«

Katarina, dijakinja (18): »Umetnost? Je. Prihodnost? Taka kot je bila do sedaj. Razvrednotenje? Saj ga v barih sploh ne plešejo.«

Manca, dijakinja (18): »Je umetnost, ker vzbuja v nas občutja, prebuja ustvarjalnost in nam omogoča, da se izrazimo. Tudi prihodnost ima kar obetavno, saj je vedno več zanimanja zanj. Na razvrednotenje pa vpliva predvsem pogled posameznika na ples.«

In še bolj nevtralni mimoidoči...

Katja, ekonomsko-komercialni tehnik (26): »Je in ni. Razvrednoten, če se pojavlja v barih? Da in ne. Prihodnost pa si mora ustvariti ples sam.«

Anita, ekonomsko-komercialni tehnik (24): »Da, mislim, da je orientalski ples svojevrstna umetnost, za katero pa bi težko rekla, kaj se z njo zgodi, če se jo izraža v barih, kavarnah. Za njegovo prihodnost pa ne vem, premalo poznam vse skupaj.«

Jure, gradbeni tehnik (27): »Mislim, da ni umetnost, razvrednoten pa je ali ni, odvisno od tega na kakšen način ga plesalke predstavljajo. Njegova prihodnost je odvisna od plesalcev.«

Fanika, frizer (44): »Da, umetnost je, razvrednoti pa se, kadar je prikazan v ceninem baru. Prihodnost ima, če se bo začel pojavljati v gledališčih, na festivalih.«

Vera, upokojenka (68): »Seveda je umetnost in tudi prihodnost ima zelo dobro, saj poznam plesalko, hm, kako ji je že ime, ki je zelo spoštovana. Če pa se katera odloči, da bo nastopala v barih, je pa to njena odločitev in mislim, da ples s tem nima nič.«

Danijel, dijak (18): »Zakaj ne bi bil umetnost? In če ga bo država podprla ima tudi lepo prihodnost. Če je razvrednoten, kadar se pojavlja v barih? Kaj pa sploh ima tam početi, ali ni to tradicionalni ples?«

Boris, strojni tehnik (34): »Da, je umetnost. In se bo obdržal. Razvrednotenje? Hja, da in ne.«

Jožica, ekonomistka (57): »Kdor zna, je umetnik in če ga razumejo, naj pleše v barih. Kakšno prihodnost ima, pa težko rečem.«

Mateja, šivilja (33): »Bolj ne kot da. Prihodnost pa ne vem kakšno ima.«

Majda, šivilja (25): »Da, je umetnost, ne vem pa nič povedati o njegovi prihodnosti in o tem ali je razvrednoten, kadar se pleše v barih.«

Dejan, dijak (17): »Ne vem ali je umetnost in tudi težko rečem, kakšno prihodnost ima, mislim pa, da če kdo nastopa v baru, to samo po sebi ne pomeni razvrednotenja.«