

UNIVERZA V LJUBLJANI

FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Urša Rupnik

Izrazni ples – izginjajoča veja slovenskega sodobnega umetniškega plesa?

Diplomsko delo

Ljubljana, 2009

UNIVERZA V LJUBLJANI

FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Urša Rupnik

Mentorica: asist. dr. Ksenija Šabec

Izrazni ples – izginjajoča veja slovenskega sodobnega umetniškega plesa?

Diplomsko delo

Ljubljana, 2009

Izrazni ples – izginjajoča veja slovenskega sodobnega umetniškega plesa?

Za osrednjo temo svojega diplomskega dela sem izbrala plesni ekspresionizem oziroma izrazni ples, za katerega sem na podlagi lastnih izkušenj že v naslovu naloge predpostavila, da počasi izginja iz slovenskega uprizoritvenega prostora. Ugotavljala sem, kakšen je bil pomen izraznega plesa pri razvoju sodobnega umetniškega plesa na Slovenskem in kaj so vzroki za njegovo izginjanje iz polja slovenskih scenskih umetnosti. V teoretičnem delu sem z analizo sekundarne literature ugotovila, da so bili nosilci izraznega plesa konec 30-ih let minulega stoletja sicer prvi, uspešni in dolgo edini oblikovalci slovenske sodobnoplesne scene, ki so postavili temelje nadaljnjemu razvoju sodobnega plesa; vendar pa se je zaradi vdora novih tujih vplivov sredi 80-ih let preteklega stoletja izrazni ples pri nas počasi začel izgubljati. Kljub temu sem v raziskovalnem delu s pomočjo pol-strukturiranih intervjujev prišla do ugotovitve, da je izrazni ples v različnih pojavnih oblikah še vedno prisoten in vtkan v slovenski kulturni prostor; slabšali prizvok zastarelosti in amaterizma pa nosi predvsem zaradi percipiranja s strani nekaterih akterjev, ki v sedanjosti ključno oblikujejo slovensko sodobnoplesno sceno.

Ključne besede: izrazni ples; sodobni umetniški ples; profesionalizem; institucionalizacija.

Expressionist dance – a vanishing style of Slovene contemporary art dance?

For the theme of my diploma work I chose to discuss expressionist dance which, according to my own experience, seems to be gradually vanishing from the Slovene performing sphere, as I anticipate in the very title of my thesis. I have attempted to find out what was the role that expressionist dance played in the development of contemporary art dance in Slovenia and what are the reasons of its disappearing from the field of Slovene performing arts. Through the analysis of secondary literature I have discovered in theoretical part of the work that the performers of expressionist dance at the end of the 1930s were the first, successful and exclusive creators of Slovene contemporary dance scene who laid the foundations of further development of contemporary dance. However, because in the mid-1980s new foreign influences spread to our country, expressionist dance began to die off slowly. Nevertheless, by means of semi-structured interviews I have come to a conclusion in my research work that expressionist dance continues to live in a variety of formal manifestations and that it is interwoven with the Slovene cultural sphere. If it bears the pejorative connotation of obsolescence and amateurishness, it is mainly due to the perception by certain agents who are presently playing the key role in the formation of Slovene contemporary dance scene.

Key words: expressionist dance; contemporary art dance; professionalism; institutionalization.

KAZALO

1 UVOD.....	6
2 TEORETIČNI DEL: ZGODOVINSKI PREGLED.....	9
2.1 PLES OD ZAČETKOV DO 20. STOLETJA.....	9
2.1.1 Kaj je ples?.....	9
2.1.2 Razvoj zahodne plesne umetnosti.....	13
2.2 SODOBNI UMETNIŠKI PLES.....	16
2.2.1 Razvoj in pomen sodobnega plesa.....	16
2.2.2 Nemški plesni ekspresionizem – <i>Ausdruckstanz</i>	22
2.2.3 Razvoj sodobnega plesa na Slovenskem.....	25
2.2.4 Slovenski plesni ekspresionizem – <i>izrazni ples</i>	28
3 RAZISKOVALNI DEL: POGLED V SEDANJOST.....	37
3.1 KONCEPT IN METODOLOGIJA.....	37
3.2 VSEBINSKA IN ČASOVNA OPREDELITEV IZRAZNEGA PLESA TER PONOVO RAZREŠEVANJE VSESPLOŠNE TERMINOLOŠKE ZMEDE.....	39
3.3 V KAKŠNIH OBLIKAH SE IZRAZNI PLES POJAVLJA DANES IN KAKŠNO JE ZANIMANJE ZANJ.....	43
3.4 VELIKA FRAGMENTIRANOST IN INSTITUCIONALNA NEORGANIZIRANOST SLOVENSKE SODOBNOPLESNE SCENE.....	53
3.5 SMERNICE SODOBNE PLESNE UMETNOSTI IN ODNOS DO POPULARNEJŠIH PLESNIH ZVRSTI.....	58
3.6 POMANJKLJIVA MEDIJSKA PROMOCIJA IN PRAV TAKO POMANJKLJIV OBISK PREDSTAV SODOBNEGA PLESA.....	63

4 SKLEPNI DEL.....	66
4.1 ZAKLJUČKI.....	66
4.2 POGLED NAPREJ.....	71
5 LITERATURA.....	72

1 UVOD

Za izbrano temo diplomskega dela sem se odločila predvsem iz osebnih razlogov. S plesom sem bila menda povezana že pri minus osmih mesecih, še v trebuhu svoje matere, ki je takrat nastopala na odru ljubljanskega Cankarjevega doma. Tudi odkar pomnim sama, je ples del mojega vsakdanjika. Začela sem z uricami izraznega plesa za otroke, preko baletne šole prišla do sodobno-plesnega izobraževanja pri svetovno uveljavljenih pedagogih; v zadnjih letih pa se v svojem plesnem ustvarjanju počasi vračam h koreninam – avtentičnemu slovenskemu izraznemu plesu oz. tistemu, kar je od njega še ostalo. Hkrati mi je študij kulturologije na Fakulteti za družbene vede v Ljubljani v štiriletnem obdobju dal širok vpogled v različna družbena dogajanja in stanja ter tako, med drugim, iz številnih zornih kotov osvetlil tudi moja razmišljanja o sodobni plesni umetnosti.

V svojem diplomskem delu želim preko opredelitve plesa kot ene od primarnih človekovih izraznih dejavnosti ter pregleda njegovega zgodovinskega razvoja preiti k razvoju umetniškega plesa v Evropi in Ameriki ter ne nazadnje k njegovemu pojavu na Slovenskem. V tem okviru se bom osredotočila na izrazni ples kot vejo sodobnega umetniškega plesa, za katero se zdi, da počasi izginja iz slovenskega uprizoritvenega prostora.

Z vpogledom v zgodovinsko plesno dogajanje ugotovimo, da je bila ravno smer izraznega plesa s svojimi nosilci ključnega pomena pri pojavu, razvoju in uveljavitvi sodobnega umetniškega plesa v našem kulturnem okolju. Slovenski kulturni prostor je v začetku 20. stol. nudil plodna tla za vznik sodobnih plesnih teženj, saj tu ni bilo trdne klasične baletne tradicije, ki bi to onemogočala. Tako nismo kaj dosti zaostajali za svetovnim sodobnoplesnim dogajanjem; med prve in ključne temelje razvoja sodobnega umetniškega plesa pri nas pa štejemo šolo Mete Vidmar, katere delo je izhajalo iz veje nemškega plesnega ekspresionizma. Njegov utemeljitelj je bil Rudolf von Laban, nekateri ga imenujejo "oče sodobnega plesa", njegov nemški *Ausdruckstanz* pa smo v slovenščino prevedli kot *izrazni ples*.

V teoretskem delu svoje naloge se bom tako posvetila še zgodovinskemu pregledu razvoja veje nemškega plesnega ekspresionizma, ki je segla na naša tla in hkrati omenila vse pomembnejše

plesne akterje, ki so to vejo sooblikovali in soustvarjali. V literaturi slovenskih avtorjev je moč najti kar precej podatkov, zgodovinskih dejstev in različnih faktov o dogajanju na področju sodobnega plesa, vendar imajo tudi ti svojo, predvsem časovno, mejo.

Od te meje naprej bom gradila empirični del svoje naloge. Poleg tega, kakšen je bil pomen izraznega plesa pri razvoju sodobnega umetniškega plesa pri nas, me bo zanimalo predvsem, kakšno je stanje danes. Kakšen pomen, če sploh, ima izrazni ples danes v polju slovenskih scenskih umetnosti. Slovenska sodobnoplesna scena vsebuje nekaj profesionalnih in mnogo pol-profesionalnih, amaterskih oz. ljubiteljskih plesnih skupin in posameznikov. V poplavi različnih plesnih stilov in idej je težko reči, kaj izrazni ples sploh je. Nekateri trdijo, da je vsak ples izrazen, saj preko gibalne oblike nekaj sporoča. Pa vendar bo moja naloga osredotočiti se na zgoraj omenjeno specifično vejo nemškega plesnega ekspresionizma, ki se je razvijala pri nas.

Po lastnih izkušnjah sodeč, se ta izrazni ples v slovenskem sodobno-plesnem prostoru, še posebej pa na profesionalni sceni, počasi izgublja, zato tudi pričujoči naslov mojega diplomskega dela. Zakaj se dogaja njegova marginalizacija in kot posledica počasno izginjanje, bom poskušala ugotoviti v pogovorih z nekdanjimi in s sedanjimi plesalkami in plesnimi pedagoginjami (med njimi skorajda ni moškega predstavnika), ki neposredno izhajajo iz omenjene veje izraznega plesa. Po odgovore se bom obrnila tudi na druga relevantna imena s področja sodobnega plesa.

Zanimalo me bo, ali je izrazni ples preživet, ni več idejno aktualen (njegovi začetki namreč segajo v čas med obema vojnama); ali morda ni gibalno dovolj prepoznaven, zanimiv, zgovoren (nima namreč svoje točno določene, izoblikovane plesne tehnike). Poraja pa se mi tudi vprašanje, ali ni njegovo osnovno gonilo – pristen izraz – prezahtevno za današnjega človeka. Plesni pedagogi namreč poudarjajo, da metoda poučevanja izraznega plesa zahteva vzbujanje posamezniku lastnih emocij in njegove lastne ustvarjalnosti, tak proces pa je (tudi psihično) veliko počasnejši, zahtevnejši, napornejši kakor le fizično naučena plesna tehnika, ki raziskuje samo človeški gib in telesnost samo, globoka človeška čustva pa pušča ob strani.

Raziskovalno vprašanje mojega diplomskega dela se bo torej glasilo:

"Kakšen je bil pomen izraznega plesa pri razvoju sodobnega umetniškega plesa na Slovenskem in kaj so vzroki za njegovo postopno izginjanje iz polja slovenskih scenskih umetnosti?"

Metodologija, ki jo bom uporabila pri izdelavi svojega diplomskega dela, bo v prvem delu analiza sekundarne literature in socialno-zgodovinska metoda, na ta način bom iskala odgovore na prvi del raziskovalnega vprašanja, predstavila bom torej zgodovinski pomen izraznega plesa. V drugem delu bom odgovore na zastavljena vprašanja iskala s pomočjo pol-strukturiranih intervjujev in tako poskušala pojasniti, kakšna je situacija danes in kako, zakaj je do nje prišlo. V sklepnem delu naloge pa bom strnila vse svoje ugotovitve, pridobljene na omenjene načine.

2 TEORETIČNI DEL: ZGODOVINSKI PREGLED

2.1 PLES OD ZAČETKOV DO 20. STOLETJA

2.1.1 KAJ JE PLES?

Kako definirati ples? Tudi strokovna literatura si glede tega vprašanja ni povsem enotna; zasledila sem več bolj ali manj ohlapnih definicij, ki se mestoma razhajajo, mestoma dopolnjujejo, odvisno od gledišča njenega avtorja in (družbenega) konteksta v katerega je posamezna opredelitev plesa umeščena.

Antropologi ples opredeljujejo kot pojav, univerzalen za vse družbe in kulture, pravijo, da je ples po eni strani njihov odraz, po drugi strani pa njihov oblikovalec (Telban 2002). V antropološkem slovarju je ples definiran kot "kreativna uporaba človekovega telesa v času in prostoru znotraj kulturno specifičnih sistemov gibalnih struktur in pomenov" (Barfield v Telban 2002, 28).

Podobno, a bolj razdelano definicijo poda slovenska plesna kritičarka in teoretičarka Neja Kos (1982, 9), ki ples opredeli kot "obliko človekovega izražanja z gibi"; nadalje ples pojmuje kot "povezano, osveščeno ritmično gibanje v opredeljenem prostoru, ki ne vsebuje konkretno namenskih gibov (za razliko od gibanja pri delu ali športu /.../). Ker je ples v svojem zgodovinskem razvoju postal izrazna umetnostna oblika (torej osveščena dejavnost), imajo plesni gibi simboličen in ne konkreten pomen."

Nemški etnomuzikolog in plesni zgodovinar Curt Sachs (1997, 17) pa ples opredeljuje kot "mater vseh umetnosti", saj "glasba in pesništvo obstajata v času; slikarstvo in arhitektura v prostoru", ples pa "živi hkrati v času in prostoru. Ustvarjalec in stvaritev, umetnik in umetnina sta še eno. Ritmični gibni vzorci, plastično občuteni prostori, živa predstavitev sveta, kakršnega vidimo in si ga predstavljamo – vse to ustvarja človek v plesu z lastnim telesom in tako oblikuje svoje notranje doživljanje brez uporabe materiala, kamna ali besede."

Vsem navedenim definicijam je skupno, da vsebujejo tri osnovne komponente, ki ples oblikujejo, se v njem medsebojno prepletajo, so njegovi elementi in ga hkrati pogojujejo. Te komponente so **plesni prostor**, **plesni čas** in **plesni instrument**.

Vsako gibanje pomeni premik v prostor, torej je **plesni prostor** opredeljen kot prostor, v katerega plesalec s svojim gibanjem vstopa, posega. Na plesni prostor lahko gledamo v smislu tlorisnih oblik, po katerih se plesalec po prostoru premika; in glede na plesalčevo telesno shemo, v smislu linij, ki jih plesalec v prostoru opisuje z deli svojega telesa oziroma s telesom kot celoto. Prostor plesa je prostor gibajočih se oblik, ki v resnici ne obstajajo; gibanje si predstavljamo tako, da tvorimo predstave oblik, ki jih je gibanje v prostoru neposredno ustvarilo. (Kos 1982, 14-15)

Plesno gibanje doživljamo kot časovno neprekinjeno celoto, pri opredelitvi **plesnega časa** govorimo o trajanju, tempu, ritmu, poudarkih. Naštete kvalitete same od sebe ne eksistirajo, vselej so vezane na neko dogajanje; kakor vsak gibalen pojav jih vsebuje tudi ples, le da so v njem njihove strukture bolj ali manj zavestno oblikovane. (Kos 1982; Vogelnic 1994)

Plesni prostor in čas sta torej okolje, v katerem se ples uresničuje, plesno gibanje pa definirata tudi s tem, da se ples začne s prvim gibom in konča z zadnjim. V teh mejah ples traja, izven obeh skrajnih točk pa nima nobene preteklosti in nobene prihodnosti; izven samega sebe torej prostorsko-časovno ne obstaja. (glej Kos 1982, 14)

Tretja in najpomembnejša komponenta je – poleg plesnega prostora in časa – **plesni instrument**, torej plesalčevo telo, njegovo edino orodje, vrsta materiala, izrazno sredstvo. Plesalčevo telo (njegova dejanska zgradba) je tisto, ki omogoča raznolikost plesnega gibanja, hkrati pa določa njegovo fizično obliko in meje. Telo je človekovo najstarejše izrazno in komunikacijsko sredstvo; skozenj človek doživlja svet okoli sebe in hkrati svet doživlja njega. Človek *je* svoje telo. (Telban 2002, 23)

Zahodna znanstvena misel telo obravnava kot biološko, fiziološko, kemično, fizikalno ali psihološko, torej ga objektivizira, materializira, naturalizira in individualizira. Evro-ameriško

videnje plesalčevega telesa (telesa pri plesu) ni daleč od takšnega biomedicinskega modela telesa; plešoče telo je objektivizirano, je telo, ki ga plesalec ima, ne pa telo, ki plesalec preprosto je. Telo je ločeno od razuma in se ga vidi kot nekaj, ne pa kot nekdo. Plesalci zahodnih gledališč naj bi bili tipični primerki sveta, kjer se na telo gleda kot na stroj, inštrument, ki ga morajo le ti obvladovati na način, ki bo zadovoljil določena pričakovanja. Tako videnje pa večinoma ni v skladu s pogledom in doživljanjem plesalcev samih, saj v plesu svoja telesa doživljajo kot sami sebe, ne pa kot nekaj od njih odmaknjene. (Telban 2002, 24-26)

Za razliko od zahodnega človeka ljudje iz mnogih neevropskih kultur na svoja telesa in telesa drugih gledajo na popolnoma drugačen način in svoja telesa tudi drugače živijo. Konceptualizirajo in živijo jih skozi njihovo dejavnost, utelešanje družbenih in kulturnih vrednot, ne pa kot avtonomna fizična telesa posameznikov; mnoge jezikovne skupine v Melaneziji tudi nimajo izraza za "telo". Za mnoge neevropske kulture je izrednega pomena tudi telesna inteligenca (spretnost pri plesu, obvladovanje gibov ...), najboljši plesalci so pogosto tudi najbolj pomembni intelektualci skupnosti; medtem ko zahodni človek, ki poudarja racionalno-logično inteligenco, tiste, ki obvladajo svoje telo (plesalci, športniki), raje označuje za spretno in talentirane, ne pa inteligentne. Zahodnoevropska antropološka misel se tako plesu posveča z vidika družbene dejavnosti, medtem pa antropologi in etnologi vzhodne Evrope ples vidijo kot del kulture ali kar kot kulturo samo. (Telban 2002)

Poleg dimenzij plesnega prostora, časa in instrumenta plesno gibanje za razliko od navadnega, vsakdanjega, namenskega gibanja vsebuje tudi komponento **plesne vsebine** (Vogelnikova 1975) oz. nosi simbolni pomen. Za ples je značilno, da plesalčevega telesa v gibanju ne dojemamo kot realnost, temveč le kot videz realnosti (Kos 1982, 17); njegovi gibi in kretnje niso signali, temveč simboli človekovega hotenja. Plesalec z ustvarjanjem gibalne oblike izraža iz vsakdanjosti posplošene oblike čustvovanj, občutenj, odnosov; gre torej za abstrahiranje iz človekovih čustev in občutij ter abstrahiranje iz gibov in prostorskih odnosov v vsakdanjem življenju. Plesalec skupaj z ustvarjeno gibalno obliko postane simbol; v procesu abstrahiranja se razvije splošen simboličen pomen, ki ima lahko vrednost umetniškega sporočila. Plesna umetnost določeno idejo izraža skozi gibanje, govori o doživljanju različnih subjektivnih izkušenj in omogoča objektivno predstavitev subjektivne realnosti. (Kroflič 1992, 14-15)

Tako smo prišli do strokovnih odgovorov na vprašanje "Kaj je ples?", ugotovili smo, katere komponente ga sestavljajo, kakšne so njihove lastnosti in funkcije. Za komponente plesnega prostora, časa in instrumenta se zdi, da so za ples kot vrsto gibanja zelo očitne; ob teh fizikalnih parametrih pa ples vsebuje še eno abstraktnejšo dimenzijo – dimenzijo plesne vsebine. Prav slednja je tista, ki določeno gibanje definira kot ples, ga razmeji od navadnega gibanja in mu podeli simbolni pomen. Le ta pa skozi zgodovino zaradi različnih družbenih situacij spreminja svojo funkcijo (od magične pri tradicionalnih ljudstvih, hedonistične pri starih Grkih do zabavljaške v srednjem veku, družbeno kritične v začetku 20. stol., itd.) in tako ples pripelje do umetniške zvrsti, kakršno poznamo danes. O začetkih in razvoju plesa, še posebej zahodne plesne umetnosti, pa bom več govorila v sledečem poglavju.

2.1.2 RAZVOJ ZAHODNE PLESNE UMETNOSTI

Zgodovina plesa naj bi bila kar zgodovina človeštva samega, ples naj bi bil celo starejši kot človeški rod (Neubauer 1998), saj je nekakšno plesanje opaziti tudi pri človeških daljnih sorodnikih – živalih. Zelo pomembno je odkritje, da človeku podobne opice plešejo; pri njih so znanstveniki opazili gibanje v krogu okoli določenega predmeta (štor, kol, kamen ...), pri čemer so ustvarjale ritmično gibanje, ki je zajelo celotno telo. Gibanje v krogu naj bi tako bila praoblika vseh plesov. (Otrin 1998, 11-12; Sachs 1997, 24-25)

Edine neposredne informacije o zgodnji zgodovini plesa so jamske slikarije, ki so jih ustvarili paleolitski ljudje pred več deset tisoč leti na ozemlju današnje Francije; vendar je potrebno te podobe "plesnih poz", "gibov", "skupin" jemati z rezervo, ni namreč popolnoma jasno, ali na njih ne vidimo le tistega, kar bi sami želeli videti. Le malo risb dovoljuje jasno razlago. Jasno pa naj bi bilo, da je bilo v življenju tradicionalnih ljudstev in starih civilizacij le malo stvari pomembnejših od plesa; ples kot prvobitni človeški izraz je botroval vsem pomembnejšim dogodkom. (Sachs 1997, 215, 18-19)

Po izvoru najstarejši so imitativni (figurativni) plesi, za katere je značilno, da oponašajo zglede iz narave in okolja. Namen teh plesov je bil magičen v smislu, da se s plesom prikaže dogodek, za katerega želimo, da se uresniči. Abstraktni (nefigurativni) plesi se razvijejo hkrati z animizmom in kasneje postanejo značilni predvsem za šamanske kulture, njegove sledove pa najdemo tudi v večini religij. Ti plesi v nasprotju z imitativnimi ne izražajo konkretne vsebine, kot oblika prevladuje krog – med njegovim središčem in obodom naj bi se pretakala skrivnostna moč. Magični namen teh plesov je doseganje ekstatičnega stanja, v katerem človek prestopi meje človeškega in fizičnega sveta, kar pa mu daje moč nad dogajanjem. (Kos 1982, 56-58; Sachs 1997, 73-122)

Do prve stopnje diferenciacije med plesalci in gledalci privede zahteva po čim bolj popolno izvedenih obrednih plesih, saj le ti delujejo bolj prepričljivo in imajo večji magijski učinek. Zato je koristneje, če plešejo le dobri plesalci, ostali pa plesu prisostvujejo in povečujejo vrednost rituala kot gledalci. Umetnost v ožjem pomenu besede ples postane šele, ko začne njegova vez z

religijo slabeti in preide v roke profesionalcev; le ti se pojavijo z nastankom družbenih razredov, ko bogataš naroči in plača delo umetnika. (Vogelnikova 1975, 16-17; Kos 1982, 58)

V obdobju starega veka so največji pomen plesu dajali antični Grki. Gojili so kult telesne lepote in oboževali vse povezano s telesom, tako je bil ples sredstvo za vsestranski harmoničen razvoj telesa in duha. V starem veku se začnejo kazati tudi že zametki poklicnega plesa, delitev na izvajalce in gledalce; antična Grčija nam tako da gledališki ples, saj le ta igra pomembno vlogo v grškem gledališču. Z nadvlado Rimljanov ples začne izgubljati na svoji veljavi, označijo ga za nespodobnega; treznemu in vojaškemu ljudstvu je bliže geslo "Kruha in iger!" (Neubauer 1998, 13-19; Otrin 1998, 28-37)

Z nastopom in uveljavitvijo krščanstva se začnejo vrstiti številne prepovedi plesanja, saj vse telesno postane grešno. Vendar cerkev ne more popolnoma zatreti starih (poganskih) plesnih običajev, ti med ljudstvom živijo naprej, nekoliko spremenjeni se nadaljujejo na meščanskih zabavah v okviru cehov; ples pa je vključen tudi v cerkvene liturgične igre. Več ali manj se s plesom profesionalno ukvarjajo le potujoče skupine komedijantov, klovnov, akrobatov, pevcev, plesalcev. Medtem pa se v plemiških krogih razvija družabni ples. (Kos 1982, 61-62)

Obdobje renesanse pomeni, tako kakor za mnoga področja človekovega ustvarjanja, tudi za ples ponovno rojstvo. Pričnejo se zavestni poskusi s plesnimi izraznimi sredstvi nekaj povedati; prve plesne predstave, imenovane "balleti", se pojavijo ob koncu 15. stol. predvsem na italijanskih in francoskih dvorih, izvajajo jih dvorjani. Kmalu pa tehnično zahtevnejše plese začnejo izvajati baletni mojstri, ki skrbijo tudi za plesno vzgojo plemičev (obvladanje plesnih korakov in manir je predstavljalo statusni simbol). Kot prvo baletno predstavo in uresničenje ideje o baletu kot odrskem fenomenu zgodovina baleta šteje svečano plesno dramo *Balet Comique de la Royne*, izvedeno leta 1581 v Parizu. S podporo vladarja Ludvika XIV. je, prav tako v Parizu, leta 1661 ustanovljena Kraljeva akademija plesa, s čimer je baletu priznan status umetnosti, plesalcem pa omogočena poklicna izobrazba; v tem času se začne oblikovati tudi formaliziran plesni vokabular baletne tehnike. (Kos 1982, 62; Neubauer 1998, 38, 52; Otrin 1998, 63-65)

V 17. in 18. stol. se balet močno razmahne; v tem času pomembno vlogo odigra baletni mojster in koreograf Jean Georges Noverre (1727-1810), ki se zavzema za "ballet d'action" – balet akcije z močnimi dramskimi učinki in izraznimi plesnimi gibi, ki bi sami povedali zgodbo. Noverrove reforme pod vplivom romantike v literaturi in ostalih umetnostih pomenijo prehod v baletno romantiko; poleg vsebinskih sprememb odkrijejo tudi tehnično novost – ples na konicah prstov, ki pri gledalcu vzbuja občutek plavanja ali drsenja skozi prostor. Proti koncu 19. stol. v Rusiji nastanejo velika dela baletne romantike, ki so še danes del železnega baletnega repertoarja (*Labodje jezero, Trnjulčica, Hrestač ...*), večino postavi koreograf Marius Petipa (1822-1910). V tem času baletno tehniko izpopolnijo do neverjetne virtuoznosti, ki pa kot taka postaja že sama sebi namen. (Kos 1982, 62-63)

Prav to pa, poleg družbenih sprememb v začetku 20. stol., vpliva na pojav t.i. sodobnih plesnih teženj. Začetek 20. stol. je bil čas intenzivnih družbenih, socialnih, etičnih, estetskih sprememb, in kakor akterji drugih umetniških zvrsti tudi plesni ustvarjalci niso mogli ostati hladni; nočejo več opisovati le lepih strani življenja, poseči hočejo na drugo, temnejšo plat – plat vojn, revščine, socialnih razlik; želijo biti aktivni udeleženci moderne družbe, ne le njeni okraski. Tako tudi plesna umetnost postane odraz družbenih dogajanj, postane družbeno kritična, družbeno angažirana. Tedanja "nova umetnost" se prične z uveljavitvijo treh umetnostnih smeri – kubizma, nadrealizma in ekspresionizma. (Kos 1982, 65; Otrin 1998, 162)

Socialno-zgodovinske okoliščine tako ples od čistih začetkov, povezanih z začetkom človeštva in prvobitnim načinom človekovega izražanja, preko številnih transformacij privedejo do plesne umetnosti, ki v začetku 20. stol. ponovno doživlja spremembe. Tedanja družbena klima ter sama oblika plesne umetnosti ustvarjata zahteve po nekem drugačnem, inovativnejšem, bolj kritičnem načinu ustvarjanja tudi na plesnem področju. Počasi, a vztrajno se začne oblikovati nov – moderni, sodobni ples.

2.2 SODOBNI UMETNIŠKI PLES

2.2.1 RAZVOJ IN POMEN SODOBNEGA PLESA

Kot že rečeno, se sodobni ples začne razvijati v začetku 20. stol. kot odpor proti izumetničenosti baletnega klasicizma in omejevanju plesalčeve gibalne svobode s strogo zakodiranim besednjakom baletne tehnike na eni strani, na drugi strani pa kot odraz tedanjega intenzivno spreminjajočega se družbenega dogajanja.

Z nastankom tega "novega" plesa se pojavijo tudi določene terminološke zmede; ta oblika plesa je imela v različnih šolah in skupinah različna imena – od ritmike, izraznega plesa, modernega plesa, sodobnega plesa do novega umetniškega plesa, svobodnega plesa idr. Najbolj sta se uveljavila izraza *moderni ples* in *sodobni ples*, vendar ti oznaki po eni strani kažeta na časovno neopredeljivost, po drugi strani pa na sodobnost v kateremkoli obdobju. (Neubauer 1998, 92) Še danes iz slovenske literature o plesu (in tudi iz prakse) ni povsem jasno, kaj kateri izraz označuje. S terminom *moderni ples*¹ tako načeloma označujemo obdobje od začetka 20. stol. do približno 60-ih let, od tedaj do sredine 70-ih se ta plesna zvrst imenuje *plesna avantgarda* in od takrat naprej *postmoderni ples*. *Sodobni ples* pa naj bi bil krovni termin vsem naštetim in naj bi tako zajemal vse sodobne plesne težnje od njihovih začetkov pa do danes. (Kos 1982, 65; Kos in Neubauer 1994, 407; Kos 1998, 139)

Za predhodnika sodobnega plesa štejemo francoskega opernega pevca in teatarskega pedagoga **Francoisa Delsarta (1811-1871)** ter švicarskega muzikologa **Emila Jaquesa Dalcroza (1865-1950)**. Prvi je raziskoval gibno izraznost glasbe, petja in govora; izdelal je tripartitni sistem gibanja, ki sleherni gesti prisvoji njen lasten izraz in pomen. V tistem času je Delsartova metoda pomenila veliko pedagoško novost, vsebovala je vse osnove sodobnega plesa in se skozi prakso razširila zlasti v ZDA. T.i. *delsartizem* je vplival tudi na delo Dalcroza, ki je razvil *evritmiko*,

¹ Termin *moderni ples* označuje tudi sodobni ples, ki se je večji del razvil v Ameriki. (Kos 1982: 69) Iz lastnih izkušenj iz tujine lahko zapišem še, da je *sodobni ples (contemporary dance)* pojavnostno bliže performansu in eksperimentalnemu gledališču, medtem ko *moderni ples (modern dance)* bolj temelji na izraziti plesnosti, plesni tehniki in nekaterih pravilih; vendar pa za slovenska prevoda vsebinsko to ne velja.

*ritmično gimnastiko*² – sistem glasbenega treninga s pomočjo gibanja, ki temelji na glasbenih poudarkih in ritmih ter uči natančen prenos glasbenega časa in intervalov v gibanje. Dalcroz je svojo šolo evritmike ustanovil v Hellerauu v Nemčiji, mnogi njegovi učenci in pristaši pa postali velika imena sodobnega plesa, ki so svoje delo razvijala na podlagi njegovih raziskav in so gibu, poleg izraza ritma, dodali še umetniški izraz človekovih občutij. (Kos 1982, 66; Kroflič in drugi 1989, 86, 274-276; Otrin 1998, 160-162)

Kot prvo, ki se je uprla strogi klasični baletni tehniki, literatura navaja Američanko **Loie Fuller (1862-1928)**, ki je brez kakršnekoli plesne vzgoje očarala s svojimi improvizacijami, z odrskimi svetlobnimi učinki ter s kostumskimi in rekvizitnimi domislicami. Vendar pa je njena inovativnost ostala le na tej ravni, Fullerjeva še ni spadala med zavestne družbeno prebujene plesno-umetniške revolucionarje. (Vogelnikova 1975, 49-51; Neubauer 1998, 92) Kar pa vsekakor lahko trdimo za legendarno, prav tako Američanko, Isadoro Duncan.

Isadora Duncan (1878-1927) je bila prava upornica. Kritizirala je moderno družbo, kulturo, izobrazbo, se borila za pravice žensk; revolucionarno jedro njenih plesnih idej pa je bila vizija o plesu bodočnosti, osvobojenem vseh okov klasične tehnike in sistemov gibanja. Stil, ki ga je razvijala, so teoretiki poimenovali plesni impresionizem. V začetku ji je vzor svobodnega plesa predstavljal starogrški ples, ideje je črpala iz starogrškega slikarstva in kiparstva; naslanjala se je tudi na atmosfero posebej izbrane glasbe (Beethoven, Brahms idr.). Baletno tehniko je imela za zastarelo in jo je obtožila kazenja čudovitega ženskega telesa. Zavrgla je korzet in baletne copate ter plesala odeta v preprosto grško tuniko in bosih nog. Njen ples, brez pravega sistema in naučenih gibov, je bil interpretacija notranjih impulzov; prepričana je bila, da plesno gibanje izhaja iz notranjega vira, ki ga je imenovala "duša". Kljub jasno začrtanim teorijam in velikemu talentu pa Duncanova ni izdelala sistematizirane plesne tehnike, ki bi jo lahko posredovala naprej; so pa njene ideje in osebnost močno vplivale na nadaljnji razvoj plesne umetnosti, predvsem v Evropi. (Martin 1977, 5; Kos 1982, 65-66; Otrin 1998, 162-163, 174; Vogelnikova 2009, 58)

² Termin ni istoveten z gimnastično disciplino.

Prvi, ki je takratna plesna iskanja teoretično utemeljil, jim "dogradil intelektualno logiko sodobnega spoznanja o silah, dimenzijah in estetiki 20. stol." (Vogelnikova 1975, 59), je bil **Rudolf von Laban (1879-1958)**. Svoje delo je posvetil oblikovanju tehničnih in koreografskih načel, ki naj se za razliko od baletnih prilegajo plesalčevemu telesu in omogočijo razmah njegove ustvarjalnosti v občuten ples. Pri svojih raziskavah se je opiral na rezultate Dalcroza in Delsarta, njegova pomembna doprinosa pa sta poleg analize gibanja (ki jo ponazarja t.i. Labanova zvezda – *the Star*) tudi t.i. *ikosaeder* (shema, ki ponazarja vse možne smeri gibanja človeškega telesa) in *labanotacija* (plesna pisava). Zanj ples ni bil le izražanje čustev, kot pri Duncanovi, niti gola interpretacija glasbe, kot pri Dalcrozu, pač pa gibanje v tridimenzionalnem prostoru. Pod njegovim vplivom se je v 30-ih letih 20. stol. razcvetel nemški plesni ekspresionizem (*Ausdruckstanz*), ki je močno vplival na razvoj sodobnega plesa; Laban pa je le temu dal tudi trdno osnovo, na podlagi katere se je poslej sistematično in izrazno razvijal naprej preko njegovih učencev (Kurt Joos, Mary Wigman, Harald Kreuzberg idr.). (Kos 1982, 66; Otrin 1998, 164-166)

Prizadevanja in iskanja evropskih sodobnih plesalcev je prekinila druga svetovna vojna, po njej se je Nemčija zopet obrnila h klasičnemu baletu; sodobni ples pa se je medtem preselil v Ameriko. (Otrin 1998, 168)

Prvo pravo šolo modernega plesa sta v Ameriki ustanovila **Ruth St. Denis (1877-1968)** ter **Ted Shawn (1891-1972)** in jo poimenovala Denishawn. V njej so poučevali vse plesne tehnike; zlasti pa so se usmerili k orientu in eksotiki, kar je moderno plesno tehniko osvežilo z elementi plesov in telesnih praks Daljnega vzhoda, Indije, Japonske, pa tudi ameriških priseljencev. Za St. Denisovo in Shawna je bil ples religija, bila sta svečenika novega plesa, njun vpliv na razvoj modernega plesa je bil velikanski. Čeprav je na novi ples v Ameriki močno vplival evropski *Ausdruckstanz*, pa se ta ni razvil kot upor proti akademskemu plesu, temveč je iskal lastne korenine, bil prepričan v individualnost in je za svoj prvi princip imel svobodo. Iz skupine Denishawn so izšli trije velikani ameriškega sodobnega plesa: Doris Humphrey, Charles Weidman in Marta Graham. (Kos 1982, 69; Otrin 1998, 174-176)

Najpomembnejša med njimi je bila **Marta Graham (1894-1991)**. Razvila je v sodobnem plesu edino natančno definirano plesno tehniko; le ta temelji na ideji o napetosti giba in njenem nasprotju – sproščenosti. Njeno obsežno koreografsko delo sloni na bogatih idejnih in filozofskih izhodiščih, povezanimi s problematiko človeške duševnosti, odnosa do soljudi in sveta; zadnjo fazo njenega ustvarjanja pa označuje psihološko poglobljena plesna obdelava nekaterih klasičnih grških dram. Vzgojila je plesno skupino, ki je po drugi svetovni vojni postala sinonim sodobnega plesa in je močno vplivala na njegov razvoj tako v ZDA kot v Evropi. Velika plesna in koreografska imena, ki so izšla iz njene skupine, so med drugimi José Limon, Paul Taylor, Merce Cunningham, ti so vsak po svoje iskali nove sodobno-plesne poti. (Kos 1982, 69; Otrin 1998, 181-185)

Sčasoma so se nova pravila sodobnega plesa utrdila, nova generacija koreografov in plesalcev je začutila potrebo po spremembah. Delo t.i. *plesne avantgarde* je nastajalo kot reakcija na plesno moderno, ki je svoj ples gradila na interpretaciji glasbe, dram, legend, zgodovinskih dogodkov. Avandgardiste bolj zanima gib kot tak, gib kot cilj sam po sebi. Njegovi predstavniki (M. Cunningham, A. Nikolais, E. Hawkins, P. Taylor, A. Ailey idr.) tako zavračajo običajno logiko gibanja, dogodke nizajo brez očitnega razloga, eksperimentirajo z glasbo, sodbe prepuščajo gledalcu, gib popolnoma ločijo od njegovega simptomatskega pomena, iščejo "čisti gib". Ravno dejstvo, da so se osredotočili na gib in se s tem oddaljili od čustvenega izražanja, je sprožilo vrsto očitkov, da plesno umetnost izpostavljajo dehumanizaciji. Avantgardisti so se zagovarjali, da njihov ples plesalca le razoseblja, kar pa je posledica kompleksnega dogajanja v sodobnem svetu, ki zahteva in ima za posledico nove načine izražanja čustev in problematike. Od sredine 70-ih let 20. stol. se pojavljajo spet novi načini raziskovanja giba in improvizacije, razvijajo se kontaktne tehnike z akrobatskimi prvinami, uporabljati se začne računalniško tehnologijo, dogajajo se posegi v neobičajna okolja, pojavlja se fragmentiranost, citiranje, reinterpretiranje. Najvidnejši predstavniki tega obdobja *postmoderne plesa* so S. Paxton, T. Brown, P. Bausch, J. Fabre, W. Vandekeybus idr. (Kos 1982, 70-77; Kos 1998, 139)

Današnja svetovna scena sodobnega plesa je zelo heterogena, sestavljena je iz množice različnih stilov, za katere bi lahko rekli, da jih je toliko, kolikor je plesnih ustvarjalcev samih. Vseeno pa je skupna opredelitev polja sodobnega plesa, da gradi gibanje na osnovi plesalčevih čutnih in

čustvenih zaznav, stanj, razpoloženj. Glavno vodilo za ustvarjanje prihaja iz notranjosti posameznega plesalca, tako je vsako plesno delo individualno, ustvarjalno, inovativno. Sodobni ples sporoča preko izraznosti gibalne oblike in kot umetnost v sebi nosi določeno misel, idejo, sporočilo, kritiko. Plesalec ali koreograf sodobnega plesa ima svobodo izbire in delovanja, ki ju uresničuje preko razumevanja faktorjev energije, prostora ter časa, pri čemer sta mu tehnika in oblika sredstvi za posredovanje pomena. (Kos 1982, 65) Plesni ustvarjalci svoje delo predstavljajo v obliki nastopov, predstav, performansov v gledališčih, različnih ambientih, tudi na prostem, v naravi ter se v svojih plesnih stvaritvah navezujejo na druge umetnosti, medije in tehnologije. Emil Hrvatin (2001, 8-10) sodobni ples tako opredeljuje kot najbolj zahodno od vseh umetniških zvrsti oziroma kot umetnost zahodnih demokracij; jezik sodobnega plesa naj bi bil globalen toliko, kolikor je globalna ekonomija razvitih demokracij. Pravi, da je sodobni ples produkt urbane kulture in urbane miselnosti; njegovo heterogenost in odprtost pa predstavlja maksima plesnega kritika Johna Martina: "Moderni ples ni sistem, marveč stališče!"

Z zgodovinskim pregledom razvoja sodobnega plesa ugotovimo, da so bili njegovi prvi nosilci tako evropski kakor tudi ameriški ustvarjalci, ki so v plesni umetnosti iskali in odkrivali novosti in nove načine izražanja. Sodobna plesna umetnost se je izoblikovala kot kritika dotedanjega ukalupljanja plesalčevega telesa v zakonitosti klasičnega baleta; "novi" plesni umetniki so telesa osvobajali teh spon, se v svojem plesu obračali v preteklost (Isadori Duncan je bila v navdih starogrška umetnost), ali se navezovali na čisto sedanjost/modernost (Rudolf von Laban je svoj način plesa gradil na logiki in odkritjih 20. stol.). Hkrati pa je k pojavu in oblikovanju sodobnega plesa močno prispevala tudi tedanja družbena klima, ki je od umetnikov, tudi plesnih, zahtevala kritično družbeno angažiranost. Prva, ki se je s svojim plesom družbeno angažirala, je bila Američanka Isadora Duncan, njen vpliv se je močno razširil predvsem po Evropi, ravno evropski plesni umetniki pa so bili tudi tisti, katerih stvaritve so bile najbolj družbeno kritično inspirirane in angažirane. Medtem so ameriški sodobno-plesni ustvarjalci svoja dela navezovali na svoje tradicionalne in tipično ameriške plesne prvine ter jih združevali s preoblikovanimi evropskimi vplivi, hkrati pa v modernem svetu močno poudarjali individualnost posameznika. Kakorkoli že, sodobni ples tako v Evropi kakor v ZDA predstavlja polje, kjer se združujejo mnoge različne gibalne tehnike in oblike, zavestno uporabljene kot sredstvo umetniškega izražanja, a le kot

okvirno jedro iz katerega se razraščajo vedno novi elementi, katere pa pogojujejo okoliščine umetniškega ustvarjanja.

Po pregledu razvoja sobnega plesa v Evropi in ZDA ter njegovi opredelitvi se bom v naslednjem poglavju osredotočila na opis smeri nemškega plesnega ekspresionizma (t.i. *Ausdruckstanz*), katere glavni akter je bil, že prej omenjeni, Rudolf von Laban. Njegova učenka in asistentka Mary Wigman pa je neposredno vplivala na pojav in razvoj sodobnega plesa tudi na Slovenskem.

2.2.2 NEMŠKI PLESNI EKSPRESIONIZEM – *AUSDRUCKSTANZ*

Pojav ekspresionizma³ kot subjektivne, čustvene, tudi patetične umetnosti, v kateri se umetnik enači s svojim ustvarjanjem (Kroflič in drugi 1990, 80), je v začetku 20. stol. močno vplival tudi na dogajanje v sodobnem plesu. Vogelnikova (2009, 58) plesni ekspresionizem opredeljuje z načelom, da "plesalec izrazi svoj odnos do sveta na svoj osebni način, ki se z njim opredeli proti realnosti".

Utemeljitelj modernega umetniškega plesa in prvi, ki je ekspresionizem vnesel v ples, je bil **Rudolf von Laban (1879-1958)**. Po rodu je bil Madžar, po delovnih razsežnostih Nемеc in Anglež, po umetniškem vplivu pa svetovljan. (Vogelnikova 1975, 59)

Labanova osnovna izobrazba je bilo slikarstvo, poleg tega se je ukvarjal še z matematiko, arhitekturo in s kiparstvom; že od malih nog pa se je zanimal tudi za ples. Svoje delo na tem področju je posvetil teoretski sistematizaciji, oblikovanju tehničnih in koreografskih načel, ki se v nasprotju z baletnimi prilagajajo plesalčevemu telesu ter plesalcem omogočajo razmah njihove ustvarjalnosti v občuten ples, le ta pa naj bi se porajal iz misli in instinkta plesalčevega telesa. V nasprotju s plesnim impresionizmom, ki je v Evropo prišel iz Amerike in ki je bil izraz doživetja, podoživljanja in intuicije, je bil Labanov ekspresionistični ples *absoluten ples*, ki prihaja iz telesnega ritma in potreb po gibanju, za cilj pa ima čisto gibanje. Ples je tako osvobodil teatralnosti in glasbe, prepričan je bil, da je le ta lahko samostojna umetnost. (Vogelnikova 1975, 59-62; Kos 1982, 66; Otrin 1998, 164)

Labanovo delo je bilo izrednega pomena za razvoj plesne umetnosti. Poleg že prej omenjenih študij, v katerih je analiziral smeri in kvalitete gibanja, ter sistema zapisovanja plesa, s katerim

³ Ekspresionizem se kot umetnostna smer razvije v severni Evropi (še posebej Nemčiji) v prvih desetletjih 20. stol. (najprej se pojavi v literaturi in slikarstvu); tudi danes njegove prisotnosti v kulturi ne moremo povsem izključiti. Pod vplivom 1. svet. vojne, družbenih kriz in napetosti je bil ekspresionizem v svojem jedru koncentrat upora in protesta. Ekspresionizem kot tak je kulturno gibanje, ki je vstalo proti impresionizmu, je aktivno in izrazno angažirano proti pasivnosti; objektivnost popolnoma podreja subjektivnemu doživljanju in posebno poudarja izrazno plat. (Vogelnikova 1975, 60; Klemenčič 1988, 7; Debicki in drugi 1998, 262; Kroflič in drugi 1990, 80)

lahko zapišemo vsako gesto in vsako pozo telesa ne glede na stil ali posebnost nekega plesa, njegovo teoretsko raziskovanje sega tudi v problematiko otroškega plesa kot vzgojnega faktorja. Poudarjal je enakopravnost vseh članov plesne skupine, brez zvezd in solistov, kar mu je nudilo nove kompozicijske prijeme in kar naj bi preko fizičnih odnosov vplivalo tudi na psihološke vezi med plesalci. (Kos 1982, 66; Otrin 1998, 164)

Laban je ples popeljal od plesnega impresionizma na pot proti plesnemu ekspresionizmu, ki se je močno razmahnil v 30-ih letih 20. stol., s tem pa je postavil trdno osnovo za nadaljnji razvoj evropske sodobne plesne umetnosti, ki je bila do tedaj brez tradicije.

Za naš plesni prostor je še posebej zanimivo, da je Laban svojo zahtevo po osvoboditvi plesa izpod oblasti in kontrole glasbe prvič razglasil leta 1924 v Zagrebu. Bil je tudi prvi predstavnik sodobnega plesa, ki je s svojimi učenci neposredno dosegel jugoslovanski plesni prostor. Glede na to, da je bil Laban predvsem teoretik, se je plesno realiziral večinoma v delu svojih učencev, med njimi sta bila tudi slovenska plesalca in koreografa Pia in Pino Mlakar ter nosilca centralnega evropskega ekspresionizma Kurt Joos in Mary Wigman, slednja je zaslužna, da smo tudi v slovenskem prostoru dobili prvo šolo sodobnega plesa. (Vogelnikova 1975, 61-62)

Mary Wigman, rojena **Marie Wiegmann (1886-1973)**, je bila učenka in asistentka Rudolfa von Labana. Umetniško se je zelo hitro osamosvojila, koreografirala si je plese na vojne teme in se leta 1919 s svojim prvim samostojnim večerom predstavila hamburški in zürichski publiki. Velik uspeh ji je leta 1920 omogočil odprtje lastne plesne šole v Dresdnu in tako je vanjo preselila center nemškega izraznega plesa. Svoj plesni vpliv je širila po celem svetu s svojimi potovanji in šolami, ki so jih z akreditivom organizirale in vodile njene učenke. Tako smo tudi v Ljubljani dobili šolo sodobnega plesa, ki jo je odprla njena učenka, plesalka in pedagoginja Meta Vidmar. Druga svetovna vojna je zadušila evropski plesni ekspresionizem skupaj z vso ostalo presvobodno umetnostjo, delo v šoli Mary Wigman se je ustavilo. Po vojni je Wigmanova svoje delo in šolo težko obnovila, nazadnje je vodila mednarodno plesno šolo v Berlinu do leta 1969. (Vogelnikova 1975, 62-63; Otrin 1998, 168)

Za Mary Wigman in njene učenke je bil in je moral biti ples izraz notranjega nujno kreativnega impulza. Zanj ples ni bil inspiracija ali ekstaza, ki bi jo prevzemala in ki bi se ji predajala, ampak je ekstazo ustvarjala iz svoje kontrolirane umetniške volje do izpovedovanja. Njen ples ni bil harmoničen, pač pa silovit in poln teme, pritisnjen k tlom, izpoveden. Njen plesni princip je izhajal iz dvojnosti elementarnih fenomenov plesnega telesa in njegovega prostora, svoj ples je gradila v odnosu med ritmom gibanja telesa in praznino prostora. Kljub temu, da šola Mary Wigman nikoli ni bila opredeljena toliko, da bi plesalcem omejevala svobodo in da sama ni nikoli priznavala, določala, oblikovala šablon in kodeksov svojega plesa, je ustvarila močno in prepoznavno idejo svojega plesnega stila, ki so jo med drugimi izražali, nadaljevali, po svoje nadgrajevali tudi slovenski plesalci in plesni pedagogi, med njimi Meta Vidmar, Živa Kraigher in Lojzka Žerdin kot zadnja diplomantka te šole. (Vogelnikova 1975, 62-64)

Rudolf von Laban in Mary Wigman sta bila tako prva sodobno-plesna ustvarjalca, ki sta s svojim umetniškim vplivom segla tudi v slovenski kulturni prostor. Poleg tega, da so njuni učenci slovenski javnosti predstavili nemški plesni ekspresionizem, je bila ta smer sodobnega plesa sploh prva, ki nas je dosegla in se tudi zakoreninila na naših tleh. Odsotnost trdne klasične baletne tradicije na Slovenskem, ki bi kakorkoli omejevala sodobnoplesne težnje, je omogočala hitro uveljavitev in razmah sodobnega plesa, nemškega plesnega ekspresionizma, ki se je od tedaj naprej pri nas razvijal kakor *izrazni ples*. Z licenco šole Mary Wigman je prvo šolo sodobnega plesa pri nas odprla njena diplomantka Meta Vidmar. Vidmarjeva je v svojem delu sledila načelom in principom Wigmanove in tako pri svojih učencih poudarjala in razvijala močno izrazno plat plesnega ustvarjanja.

Na razvoj sodobnega plesa v Sloveniji so poleg učenke Wigmanove, Mete Vidmar in Labanovih učencev Pie in Pina Mlakarja vplivali še drugi plesni akterji. V začetni fazi razvoja sodobnega plesa pri nas so bili to večinoma plesalci in pedagogi, ki so, prav tako kot Laban, izhajali iz Dalcrozove smeri; kasneje pa tudi tuji in domači ustvarjalci drugih tokov in smeri, ki so v slovenski sodobni ples in kulturni prostor vnašali različne evropske in tudi ameriške sodobnoplesne prvine in novosti. Bolj natančen opis razvoja in predstavitev pomembnejših akterjev slovenskega sodobnega plesa sledi v naslednjem poglavju.

2.2.3 RAZVOJ SODOBNEGA PLESA NA SLOVENSKEM

Na razvoj sodobnega plesa v slovenskem prostoru so sprva preko svojih učencev vplivali predvsem evropski akterji (Dalcroz, Laban, Joos, Wigman). Začetki sodobnega plesa pri nas pa segajo v leto 1922, ko je plesalka **Lidija Wisiakova** priredila svoj *Večer baleta in ritmike* v koreografiji Vaclava Vlčka, sicer takratnega šefa ljubljanskega baleta, katerega delo pa je bilo konceptualno in izrazno popolnoma modernistično usmerjeno (med drugim se je šolal tudi pri Dalcrozu in Wigmanovi). (Kos 1982, 109; Otrin 1998, 223; Teržan 2003, 17)

Svoj plesni večer je leta 1927 priredila tudi **Meta Vidmar (1899-1975)**, učenka Mary Wigman. *Plesni večer Mete Vidmarjeve* je bil v tistem času "edini take vrste umetniški doprinos naši sodobni plesni kulturi" (Vogelnikova 1975, 91) in ga tako označujemo kot temeljni kamen slovenskega sodobnega plesa. Vidmarjeva je nato leta 1930 v Ljubljani ustanovila zasebno Šolo za moderni umetniški ples in z vsakoletnimi produkcijami, pred in po vojni, dokazovala predanost sodobnemu plesnemu izrazu. Od njenih učenk so se kasneje uveljavile Marta Paulin na plesno-pedagoškem področju z utemeljitvijo pouka ritmično-gibalne vzgoje na Srednji vzgojiteljski šoli v Ljubljani, Živa Kraigher z Oddelkom za izrazni ples Zavoda za glasbeno in baletno izobraževanje v Ljubljani in Marija Vogelник s prispevki k razvoju plesne kritike, zgodovine in teorije plesa. (Kos 1998, 139)

Leta 1933 je **Katja Pollakova Delak (1914-?)**, izhajala je iz Dalcrozove smeri, v Ljubljani ustanovila Šolo za ritmično gimnastiko in umetniški ples, kasneje Plesni studio. Poleg vodenja šole in prirejanja produkcij je odplesala tudi več svojih plesnih večerov; slovenski prostor je pred drugo svetovno vojno kot Judinja zapustila in svoje delo nadaljevala v ZDA. (Teržan 2003, 25)

Na razvoj sodobnega plesa pri nas sta imela močan vpliv tudi Labanova učenca **Pia (1910-2000)** in **Pino (1907-2006) Mlakar**, vendar sta se kasneje usmerila v delo z baletnimi plesalci in prevzela vodenje ljubljanskega baleta in baletne šole. Kljub temu sta v svoje baletne koreografije vnašala tudi duha plesnega ekspresionizma in tako gradila svoj izvorni stil. Njuno povsem izrazno oblikovano in najbolj znano plesno delo je duet *Lok*, ki je v vseh pogledih ustrezalo tedanjim merilom evropskega plesnega ekspresionizma in sta ga Mlakarjeva kot slovensko

plesno kulturno dediščino prenesla tudi na plesalca mlajše generacije Vojka in Marušo Vidmar. (Vogelnikova 1975, 88-90; Otrin 1998, 219; Teržan 2003, 18; Kos 2007b, 457-461)

Prvine ameriškega sodobnega plesa so od 50-ih let 20. stol. v Slovenijo prinašali domači ustvarjalci, ki so ples študirali v tujini (Ž. Kraigher, M. Sevnik, L. Žerdin, K. Hribar), ter tuji gostujoči pedagogi in umetniki. (Kos 1998, 139)

Iz šole Žive Kraigher je leta 1973 zrasla prva slovenska skupina sodobnega plesa Studio za svobodni ples Ljubljana, ki je prerasel šolski okvir in zaživel kot skupina z lastnimi umetniškimi hotenji. Najvidnejša predstavica Studia za svobodni ples in učenka Kraigherjeve, Jasna Knez, se je uveljavila z izvirnimi strukturiranimi plesnimi improvizacijami in multimedijskimi performansi ter intenzivno razvijala avtorski solo ples. Marija Vogelnik je ustanovila plesni in umetniški laboratorij Kinetikon; Ksenija Hribar, nekdanja članica London Contemporary Dance Theatre, in Damir Zlatar Frey pa sta leta 1984 ustanovila Plesni teater Ljubljana (PTL), katerega plesalci so svojo pot večinoma začeli v Studiu. PTL velja za prvo profesionalno sodobno-plesno skupino pri nas, svojo krstno predstavo *Krst*, sestavljeno iz dveh delov v koreografiji Ksenije Hribar in Damirja Zlatarja Freya, so njeni člani odplesali leto dni po ustanovitvi. Danes PTL deluje v obliki zavoda in kot osrednja nevladna ustanova za sodobni ples v svojem gledališču združuje ustvarjanje in uprizarjanje sodobno-plesnih predstav. (Kos 1982, 109-110; Kos 1998, 139; Plesni teater Ljubljana)

Od leta 1977 za plesno izobraževanje v obliki seminarjev, širjenje sodobnoplesne kulture in spodbujanje mladih talentov s pomočjo priznanih domačih in tujih pedagogov skrbi Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti (JSKD);⁴ samostojna svetovalka za plesno dejavnost Neja Kos pa je v tem okviru močno pripomogla k razvoju ljubiteljske sodobnoplesne scene in s tem pomagala utirati pot tudi profesionalizmu. V okviru nekaterih glasbenih in baletnih šol deluje program sodobnega plesa za osnovnošolce; v sklopu srednješolskega izobraževanja pa se od šolskega leta 1999/2000 izvaja smer umetniškega gimnazijskega programa za sodobni ples.⁵ Sodobnoplesna smer umetniške gimnazije deluje v okviru Srednje vzgojiteljske šole in gimnazije

⁴ V začetku Zveza kulturnih organizacij Slovenije (ZKOS).

⁵ Uraden naziv je: Umetniška gimnazija, Plesna smer, B – sodobni ples.

Ljubljana, njen partner pri izvajanju tega programa je bil na začetku zavod En-Knap, nato pa je njegovo mesto prevzel zavod Emanat. Akademske stopnje plesnega izobraževanja (niti za klasični balet)⁶ v Sloveniji (še) nimamo. (Kos 1998, 139; Teržan 2003, 28-35, 170-174)

Profesionalizacijo slovenskega sodobnega plesa pa so kljub temu pospešili plesalci in koreografi Plesnega teatra Ljubljana (Ksenija Hribar, Sinja Ožbolt, Matjaž Farič), skupin Betontanc (Matjaž Pograjc), En-Knap (Iztok Kovač) ter Four Klor (Branko Potočan). Na področju ljubiteljske plesne dejavnosti v Sloveniji vidneje delujejo Plesna izba Maribor (Minka Veselič Kološa), KUD Plesni forum Celje (Gordana Stefanović Erjavec), Društvo za umetnost plesa Harlekin (Ana Vovk Pezdir) v Celju, Plesni studio N (Nina Mavec Krenker) v Velenju, Mehki čevlji (Milojka Širca) v Sežani, Plesni studio LAI (Lilijana Šantič Ujčič) v Izoli, Studio za svobodni ples (Vilma Rupnik) v Ljubljani idr. (glej Kos 1998, 139-140; Teržan 2003, 41-46)

Začetki sodobnega plesa na Slovenskem se torej vežejo na nemški plesni ekspresionizem, ki je naš plesni prostor zaznamoval tudi s prvo šolo sodobnega umetniškega plesa – šolo Mete Vidmar. Skozi zgodovino je na razvoj sodobnega umetniškega plesa pri nas vplivalo več plesalcev, koreografov in plesnih pedagogov, ki so bodisi izhajali iz plesne baze šole Mete Vidmar, bodisi so prihajali od drugod in tako v naš plesni prostor vnašali tudi različne tuje vplive. O Vidmarjevi, njeni šoli in učenkah, pomenu in razvoju plesnega ekspresionizma oz. izraznega plesa v Sloveniji, ki je tudi osrednja tema mojega diplomskega dela, pa pišem v naslednjem poglavju.

⁶ Na Srednji glasbeni in baletni šoli v Ljubljani izvajajo dvoletni višješolski program balet.

2.2.4 SLOVENSKI PLESNI EKSPRESIONIZEM – IZRAZNI PLES

Vogelnikova (2009, 55) izrazni ples opredeli:

Izrazni ples je tip modernega plesa, ki z veliko občutljivostjo izraža čustva in občutja plesalca skozi gibanje. V takem plesu je manj razumske osveščenosti in več neposredne čutne občutljivosti telesa; izrazni ples je povezan z ekspresionizmom v slikarstvu (Van Gogh, Beckmann). Razvijal se je zlasti v t.i. "germanskem plesu".

Sodobni ples se je na slovenskih tleh torej začel razvijati pod vplivi nemškega plesnega ekspresionizma; prva, ki ga je s svojo šolo tu tudi zakoreninila, je bila plesalka, koreografinja in plesna pedagoginja Meta Vidmar.

Meta Vidmar (1899-1975) se je plesno izobraževala v šoli Mary Wigman, ki je v Dresdnu gradila in po svoje razvijala evropski plesni ekspresionizem smeri Dalcroze-Laban. V sedmih letih šolanja si je Vidmarjeva pridobila dvojno diplomu – za plesalko s pravico nastopanja in, kar je morda še bolj pomembno, pravico do odpiranja avtorizirane Mary Wigman šole za moderni umetniški ples. (Vogelnikova 1975, 91; Kos 2002, 207)

Meta Vidmar se je slovenski javnosti kot plesalka prvič predstavila 7. januarja 1927 v ljubljanski Operi s *Plesnim večerom Mete Vidmarjeve*. V prvem delu večera je predstavila plesni stil šole Mary Wigman in posredno tudi svoj stil, saj gre pri tej plesni smeri za čisto ekspresijo in abstrakten ples, izhajajoč iz improvizacije. V drugem delu se je dotaknila jugoslovanske folklore z ekspresijo glasbenih vtisov in občutij narodne motivike. Dejstvo, da se v svojem plesu kasneje ni več vračala k ljudskemu melosu, napeljuje na to, da je ljudsko motiviko v tem plesnem večeru uporabila zgolj kot kritiko tedanje politične situacije.⁷ (Vogelnikova 1975, 91-92; Teržan 2003, 22-24)

⁷ Pritisk centralizma je bil stalno prisotna politična realnost pred nastopom šestojanuarske diktature, do katere so privedla nesoglasja med različnimi narodnimi strankami in streljanje v parlamentu leta 1928, priznavala pa je le en narod (srbsko-hrvaško-slovenski) in s tem izničila narodno kulturno-zgodovinsko identiteto. (Vogelnikova 1975, 92; Teržan 2003, 24)

Leta 1930 je Meta Vidmar z licenco šole Mary Wigman v Ljubljani odprla svojo zasebno plesno šolo – Šolo za umetniški ples; šola je bila brez kakršnekoli državne podpore, vendar z varnim zaledjem mecena (oče Vidmarjeve je bil tovarnar dežnikov). Tako kljub svojemu boemskemu načinu življenja, ki je bil takrat priznavan med umetniki po svetu – bil je čas velikega umetniškega ekspresionizma, Vidmarjeva ni živela v stiskah in materialni ogroženosti. Šolo je vodila do upokojitve leta 1965, s pavzo med drugo svetovno vojno, ko so jo odpeljali v koncentracijsko taborišče.

Šolo Mete Vidmar so obiskovali otroci naprednih ljubljanskih intelektualcev. Kot učiteljica je bila zelo stroga, šolo je vodila izredno intenzivno, zato veliko učenk tempa ni vzdržalo in je bila fluktuacija v njeni povsem feminizirani šoli zelo velika. Kljub temu, da Vidmarjeva sama ni bila velika plesalka, pa je bila izjemna voditeljica šole in mentorica, ki je pod vplivom močne umetniške osebnosti Wigmanove avtentično in samosvoje razvijala vzporednico nemškega plesnega ekspresionizma. Svoje učenke je senzibilno vodila preko improvizacij v plesno raziskovanje in ustvarjanje avtorskih plesov kot ene glavnih značilnosti izraznega plesa; vanj je Vidmarjeva vnesla tudi sledi slovenske kulture in tako nakazala začetke t.i. *okrogle linije* oz. plesne tehnike krožnih linij, ki pa je bila le podlaga za nadaljnjo plesno ustvarjanje, izhajajoče iz ideje, doživetja.⁸ K razcvetu avtorskega plesa so v šoli Vidmarjeve po svoje prispevali tudi izjemni korepetitorji (Bojan Adamič, Pavel Šivic, Vilko Ukmar), glasbo so ustvarjali za posamezne plese njenih učenk, le redke plesne stvaritve so nastale na že napisane skladbe. (Vogelnikova 1975, 93, 100; Vogelnik in Kraigher 1989, 40; Teržan 2003, 24; Kos 2007a, 355-357)

V štirih desetletjih pedagoškega dela je pripravila sedem produkcij svoje šole, ki so bile vsaka zase profesionalno pripravljena umetniški dogodek, nadgradila jih je s solističnimi doživetimi in oblikovno izčiščenimi študijami najboljših učenk, kar je za njih pomenilo neformalen diplomski nastop. (Kos 2002, 207) Njeno delo je dosledno spremljala tudi tedanja kritika, eden izmed kritikov je zapisal, da "smo v celoti /.../ lahko veseli, da imamo v Vidmarjevi resno umetnico in

⁸ V nobeni evropski šoli sodobnega plesa, vključno s šolo Vidmarjeve, ni šlo za učenje vnaprej sestavljenih kodificiranih gibalnih figur in oblik, temveč za razvijanje osvobojenih plesnih motivov z avtorsko težo. Učni proces je tako pomenil razvijanje plesnega giba in urjenje plesalcev v delu z gibalnim materialom v smeri estetske in tehnične usposobljenosti, ki plesalcem omogoča izvajanje vseh plesnih gibanj in znotraj njih oblikovanje lastne izraznosti. (Vogelnik in Kraigher 1989, 12)

vsaj eno resno plesno šolo, ki je vsekakor potreben atribut vsakega kulturnega naroda" (Vodušek v Vogelnikova 1975, 94).

Druga svetovna vojna je v Nemčiji sodobni ples zatrla pri koreninah, večina pomembnih ustvarjalcev je emigrirala, prenehala s svojim delom ali prestopila v baletne vrste. Tudi v tedanji Jugoslaviji je balet dobil status edine priznane plesne smeri ter zasenčil napore sodobne plesne umetnosti. Po vojni je Meta Vidmar sicer dobila ponudbo za delo na glasbeni akademiji v Ljubljani, kjer naj bi organizirala visoko šolo za sodobni ples, a je predlog zavrnila. Tako je zapravila s trdim delom prisluzeno priložnost ter možnost za razvoj ter dvig ravni sodobnega plesa pri nas tako rekoč do nedavnega.⁹ Namesto oddelka na akademiji je želela ustanoviti različico predvojne privatne šole, kar ji je uspelo šele leta 1952, ko je šola odprla v predelanih prostorih lastnega stanovanja (uredil ji jih je takratni Svet za kulturo in prosveto); delovanje šole pa je omogočala formalna povezanost s Srednjo baletno šolo v Ljubljani. Tako je kljub nezadovoljstvu Vidmarjeve, ki je balet in sodobni ples smatrala kot dve popolnoma enakovredni veji plesne umetnosti, njena šola nekako postala podrejena baletu. Povojna šola Mete Vidmar je priredila še nekaj produkcij, a je zaradi organiziranosti, ki ni bila primerna tedanjemu času in potrebam, njeno umetniško delo vedno bolj zamiralo; delovala je še skoraj deset let po zadnji produkciji (1956), vendar le kot uspešen del kultiviranja mladine in otrok. (Vogelnikova 1975, 117-121, 127-129; Teržan 2003, 28)

Kljub vsemu pa lahko rečemo, da je "Meta Vidmar z odpiranjem poti v svobodo plesnega ustvarjanja spodbudila vsa poznejša gibanja slovenskega sodobnega plesa" (Kos 2007a, 356), njene najbolj prodorne učenke so bile Marta Paulin – Brina, Marija Grafenauer Vogelnik in Živa Kraigher, ki so vsaka na svoj način nadaljevale njeno delo in tako prispevale k nadaljnjemu razvoju slovenskega izraznega in sodobnega plesa. (Kos 2007a, 356)

Marta Paulin, s partizanskim imenom **Brina**, poročena **Schmidt (1911-2002)**, je bila ena prvih plesalk in diplomantk šole Mete Vidmar. Zaradi samosvojesti se je že tekom šolanja umetniško osamosvojila, njen samostojni *Plesni večer Marte Paulinove*, ki ga je priredila leta 1940 v ljubljanski Operi, pa jo je uvrstil med pomembnejše sodobne plesne umetnike na Slovenskem.

⁹ Srednja šola za sodobni ples je bila pri nas ustanovljena šele leta 1999.

(Teržan 2003, 26; Podboj 2007, 482) Predvojni čas je močno vplival na njeno delo, v svoj ples je aktivno vključevala ostro kritiko družbene situacije in ga politizirala. "Politzirala na najbolj pogumen način in brez degradacije svoje umetnosti. Šla je naravnost tja, kjer je vse čas najbolj prizadeval; in je izpovedala tisto, kar je čas potreboval" (Vogelnikova 1975, 114).

Leta 1943 je odšla v partizane in postala članica kulturniške skupine XIV. divizije ter Slovenskega narodnega gledališča na osvobojenem ozemlju. Med vojno je postala "plesalka na odru v naravi" (Paulin v Podboj 2007, 484), plesala je partizanom, borcem ter tako glede na vojne okoliščine izoblikovala svoj lasten plesni izraz, ki je stremel po tem, da je bil "razumljen, komunikativen in izpovedno ljudski" (Vogelnikova 1975, 115).

Iz partizanov se je Paulinova vrnila z od mraza poškodovanimi nogami. Kar pa je ni ustavilo, saj je po vojni na lastno iniciativo ter po svojem učnem načrtu na Srednji vzgojiteljski šoli v Ljubljani uvedla gibalno-ritmično vzgojo (ritmiko),¹⁰ znotraj katere je razvila metodiko plesne vzgoje za otroke predšolske starosti. Bila je tudi ena od ustanovnih članic estetsko-vzgojne celice za ples na Ljudski univerzi v Ljubljani, le ta je bila zametek Oddelka za izrazni ples Pionirske knjižnice, iz katerega se je kasneje razvil Oddelek za izrazni ples Zavoda za glasbeno in baletno izobraževanje v Ljubljani. Paulinova je kot koreografinja sodelovala tudi v predstavah Mestnega gledališča ljubljanskega, Mladinskega gledališča ter Eksperimentalnega gledališča Glej. Za svoje ustvarjalno pedagoško delo je leta 1975 prejela Žagarjevo nagrado. (Vogelnikova 1975, 123-124; Otrin 1998, 224-225; Teržan 2003, 26-27; Podboj 2007, 484-486)

Marija Vogelnik, rojena **Grafenauer (1914-2008)**, prav tako učenka Mete Vidmar, je za naš kulturni prostor pomembna predvsem kot plesna teoretičarka in kritičarka.¹¹ Že v času, ko je še aktivno delovala na plesni sceni, se je začela strokovno ukvarjati tudi s plesno teorijo in kritiko (poudarjala je pomen razvijanja plesne teorije, brez katere ples ne more postati samostojna in

¹⁰ Kot strokovni predmet se, pod imenom ples z metodiko, še danes poučuje na vseh srednjih vzgojiteljskih šolah.

¹¹ Poleg tega je priznana slikarka in ilustratorica otroških slikanic (*Trdoglav in Marjetica, Mojca Pokrajculja* idr.). (Kos 2004)

drugim enakovredna umetnost); pomembno je tudi njeno teoretsko-zgodovinsko pisanje o plesu.¹²

V 50-ih letih 20. stol. je Vogelnicova v okviru Pionirske knjižnice sodelovala z Marto Paulin ter tam delovala kot plesna pedagoginja; svoje raznovrstne izkušnje pa je povezala v kreativnem laboratoriju Kinetikon (ustanovljen leta 1972), kjer je s sodelavci razvijala intermedialne pristope s prepletanjem plesa, likovnosti, besede, glasbe, filma in filmske animacije. Izjemen je tudi njen prispevek k širjenju vednosti in razmišljanj o sodobni evropski in svetovni plesni umetnosti s tem, ko je v 70-ih letih 20. stol. opravljala delo urednice plesnega programa na RTV Koper in Ljubljana. Zasnovala in organizirala je prvo revijo sodobnih plesnih skupin Slovenije in Jugoslavije Ljubljanski dnevi plesa ter botrovala Dnevom plesa, ki so jih nasledili.¹³ Pripomogla je tudi k temu, da so se v okviru Ljubljanskega festivala na odru Križank našemu občinstvu predstavile sodobne plesne skupine svetovnega slovesa.¹⁴ (Teržan 2003, 32-33; Kos 2004; Vogelnic v Jaklič 2004)

Tretja iz skupine najvidnejših učenk Mete Vidmar je **Živa Kraigher (1920)**. Poleg obiskovanja šole Vidmarjeve se je izpopolnjevala tudi pri sami Mary Wigman v Dresdnu ter tako pri nas nadaljevala plesno zapuščino obeh, ki jo je nadgrajevala z znanjem pridobljenim v Parizu pri Karin Waehner¹⁵ ter na tečajih različnih plesnih tehnik v tujini.¹⁶ Kot zapuščino Wigmanove in Vidmarjeve je nadgradila in sistematizirala *okroglo linijo* – tehniko krožnih linij, pri kateri gre za osmične vzmahe rok in nog s kroženjem telesa v harmonični povezavi z okroglimi linijami oz. krivuljami v prostoru; okrogla linija daje plesnemu gibanju svojevrstno mehko, omogoča pa izražanje tako "lirične pasive", kakor tudi "dramatične aktive" (Vogelnic in Kraigher 1989, 38). S svojo "pedagoško naravnost fanatično predanostjo" (Vogelnicova 1975, 131) pa je pri svojih učencih predvsem poudarjala in vzpodbujala individualnost, umetniško izražanje in avtorski ples

¹² Njena knjiga *Sodobni ples na Slovenskem* (1975) je eden redkih zapisov o dotedanjem dogajanju v sodobnem plesu pri nas (z osvetlitvijo tudi svetovnega sodobno-plesnega dogajanja); pred nedavnim pa je v knjigi izšla zbirka njenih člankov o plesu in baletu *Ples skozi čas in balet skozi svet*, ki jih je v 70-ih letih 20. stol. pisala za Pionir.

¹³ Revija pod imenom *Živa*, festival plesne ustvarjalnosti mladih vsako leto poteka še danes.

¹⁴ Ljubljana je tako že v 60-ih letih 20. stol. videla *Zeleno mizo* Kurta Joosa, predstave Alvina Ailaya, Paula Taylorja, Alvina Nikolaisa, Mauricea Bejarta, London Contemporary Dance Company idr. (Vogelnic v Jaklič 2004)

¹⁵ Učenka Mary Wigman in začetnica sodobnega plesa v Franciji.

¹⁶ Svojim učencem je tako že v 60-ih letih prejšnjega stoletja posredovala prve informacije o ameriškem sodobnem plesu (tehnika Marte Graham).

kot značilnosti izročila plesnega ekspresionizma. (Vogelnik in Kraigher 1989; Kos 2002, 207, 211; Teržan 2003, 30; Rupnik in Kos 2004)

Za Marto Paulin in Marijo Vogelnik je Kraigherjeva leta 1956 prevzela delo v Pionirski knjižnici, vodila je plesne urice za otroke, vendar je po obsegu in kakovosti njeno delo kmalu preseglo okvire knjižnice. Tako je leta 1963 na Zavodu za glasbeno in baletno izobraževanje¹⁷ v Ljubljani svoj prostor dobil tudi samostojni Oddelek za izrazni ples, tu je Kraigherjeva pričela graditi svoj sistem plesne vzgoje, sodobnega plesnega šolanja in umetniške nadgradnje. Želela je, da bi oddelek prerasel v profesionalno šolo, tako je že leta 1964 pripravila učni načrt za profesionalno plesno izobraževanje, ki ga je Zavod za šolstvo SRS sicer sprejel in potrdil, vendar kljub njenim prizadevanjem in kasnejšim naporom somišljenikov do ustanovitve profesionalne šole za sodobni ples še dolgo ni prišlo. Ob prenovi srednjega šolstva pa je s šolskim letom 1999/2000 v sklopu Srednje vzgojiteljske šole in gimnazije Ljubljana le stekel program umetniške gimnazije, smer sodobni ples. (Vogelnikova 1975, 132; Rupnik in Kos 2004; Kumerdej 2006)

Živa Kraigher je kljub formalno nepriznanemu statusu Oddelka za izrazni ples, ki je imel v najboljših časih letno vpisanih tudi do 600 učencev (od predšolskih, preko šolskih in mladinskih skupin do skupine dam – predvsem mame v oddelek vpisanih otrok), vzgajala plesalce v profesionalnem duhu in jih usposabljala tako za pedagoško kot za ustvarjalno delovanje. Na osnovi selekcije je delovala tudi plesna skupina, s katero je bila Kraigherjeva pomembno prisotna na slovenskih odrih, s svojim programom so se predstavljali na različnih kulturnih prireditvah, imeli samostojne predstave, snemanja za televizijo, sodelovali so z Vzgojiteljsko šolo, galerijami, Mestnim gledališčem Ljubljana, Mladinskim gledališčem in tako dolgo bili edini, ki so v ljubljanski in slovenski kulturni prostor vnašali tudi sodobni ples ter utirali pot odrskemu gibu, ki je danes nepogrešljiva prvina sodobnega gledališča. Med njenimi vidnejšimi koreografijami so bili *Vodič po orkestru*, *Aska in volk*, *Requiem* idr. (Tercej in drugi ?; Rupnik in Kos 2004)

¹⁷ Danes Srednja glasbena in baletna šola.

Kraigherjeva je podpirala svoje učenke in učence, ki so želeli raziskovati po svoje, in tako leta 1973 botrovala ustanovitvi **Studia za svobodni ples Ljubljana** kot prvi samostojni skupini sodobnega plesa pri nas. Studio je v 70-ih in 80-ih letih 20. stol. s svojimi plesnimi raziskavami in predstavami vnesel na ljubljanske oziroma slovenske odre ter v druga kulturna okolja duha svetovne plesne avantgarde in postmodernizma ter prispeval k pripravi tal za rojstvo profesionalne plesne scene, ki je zaživela z ustanovitvijo Plesnega teatra Ljubljana leta 1984. V Studiu so delovale Daliborka Podboj, Neja Kos, Jasna Knez, Silva Ros, Gordana Schmidt idr.; svojo plesno pot so v njem začeli poznejši plesalci PTL Sinja Ožbolt, Marko Mlačnik, Silva Ros, Tanja Zgonc idr., tudi oba njegova ustanovitelja Ksenija Hribar in Damir Zlatar Frey sta pred tem tako ali drugače sodelovala v Studiu. V začetku 80-ih so v sodelovanju z D. Z. Freyem v Studiu nastale nekatere izjemne in odmevne uprizoritve, med njimi *Jankobi mila, zaman je šepet, Dinarske skice, Lenora* idr. (Kos 2002, 211; Teržan 2003, 30-31; Rupnik in Kos 2004)

Leta 1975 je umetniško vodstvo Studia prevzela Daliborka Podboj in ga aktivno vodila do leta 1997, ko je prišlo do sprememb v zakonodaji in je bilo potrebno vsa društva ponovno registrirati. Ta korak je leta 1999 storila učenka Žive Kraigher, Vilma Rupnik s svojimi učenkami in plesalkami. Tako društvo Studio za svobodni ples od tedaj deluje pod njenim vodstvom. Tudi vodenje Oddelka za izrazni ples je po upokojitvi Kraigherjeve prevzela Rupnikova. Leta 1992 so napovedali ukinitve oddelka kljub temu, da je Kraigherjevi uspelo zgraditi trden plesni center, a je bil le ta formalno nepriznan. "Živina" šola izraznega plesa je tako delovala še do leta 1996, nato pa so oddelek preimenovali v Oddelek za sodobni ples in s tem spremenili tudi vsebino pouka. (Rupnik 2008)

Najvidnejša plesalka Studia za svobodni ples Ljubljana **Jasna Knez (1949)** se je plesno tudi profesionalizirala in ostala aktivna na slovenski sodobno-plesni sceni. "Večna individualka z žarečo karizmo" (Teržan 2003, 32) je na oder stopila z osmimi leti kot učenka Žive Kraigher, kasneje se je izpopolnjevala na London Contemporary Dance School, se na svojih potovanjih seznanila s plesi Orienta in jih kot prva prinesla v Slovenijo. Specializirala se je za tehniko krožnih linij, strukturirano improvizacijo kot ustvarjalno metodo in odrsko obliko ter intenzivno razvijala solistični avtorski ples, ki temelji na improvizaciji in raziskovanju giba, iščoč vedno nove, na naravnem gibu temelječe, a obdelane in sofisticirane plesne oblike. Svoje plesno

ustvarjanje je z odrov preselila v druga okolja – od galerij in izložb do ulic, mostov, stopnišč, peščenih plaž in gostilniških miz. V svojem ustvarjanju je eksperimentirala z drugimi umetniškimi mediji; sodelovala s slikarji, kiparji, literati (Janko Messner), fotografi (Božo Dolenc, Tone Stojko¹⁸), raziskovalci nove glasbe (Lado Jakša, Bor Turel, Brina Jež-Brezavšček), režiserji (Branko Brezovec), koreografi (D. Z. Frey, Matjaž Farič), filmskimi in video ustvarjalci; se ukvarjala z ambientalnimi projekti ter tako v slovenski plesni prostor vnesla mnogo inovativnega; za svoje plesne kreacije pa je prejela tudi številna priznanja in nagrade. Knezova, ki so jo kritiki označili kot "slovenski plesni dragulj" (Vevar 2006), s svojimi plesnimi raziskavami in solističnimi nastopi nadaljuje še danes, njena plesno-gibalna izraznost združuje vse tisto, kar naj bi pomenilo čisto plesno izpoved; poučuje tako izrazni kot orientalski ples in "živi ples ter pleše življenje" (Kos 1982). (Kos 2002, 215; Teržan 2003, 32; Kos 2008; Podboj 2008)

Na tem mestu bi bilo potrebno omeniti še **Lojzko Žerdin (1933)** kot zadnjo diplomantko šole Mary Wigman. Žerdinova se je plesno začela izobraževati pri Marti Paulin na Srednji vzgojiteljski šoli; nadaljevala pri Živi Kraigher v Oddelku za izrazni ples Pionirske knjižnice oziroma Zavoda za glasbeno in baletno izobraževanje; leta 1966 pa se je odpravila v berlinsko šolo Wigmanove, od koder se je vrnila z diplomom, ki je potrjevala njeno plesno umetniško in pedagoško profesionalno usposobljenost. Po vrnitvi v Ljubljano je oblikovala vrsto televizijskih plesnih oddaj za otroke; za televizijo je posnela tudi oddajo, sestavljeno iz solov svoje berlinske diplome, *Ples v črnem*, za katero je leta 1969 na TV festivalu Bled prejela prvo koreografsko nagrado, dotlej sploh podeljeno za to televizijsko področje. Leta 1970 je v Muzeju ljudske revolucije v Ljubljani odplesala nepozabni solistični *Plesni recital ob 25 letnici osvoboditve*; isto leto je tudi nasledila profesorja Pina Mlakarja kot izredna profesorica na ljubljanski Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo. Znotraj svojega predmeta umetnost giba je poučevala plesno tehniko, kompozicijo in improvizacijo, pridobljene v času šolanja pri Wigmanovi; s svojimi študenti prirejala odmevne javne nastope; sodelovala z gledališkimi režiserji; gostovala

¹⁸ Leta 1984 je Knezova v sodelovanju s Stojkom predstavila projekt *Interakcija za projektorje in plesalko*, v katerem se je gibala med številnimi ekrani, na katerih se je simultano snemal in predvajal njen ples v realnem času; tak način večmedijskega ustvarjanja je bil v tedanjem času pri nas revolucionaren. Za ta inovativni nastop je prejela posebno nagrado kritikov na Festivalu alternativnih gledališč v Podgorici. (Teržan 2003: 32; Podboj 2008)

po večini slovenskih dramskih gledališč ter tako utrjevala koreografsko-režijsko sodelovanje. (Vogelnikova 1975, 137-139; Kos 1982, 109-110; Teržan 2003, 35-38)

Ob devetdesetletnici rojstva utemeljiteljice sodobnega plesa pri nas, Mete Vidmar, in dobrih šestdeset let po njenem prvem nastopu na naših odrih je bil 17. februarja 1989 v Cankarjevem domu v Ljubljani prirejen plesni večer *Sledi – Hommage Meti Vidmar*. V njem so Živa Kraigher, Breda Kroflič, Jasna Knez, Polonca Plavšak, Ana Vovk-Pezdir idr. obnovile nekatere plese iz šole Mete Vidmar in pripravile nove koreografije v njenem duhu. V uvodnem delu spominske predstave je bil predstavljen izbor fotodokumentacije iz šole Vidmarjeve, ob tej priložnosti je izšla tudi knjižica spominov nanjo. S predstavo so sodelujoči obeležili spomin Mete Vidmar in hkrati opomnili na tradicijo slovenskega sodobnega plesa, ki ima korenine v plesnem ekspresionizmu in poudarja razvijanje ustvarjalnosti ter živ, poglobljen plesni izraz. (Vogelnik in Kraigher 1989, 3)

Svojevrsten hommage je znotraj slovenske sodobnoplesne scene leta 2005 ob svoji petinosemdesetletnici doživela tudi učenka Vidmarjeve Živa Kraigher; leta 2008 pa se je slovenski sodobni ples ponovno spomnil prvega nastopa Mete Vidmar pri nas. Na kakšen način smo omenjena jubileja obeležili, v kakšnih oblikah je njuno delo prepredlo slovenski kulturno umetniški prostor, na katerem mestu (če sploh) je začelo zamirati in kakšne smernice se v sodobnoplesni umetnosti nakazujejo danes pa sem ugotavljala v pogovorih z akterkami slovenskega sodobnega plesa v raziskovalnem delu svojega diplomskega dela.

3 RAZISKOVALNI DEL: POGLED V SEDANJOST

3.1 KONCEPT IN METODOLOGIJA

V svojem diplomskem delu poskušam opredeliti pomen smeri plesnega ekspresionizma oziroma izraznega plesa pri razvoju sodobnega umetniškega plesa na Slovenskem in najti vzroke za njegovo postopno izginjanje iz polja slovenskih scenskih umetnosti. V prvem delu diplomskega dela sem na podlagi obstoječe literature naredila zgodovinski pregled razvoja plesne umetnosti s poudarkom na plesnem ekspresionizmu oziroma izraznem plesu, s čimer sem prišla do odgovorov na prvi del v uvodu zastavljenega raziskovalnega vprašanja. Ugotovila sem, kako je veja plesnega ekspresionizma (izraznega plesa) kot prvi slog sodobnega plesa, ki se je pojavil na Slovenskem, zgodovinsko gledano vplivala na nadaljnji razvoj slovenske sodobnoplesne umetnosti. S pregledom dela pomembnejših tujih in slovenskih akterjev plesnega ekspresionizma sem pokazala, kakšno mesto je izrazni ples zasedal znotraj slovenskega sodobnoplesnega področja.

Drugi – raziskovalni del svojega diplomskega dela pa sem namenila raziskovanju in ugotavljanju obstoječega stanja sodobne plesne scene v Sloveniji ter iskanju današnjega pomena, pojavnostne oblike, temeljnih značilnosti in aktualnosti izraznega plesa znotraj nje; ugotoviti poskušam tudi, kdaj, kako in zakaj je slog izraznega plesa v slovenskem kulturnem okolju začel zamirati. Ta del bom gradila na podlagi dolgoletnih lastnih opazovanj in udeležbe na področju sodobnega in izraznega plesa ter s pomočjo odgovorov pridobljenih s pol-strukturiranimi intervjuji. Intervjuje sem opravila s petimi strokovnjakinjami oziroma akterkami s področja sodobnega in izraznega plesa, hkrati pa sem z izborom intervjuvank poskušala zajeti čim širši spekter pogledov na sodobno plesno umetnost.

Tako sem intervjuvala (v časovnem zaporedju) "legendo slovenskega izraznega plesa", plesalko, koreografinjo in plesno pedagoginjo **Jasno Knez**; plesno kritičarko in nekdanjo samostojno svetovalko za ples na Javnem skladu RS za kulturne dejavnosti **Nejo Kos**; plesno novinarko, publicistko in televizijsko voditeljico **Barbaro Drnač**; profesorico za sodobni ples na Srednji vzgojiteljski šoli in gimnaziji Ljubljana (SVŠGL) (umetniška gimnazija – smer sodobni ples) in

državno selektorico JSKD **Petro Pikalo** ter profesorico strokovnega predmeta ples z metodiko na SVŠGL in pedagoginjo izraznega plesa **Vilmo Rupnik**. Intervjuji so trajali od ene do dveh ur.

V nadaljevanju se bom torej posvečala iskanju odgovora na drugi del zastavljenega raziskovalnega vprašanja; zanimalo me bo, kakšni so vzroki za postopno izginjanje izraznega plesa iz polja slovenskih scenskih umetnosti in kakšna je situacija na tem področju danes. Tako kakor vprašalnik za pol-strukturirane intervjuje sem tudi iz pogovorov pridobljene ugotovitve, podprte z obstoječimi sodobnimi sekundarnimi viri, razdelila na pet tematskih sklopov. V prvem me zanima, kako izrazni ples sploh opredeliti, ga definirati, oblikovno in vsebinsko prikazati, časovno umestiti; na tem mestu iščem tudi konceptualno razmejitve med izraznim in sodobnim plesom, še enkrat se spopadem s terminološko zmedo slovenskega sodobnoplesnega področja. V drugem, najobsežnejšem in za mojo nalogo vsebinsko najpomembnejšem delu ugotavljam, kakšne pojavnostne oblike izrazni ples zavzema danes, kje in na kakšen način se kaže njegova prisotnost v sodobnem plesu, kdo so njegovi akterji, za koga je aktualen. Tretji sklop se nanaša na problem fragmentiranosti scene slovenskega sodobnega plesa na sploh ter težave z institucionalizacijo in organiziranostjo področja sodobnega oziroma izraznega plesa. Nadalje ugotavljam, kakšne so danes smernice sodobne plesne umetnosti; v kakšnem odnosu je le ta do popularnejših plesnih zvrsti, in nazadnje, koliko se sodobni oziroma izrazni ples pojavlja v medijih in kako nagovarja svojo (potencialno) publiko.

3.2 VSEBINSKA IN ČASOVNA OPREDELITEV IZRAZNEGA PLESA TER PONOVO RAZREŠEVANJE VSESPLOŠNE TERMINOLOŠKE ZMEDE

Zdi se, da je bilo odgovoriti na moje prvo vprašanje, kako definirati, opredeliti izrazni ples, ena izmed težjih nalog za moje sogovornice. Po eni strani se strinjajo, da je vsak ples izrazen, ker skozi plesni gib nekaj izraža, pripoveduje; po drugi strani pa že sam termin napeljuje na to, da izrazni ples svoj gibalni besednjak črpa iz čustev, občutij in da plesalci s tem plesom želijo nekaj izraziti, gonilo njihovega ustvarjanja je torej izraz. Izrazni ples opisujejo še kot "zanos" in "čustveno poglobljenost" (Rupnik 2009), "zagonetno vprašanje", "pretirano jokajoče čustvo", "patos in trpljenje" (Drnač 2009). Takšen opis se zgodovinsko vsekakor ujema z začetki izraznega plesa, ki segajo v obdobje med obema vojnama, v čas velikih družbenih stisk in sprememb, ko je tudi plesna umetnost postala odraz družbenih dogajanj.

Kakor sem ugotovila že v prvem delu naloge, je plesni ekspresionizem prinesla na Slovenska tla neposredno iz Nemčije Meta Vidmar, naprej pa so ga poleg nje razvijale in gojile tudi njene učenke. Vsebinsko gledano je plesni ekspresionizem oziroma izrazni ples pri nas prisoten že od poznih 20-ih let 20. stol. Sam termin *izrazni ples* je uvedla učenka Vidmarjeve Živa Kraigher s tem, da ga je dobesedno prevedla iz nemškega izraza *Ausdruckstanz* in francoskega *l'expression corporelle*. Zgodovinsko se izrazni ples nanaša predvsem na šolo Kraigherjeve in na obdobje njenega delovanja, tako da danes ta termin po večini vežemo na obdobje od 50-ih let prejšnjega stoletja dalje.

Danes se termin *izrazni ples* marsikomu zdi zastarel. Kosova (2009) trdi, da se je uporabljal le v času šole Žive Kraigher, da se veže na ekspresionizem in da danes govorimo o *sodobnem plesu*; Rupnikova (2009) pa dodaja, da se je termin *sodobni ples* pri nas pojavil s prihodom Ksenije Hribar¹⁹ iz Londona ter z začetkom njenega delovanja na tem področju (okrog leta 1984) in je dobesedni prevod iz angleškega *contemporary dance*. Da se termin *sodobni ples* uporablja kot skupen izraz za to plesno zvrst, pa je stvar dogovora iz časa nastajanja programa plesne gimnazije (okrog leta 1998), ki se tako imenuje srednja šola za sodobni ples.²⁰

¹⁹ Ustanoviteljica Plesnega teatra Ljubljana kot prve profesionalne sodobnoplesne skupine pri nas.

²⁰ Uraden naziv je: Umetniška gimnazija, Plesna smer, B – sodobni ples.

In kako na tem mestu razmejiti, ločiti izrazni ples od sodobnega; je izrazni ples posebna veja sodobnega plesa; obstaja konceptualna razlika ali je ta razlika le terminološka? Moje sogovornice se strinjajo, da je izrazni ples veja, slog oziroma obdobje sodobnega plesa; tu torej *sodobni ples* velja za krovni pojem. Vendar se za sodobni ples zdi, da nima nekega skupnega imenovalca in da se vse preveč meša z drugimi umetnostmi. Pri izraznem plesu pa naj bi veljalo, da je očiščen vse odvečne "navlake" – od prenatrpane scene in prebogatih kostumov do nepotrebnih gibalnih sekvenc. Osnovni in edini medij ter nosilec sporočilnosti je utemeljen plesni gib; cilj izraznega plesa pa je, da plesalec sam postane instrument; torej je telo tisto, ki premore vsa izrazna sredstva, da lahko pove, kaj avtor čuti, misli, sporoča itd., brez kakršnekoli podpore, ki bi to, kar plesalec na odru počne, dodatno pojasnjevala. Pri tem nabor gibov nikakor ni bistven, je le sredstvo izražanja; tu ne gre za pripovedovanje vsebine, temveč za nizanje občutkov s čustvenim nabojem na visoki simbolni ravni, kjer plesalec sam postane ideja in ne le njen nosilec. Ne gre torej toliko za eksperimentiranje z gibom in čistimi fizičnimi lastnostmi telesa, kolikor za izpovedovanje neke ideje "od znotraj navzven". (Kos 2009; Rupnik 2009)

Večina plesnih tehnik oziroma zvrsti sodobnega plesa se imenuje po svojem začetniku, človeku, ki je na tem področju veliko raziskoval, oblikoval neko svojo tehniko, svoj kodiran slovar načina gibanja in ga tudi uveljavil (tehnike graham, limon, cunningham idr.). Za izrazni ples to ne velja. Že Mary Wigman kot nosilka evropskega plesnega ekspresionizma nikoli ni stremela k temu, da bi postavila svojo kodirano tehniko, podala je le principe gibanja. Meta Vidmar je sicer oblikovala tehniko krožnih linij, t.i. *okroglo linijo*, ki pa je služila le kot podlaga za nadaljnje individualno ustvarjanje in kreiranje avtorskih solističnih plesov. Ravno avtorski solo ples se je v tem obdobju razvil v prav posebno disciplino in tako postal sinonim izraznega plesa. (Knez 2009; Kos 2009; Pikalo 2009; Rupnik 2009)

Kosova (2009) in Rupnikova (2009) poudarjata tudi pomen samega procesa izobraževanja v izraznem plesu. Le-ta naj bi bil v šoli Mete Vidmar, Žive Kraigher in v poučevanju njenih naslednic zasnovan tako, da učenci napredujejo ne le v tehnično-plesnem in ustvarjalno-izraznem smislu, temveč se tudi osebno razvijajo in rastejo. Izrazni ples je proces, kakor plesalec osebno zori, tako se vzporedno kali in razvija tudi njegov gib in s tem postaja večplasten. Izrazni ples naj bi prodiral v najgloblje plasti človekove duševnosti in angažiral celotno osebnost.

V tem kontekstu procesa izobraževanja je cilj izoblikovati kakovostnega, inovativnega, samosvojega in individualnega plesnega ustvarjalca. Individualnost v izraznem plesu omenja tudi Jasna Knez (2009), ki pravi, da je "izrazni ples zelo individualen v tem smislu, da poskuša tistega človeka, ki ga goji, razumeti. Da izrazni ples razume tega človeka, /.../, da upošteva unikatnost in enkratnost človekove duše." V pogovoru s Knezovo se zdi, da o izraznem plesu govori kakor o življenjskem slogu, o načinu življenja, ki opredeljuje poglede na vsa ostala področja bivanja in odnose do njih.

S pogledom v zgodovino ugotovimo, da je v svojem začetnem obdobju izrazni ples nekaterim resnično pomenil način življenja. Tako Mary Wigman kakor Meto Vidmar imenujejo "svečenici plesa", kar pomeni, da nista imeli ne svoje družine ne druge zaposlitve, posvečali sta se le plesu in se v imenu plesa marsičemu tudi odrekli. Hkrati Rupnikova (2009) dodaja, da sta bili obe zelo izraziti in karizmatični osebnosti, njuni šoli in način dela pa so ustvarjali prav tako osebnostno močne posameznice. Za izrazni ples pogosto pravijo, da je "ples močnih žensk". A zakaj samo žensk? Razlogov je verjetno več. Socialno-zgodovinski okvir (emancipacija, pojav feminizma, družbene norme tistega časa, odklonilen odnos do dotedanje baletne umetnosti ...) in sama narava izraznega plesa sta prav gotovo med najpomembnejšimi. Res je, da so bili tako v preteklosti kot so danes tudi moški velika imena sodobnega plesa, kar ne izključuje plesnega ekspresionizma (Kurt Joos), a iz šole Mary Wigman izhajajo predvsem vidnejše ženske predstavnice. Prav tako je znano, da Meta Vidmar v svoji šoli ni imela nobenega fanta. Rupnikova (2009) razmišlja, da je vzrok v dejstvu, da je Wigmanova svoje delo gradila na principu gibanja in izražanja, ki je bliže ženskam; velik poudarek je dajala tudi vsebinski poglobljenosti in močni čustveni vpletenosti. V tem smislu tudi Knezova (2009) poudarja, da "izrazni ples ni brez boja, brez muke, brez nekega zelo bolečega praskanja in grebenja vase". Principi izraznega plesa se tako zdijo bliže ženski sposobnosti empatije in izražanja čustev, medtem ko moški svoj ples gradijo bolj na principih delovanja telesa in njegovih fizičnih lastnostih in sposobnostih. Izrazni ples naj bi za razliko od drugih sodobnoplesnih tehnik, ki gibanje zelo cefrajo, v večjem obsegu temeljil tudi na tekoče povezanem gibanju, neprekinjenih linijah tako v telesni kakor v prostorski shemi in notranji logiki gibanja, ki nakazuje, od kod gib, ki ga rodi notranji vzgib, impulz plesalca, organsko izhaja in kam se logično nadaljuje.

Kako se je plesni ekspresionizem, izrazni ples zgodovinsko razvijal in kdo so bili njegovi vidnejši in pomembnejši predstavniki oziroma predstavnice, sem opisala že v teoretičnem delu svoje naloge. S tega vidika je izrazni ples vsekakor postavil temelje današnji sodobnoplesni sceni v slovenskem prostoru in jo dolgo pomembno tudi soustvarjal. Kaj pa se je od te plesne veje, zvrsti tako v tujini kakor pri nas ohranilo do danes in kakšno mesto zaseda znotraj slovenskega sodobnega plesa, ugotavljam v naslednjem poglavju.

3.3 V KAKŠNIH OBLIKAH SE IZRAZNI PLES POJAVLJA DANES IN KAKŠNO JE ZANIMANJE ZANJ

V tujini se izrazni ples oziroma plesni ekspresionizem povezuje predvsem z nemškim kulturnim prostorom, saj ima tam svoje korenine; zgodovinsko se je na tem področju iz izraznega plesa (*Ausdruckstanz*) razvilo t.i. plesno gledališče (*Tanztheater*). Na splošno so imeli akterji plesnega ekspresionizma s svojim delom vpliv na veliko število plesnih umetnikov, večina, ki se je pri njih navdihovala ali šolala pod njihovim mentorstvom, pa je svojo plesno pot v evropskem in ameriškem kulturnem prostoru nadaljevala v razvijanju svojega lastnega plesnega izraza. Drnačeva (2009) kot najvidnejšo predstavnico plesnega gledališča omenja pred nedavnim preminulo Pino Bausch, za katero se zdi, da je v svojih predstavah močno koketirala z značilnostmi izraznega plesa; Bauscheva sicer velja za idejnega vodjo razvoja nemškega plesnega gledališča. Vidnejša protagonistka plesnega gledališča je tudi Susanne Linke, ki se je šolala pri Mary Wigman, poleg koreografiranja za mednarodno priznane plesne ansamble pa še vedno poučuje po principih izraznega plesa, vodi delavnice preciznega ustvarjanja in izčiščevanja avtorskega solističnega plesa (t.i. delavnice *Solo Tanz*). (ImPulsTanz ProSeries 2008) Poleg tega v Dresdnu deluje plesna šola, ki jo je ustanovila učenka Wigmanove Gret Palucca, v njej se je izobraževal tudi eden najvidnejših slovenskih koreografov Matjaž Farič; ni pa podatkov, v kolikšni meri pedagogi njenim principom dela sledijo še danes. Izrazni ples je tako pod različnimi imeni (*Ausdruckstanz, expressionists dance, Tanztheater, dance theatre ...*) in v različnih oblikah, ki so se razvile iz prvotne, še vedno prisoten v evropskem plesnem prostoru.

Na Slovenskem pa se smer izraznega plesa po besedah Kosove (2009) povezuje le s šolo Žive Kraigher. Po njenem mnenju se je s prenehanjem delovanja omenjene šole zaključila tudi smer, a le v smislu določenega poimenovanja, sloga oziroma obdobja. Izrazni ples se nikoli ni zaključil kot védenje in izkušnja, kaj ta ples v svojem bistvu je. Po principu, da novo raste iz starega, se ohranja rdeča nit tega zavedanja, ki se še vedno odraža v delu posameznih plesnih ustvarjalcev, ki so se šolali pri Kraigherjevi in kasneje pri njenih učenkah. Začetki sodobnega plesa pri nas sovpadajo z obdobjem t.i. plesne moderne, ki ima korenine pri Labanu, le-ta pa je na novo opredelil pojmovanje plesa, razumevanje giba, ustvarjalne pristope in pedagoške metode.

Kraigherjeva je prav tako postavila temeljna izhodišča, kako pristopati k plesni pedagogiki, vodila je tudi svojo pedagoško skupino in tako strokovno znanje predajala naprej svojim učenkam, nekatere od njih po njenih principih in metodah učijo še danes. Vsekakor pa velja, da se izrazni ples ni ohranil v okameneli obliki, niti v smislu ideje niti v smislu tehnike (okrogla linija), saj vsak posamezen ustvarjalec na podlagi pridobljene baze gradi in nadgrajuje naprej glede na lastne izkušnje, strokovno znanje, težnje, odnos, razumevanje in pogled na svet in čas, v katerem živi. (Kos 2009; Rupnik 2009)

Intervjuvanke omenjajo, da je skozi šolo izraznega plesa Žive Kraigher šlo kar 6.000 učencev. Vprašanje je, kako to, da se iz takega števila ni izoblikovala močna šola oziroma skupina izraznih plesalcev, ki bi vztrajala do danes. Menda je bila šola Žive Kraigher zelo zahtevna in je zasledovala vrhunsko kakovost plesa; kljub temu, da jo je obiskovalo veliko število plesalcev, jih je mnogo prav zaradi strogega kriterija tudi odpadlo. Poleg tega je Kraigherjeva od svojih starejših učenk skorajda zahtevala, da imajo akademsko izobrazbo; ko so dekleta to izobrazbo imela, so imela tudi poklic, s tem službo in tako ples ni bil več njihova glavna okupacija; poklicna plesna pot pa je bila obenem tudi zelo negotova. (Kos 2009; Pikalo 2009; Rupnik 2009)

Kakor omenjam že v prvem delu, je Kraigherjeva ustanovila tudi prvo samostojno skupino sodobnega plesa pri nas – Studio za svobodni ples Ljubljana, ki je nastala kot plod dozorevanja njenih učenk in njihove težnje raziskovati in ustvarjati po svoje. Vendar pa je večina teh plesalk z ustanovitvijo Plesnega teatra Ljubljana (PTL)²¹ kot profesionalnega gledališča svojo plesno pot preselila tja, tako da jih je v Studiu, ki je ves čas deloval kot ljubiteljska institucija, počasi začelo zmanjkovati. Na področju sodobnega plesa pred ustanovitvijo PTL pri nas profesionalne scene nismo imeli, tako da so se z začetkom njegovega delovanja plesalcem ponudile drugačne možnosti ustvarjanja, predvsem pa načina financiranja. Glede na to, da so bili plesalci Studia izšolani na visoki ravni in imeli velik kreativni potencial, njihove predstave pa so bile profesionalno kreirane, s čimer so nekako prerasli šolo Žive Kraigher in njeno plesno skupino, je bilo le vprašanje časa, kdaj in kako bodo prerasli v poklicne plesalce. V pravem trenutku sta to izkoristila ustanovitelja PTL Ksenija Hribar in Damir Zlatar Frey. (Rupnik 2009)

²¹ PTL je bil ustanovljen leta 1984.

Na drugi strani so Oddelku za izrazni ples na Srednji glasbeni in baletni šoli v Ljubljani zaradi politike šole počasi začeli ukinjati skupine (študentske in srednješolske), tako da so na koncu ostale le še osnovnošolske, ki jih je do popolne ukinitve oziroma preimenovanja oddelka leta 1996 vodila učenka Kraigherjeve Vilma Rupnik. Rupnikova je leta 1999 s svojimi učenkami tudi ponovno registrirala Studio za svobodni ples in od takrat naprej kot društvo deluje pod njenim vodstvom, a v precej skromnem obsegu. (Rupnik 2009)

Kljub takšni marginalizaciji šole izraznega plesa pa z natančnejšim vpogledom v slovensko plesno sceno ugotovimo, da je le-ta tudi danes še močno, a večinoma posredno in neopazno prepredena z njenimi vplivi.

Plesalke Rupnikove, ki so sodelovale pri ponovni ustanovitvi Studia, so ga kmalu po začetku delovanja sicer zapustile, a so svojo pot nadaljevale kot samostojne umetnice na različnih plesnih področjih, tako je Bara Kolenc uspešna plesalka in koreografinja sodobnega plesa, Daša Lakner kritičarka in dramaturginja, Dalanda Diallo plesalka in pedagoginja afriških plesov, Špela in Eva Stramšek ter Ana Mužič pa vodijo vsaka svojo šolo za orientalski ples itd. Kljub temu, da se je vsaka usmerila v drugo zvrst ali področje plesa, pa Rupnikova (2009) ugotavlja, da šola izraznega plesa pri učencih izoblikuje močan notranji jaz, ki po končanju šolanja pride na dan, s čimer šola izgubi svojo prepoznavnost, a sproducira posameznike, ki so ustvarjalni, med seboj različni in vsak na svojem področju imenitni.

Pomemben vpliv na razvijanje t.i. ljubiteljske sodobnoplesne scene sta vsekakor imeli učenki Kraigherjeve Neja Kos in Daliborka Podboj. Prva kot samostojna strokovna svetovalka za ples na Javnem skladu RS za kulturne dejavnosti (JSKD), pod okriljem katerega je organizirala vsakoletne plesne tečaje pod vodstvom priznanih domačih in tujih pedagogov. S tem je vzpostavila visoko raven neformalnega plesnega izobraževanja, ki se ga še danes udeležuje veliko število mladih plesalcev. Pod okriljem iste organizacije je delovala Podbojeva kot državna selektorica plesnih skupin in tako s svojim vsakoletnim izborom najboljših plesnih kreacij tudi vnaprej oblikovala trend kakovostnih in inovativnih del mladih plesnih ustvarjalcev, ki se vsako leto predstavijo na republiški plesni reviji. To vsakoletno državno revijo najboljših ljubiteljskih plesnih skupin Slovenije so ob 85-letnici Žive Kraigher leta 2005 njej v čast poimenovali Živini

plesni dnevi in jo leta 2007 preimenovali v Živo, festival plesne ustvarjalnosti mladih. Prireditve pod različnimi imeni²² poteka od leta 1975 in predstavlja presek aktualne plesne ustvarjalnosti izbranih plesnih skupin iz vse Slovenije, je priložnost za pregled dosežkov, primerjav, analiz ter neformalnih srečanj slovenskih sodobnih plesalcev in pedagogov. Poleg te prireditve je, kot pravi Rupnikova (2009), izrazni ples oziroma njegov vpliv zakodiran tudi v vsakoletnem državnem tekmovanju mladih plesnih ustvarjalcev Opus 1 – plesna miniatūra (prav tako v organizaciji JSKD), kjer se mladi ustvarjalci spopadejo z realizacijo svojega avtorskega plesa kot glavno pojavno značilnostjo izraznega plesa. (Rupnik in Kos 2004; Živa 2007, festival plesne ustvarjalnosti mladih 2007; Rupnik 2009)

S svojimi avtorskimi stvaritvami pa je na slovenskih odrih in v drugih ambientih še vedno pomembno prisotna samostojna plesna ustvarjalka, najvidnejša in najbolj prepoznavna predstavnica izraznega plesa Jasna Knez. Zase pravi, da ne pleše in poučuje nič drugega kakor *izrazni ples*, pa naj bo to *sodobni izrazni ples*, *orientalski izrazni ples* ali *izrazni ples z etno elementi*. Vodi plesne seminarje in delavnice po vsej Sloveniji, pod njenim mentorstvom pa v Kopru deluje Plesna skupina Jasne Knez, ki se primorski publiki redno predstavlja s svojimi plesnimi nastopi in akcijami. Knezova z različnimi plesnimi dogodki odpira plesna obzorja tudi preprostim ljudem po vaseh in manjših krajih slovenske Istre; njena velika želja in ideja pa je bila ustanovitev plesne domačije v Koštaboni, podobne tisti, ki sta jo v Novem Mestu imela Pia in Pino Mlakar. Zaradi osebnih težav njena domačija žal nikoli ni zares zaživela. (Podboj 2008; Rupnik 2009)

V letu 2008 je Knezova praznovala 50-letnico svojega plesnega ustvarjanja in pojavljanja na tujih in domačih odrih in drugih prizoriščih, ob tej priložnosti je pripravila zadnji del trilogije *Telo Jasne Knez (Izgubljeno – Iščoče – Najdeno: Telo Jasne Knez)* z naslovom *Najdeno Telo Jasne Knez ali Kako odplesati življenje*.²³ Predstava je delovala kakor retrospektiva njenega dosedanjega ustvarjanja in iskanja, hkrati pa nakazala, da bo, kljub najdenemu telesu, Jasna Knez svoje življenje plesala še naprej. Dodatno potrditev je prejela tudi od Plesne šole Urška in zavoda

²² Revija se je v začetku imenovala Ljubljanski dnevi plesa (1975-1982), kasneje Dnevi plesa (1982-1992), nato Sredi prostora (1992-2004).

²³ Premiera: Plesni teater Ljubljana, 19. december 2008, produkcija: Flota.

Media ples, ki sta ji ob letošnjem mednarodnem dnevu plesa podelila nagrado za življenjsko delo povodni mož 2008.

Poleg 50-letnice ustvarjanja Jasne Knez je slovenski sodobni ples v letu 2008 (sicer z letom zamude) obeležil še en pomemben jubilej, 80-letnico prvega nastopa Mete Vidmar v Ljubljani in s tem 80-letnico sodobnega plesa na Slovenskem. Studio za svobodni ples je ob tej priložnosti v okviru festivalov Transgeneracije in Živa 2008 v Cankarjevem domu v Ljubljani pripravil plesni večer *Drevo*. "Drevo" kot naslov enega izmed plesov,²⁴ ki jih je Vidmarjeva plesala v svojem plesnem večeru, s katerim se je prvič predstavila slovenski publiki; in "drevo" v smislu njene plesne smeri, iz katere se razraščajo veje po vsej Sloveniji. Tako so v predstavi plesale mame (učenke Žive Kraigher) in njihove hčere oziroma sinovi ali učenci, ki od Velenja preko Ljubljane do Sežane in Slovenskega primorja vsak na svoj način, kot samostojni kulturni delavci ali vodje svojih plesnih skupin, sledijo izročilu izraznega plesa Mete Vidmar in šole Žive Kraigher. (Rupnik 2009)

Programski list plesnega večera *Drevo* nam ponudi odgovor na vprašanje, kdo so tisti, ki v takšni ali drugačni obliki izrazni ples še gojijo ali na katere je le-ta imel vpliv z vidika njihove plesne izobrazbe in njihovega pristopa k plesnemu ustvarjanju. V prvi vrsti je to društvo Studio za svobodni ples pod vodstvom Vilme Rupnik, ki jasno pove, da se trudi za ohranjanje slovenskega izraznega plesa s posredovanjem njegovih temeljnih zakonitosti in načinov ustvarjanja mlajšim generacijam; v tem kontekstu je bil Studio tudi producent predstave. V podobni smeri delujejo še člani plesne skupine Mehki čevlji iz Sežane pod vodstvom Milojke Širca, Plesnega studia N iz Velenja pod vodstvom Nine Mavec Krenker, Studia za orientalski – trebušni ples Hava iz Ljubljane pod vodstvom Eve Stramšek Midžić, Oddelka za sodobni ples Glasbene šole Trbovlje pod vodstvom Daliborke Podboj. Poleg članov teh skupin so na večeru zaplesali še samostojni kulturni delavci in drugi plesni ustvarjalci: Jasna Knez in Maša Kagao Knez, Liana Kalčina in Dejan Srhoj, Špela Stramšek – Shayala ter Ana Mužič ml. – Anisa.

²⁴ Poln naslov plesa je bil *Stoji drevo*.

Poleg sodobnih plesnih stvaritev je bil na prireditvi kot slovenska plesna dediščina prikazan tudi avtorski solo ples Žive Kraigher iz leta 1953 *Upor*²⁵ ter koreografija v izvedbi seniorske plesne skupine Dame,²⁶ ki neprekinjeno deluje od leta 1959, nekatere njene članice pa so bile same učenke Kraigherjeve in celo Vidmarjeve.

Skupina Dame se je obdržala še iz časov Žive Kraigher in sedaj deluje v okviru Studia za svobodni ples pod vodstvom Vilme Rupnik, Mirjam Lasan in Marije Ogrinec. Dame pravzaprav pomenijo (poleg zgoraj omenjene Jasne Knez) edino pravo kontinuiteto izraznega plesa, saj jih večina iz lastnih izkušenj natančno ve, kaj je izrazni ples in želijo točno to tudi početi. Zanimivo pa je, da je njihova dejavnost iz popoldanskih ur rekreacije prerasla v veliko več, Rupnikova (2009) pravi, da starejše kot so, bolj so perspektivne; s svojimi plesnimi nastopi namreč že več let navdušujejo na Festivalu za tretje življenjsko obdobje v Cankarjevem domu v Ljubljani, nastopile so na že prej omenjenem plesnem večeru *Drevo*, snemale za televizijo, bile povabljene na gostovanje v Avstrijo itd.

Sledi izraznega plesa pa so med drugim vtakane tudi v nekatere državne izobraževalne ustanove. Tako je na ljubljanski Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo (AGRFT) kot docentka velik pečat pustila plesalka, koreografinja in plesna pedagoginja Lojzka Žerdin. Žerdinova se je šolala pri Živi Kraigher, kasneje tudi pri Mary Wigman in tako v svoje poučevanje predmeta umetnost giba vnesla njune plesne principe. Petra Pikalo (2009), ki je v ljubljanski Drami kot koreografinja sodelovala z njenimi bivšimi študenti pravi, da le ti delajo po načelih in sledijo razumevanju giba in plesa Žerdinove, tako da je njen ustvarjalni duh še vedno prisoten med slovenskimi poklicnimi igralci. Žerdinova, kljub temu da je v pokoju, občasno še sodeluje z nekaterimi gledališkimi in plesnimi ustvarjalci in tako s svojim plesnim stilom sokreira sceno slovenskega sodobnega plesa.

Pomemben moment ohranjanja izraznega plesa pa je tudi zapuščina učenke Vidmarjeve Marte Paulin, ki je v poklicno izobraževanje uvedla predmet, takrat imenovan gibalno-ritmična vzgoja oziroma ritmika. Danes se ta predmet imenuje ples z metodiko in ga poučujejo na vseh srednjih

²⁵ Mentorstvo: Jasna Knez, ples: Urša Rupnik.

²⁶ Mentorstvo in koreografija: Vilma Rupnik in Mirjam Lasan.

vzgojiteljskih šolah v Sloveniji kot strokovni predmet, ki bodoče vzgojitelje in vzgojiteljice usposablja za delo s predšolskimi otroki. Ples je tako enakovreden del izobraževanja vzgojiteljev in ima definirano svoje mesto znotraj področja umetnosti. Določeno vsebinsko kontinuiteto predmet ohranja tudi s tem, da so bile vse pedagoginje, ki so Marto Paulin nasledile na Srednji vzgojiteljski šoli v Ljubljani, učenke Žive Kraigher.²⁷ Slednje so poskrbele tudi za izobraževanje profesorjev športne vzgoje, ki ta predmet učijo na ostalih vzgojiteljskih šolah, s pisanjem strokovne literature ter predavanji na seminarjih za njihovo usposabljanje v organizaciji Centra za poklicno izobraževanje. Dijaki tako med šolanjem spoznavajo, da plesno učenje ne pomeni učenja formalnih plesnih vzorcev, temveč vodenja skozi doživetja, izkušnje, naloge in proces ustvarjanja, ki je že sam po sebi namen in cilj, ki spodbuja otrokov individualni razvoj, ostri njegov estetski čut ter bogati njegov domišljjski svet. Rupnikova (2009) poudarja, da program plesa z metodiko tudi v šoli izvajajo po istem principu, tako da dijaki izkusijo proces ustvarjalnosti, skozenj dobivajo povratne informacije in ob tem sami zorijo.

Letos mineva 60 let od ustanovitve Srednje vzgojiteljske šole v Ljubljani in s tem tudi 60 let od takrat, ko je Marta Paulin izrazni ples vpletla v njen predmetnik in ga preko mnogo generacij vzgojiteljic prenesla na otroke. Torej so se vsi otroci, ki so vrtec obiskovali v Sloveniji, srečali z izraznim plesom, le da ne vedo, da se temu tako reče, kar pa je na tem mestu verjetno popolnoma irelevantno. (Rupnik 2009)

Zanimivo pa je, da se z izraznim plesom med svojim plesnim izobraževanjem ne seznanijo dijaki srednje šole za sodobni ples. Pikalova (2009) pravi, da ga na kratko obravnavajo v okviru predmeta zgodovina plesa in odrskih umetnosti, pri praktičnem pouku pa ga kot stila sodobnega plesa ne preizkusijo. Na tem mestu se Knezova (2009) čudi, da jo mladi poznajo le iz knjig kot del slovenske plesne zgodovine, čeprav še vedno aktivno pleše in poučuje; da bi jo povabili kot pedagoginjo, ki bi dijakom izrazni ples in njegove značilnosti prikazala tudi skozi prakso, pa na šoli ni interesa.

²⁷To so bile: Lojzka Žerdin (1963-1966), Breda Kroflič (1968-1979), Neja Lenard Kos (1972-1977), Jasna Knez (1975-1980), Gordana Schmidt (1876-1979), Dora Gobec (1976-1981), Andreja Gjud (1979-2000) in Vilma Rupnik (2001-). (Arko in drugi 1999; Rupnik 2009)

Na splošno je predmetnik plesne gimnazije vsako leto sproti oblikovan glede na razpoložljiv kader, kar pomeni, da se dijaki seznanjajo predvsem s tehniko oziroma principi določenega pedagoga. V vsakem letniku imajo samo enega pedagoga za sodobni ples, vsi večinoma poučujejo sintezo sodobnih plesnih tehnik, ki pa je prilagojena tudi znanju in sposobnosti dijakov, saj ne prihajajo vsi iz iste plesne baze. V prvem letniku naj bi bil tako poudarek na delu na tleh, v drugem letniku na postavitvi telesa, v tretjem na bolj sproščeni plesni tehniki in v četrtem na ustvarjalnih načelih. Realnost je sicer drugačna, kot pravi Pikalova (2009), vsak pedagog ima namreč svoj princip dela, ki ga je pridobil med svojim šolanjem na eni izmed akademij v tujini, zanimanja za slovenski izrazni ples pa niti pri pedagogih plesne gimnazije ni.

Odpira se vprašanje, zakaj je temu tako in ali je izrazni ples sploh še lahko oziroma bi lahko bil aktualen za plesalce, ki se danes udeležujejo v sodobnem plesu.

Potek dogodkov v zgodovini, ki so šolo izraznega plesa potisnili na margino, sem opisala že zgoraj. Nekatere pedagoginje iz te šole sicer še poučujejo, a zaradi slabe organiziranosti naše scene sodobnega plesa ne morejo poučevati v takšnem obsegu, kakršnega je zastavila Živa Kraigher,²⁸ tako da niti ne vzgajajo mladih pedagogov, ki bi njihovo delo znali predajati naprej. Rupnikova (2009) in Knezova (2009) se tudi strinjata, da je način dela, kakršnega so imeli v šoli Kraigherjeve, danes vsekakor neustrezen, saj so eno koreografijo postavljali tudi več let – do čiste perfekcije. Vendar so naslednice Kraigherjeve ta način dela spremenile še v okviru Oddelka za izrazni ples Srednji glasbeni in baletni šoli v Ljubljani in tako vsako leto prirejale šolske produkcije, na katerih so imeli učenci že v procesu šolanja možnost nastopanja in pridobivanja odrskih izkušenj. Problem (če temu lahko tako rečemo) poučevanja izraznega plesa je tudi ta, da je v vsakem primeru proces dela zelo dolgotrajen, saj na človekovo osebnost gleda kot na celoto, vmesni rezultati tako niso pompozni, so zelo prefinjeni, sam proces pa je pomemben prav toliko kot končni rezultat.

Opisano pa ne ustreza pogledom današnjega potrošniško usmerjenega drvečega časa, ko so pomembnejši hitri in vidni, pa čeprav plitvi učinki, kar se (žal) odraža tudi v sodobni plesni

²⁸Oblikovala je osemletni sistem šolanja z vsemi vajami, ritmičnimi kombinacijami, metodičnimi postopki itd. (Rupnik 2009)

umetnosti. Intervjuvanke opažajo, da na delo slovenskih sodobnoplesnih ustvarjalcev močno vplivajo predvsem trendi iz tujine, kar nikakor ni slabo in je logična posledica tega, da se jih je večina šolala zunaj, kjer so si pridobili svoje vzornike. Je pa problematično v smislu prevelike zaverovanosti v superiornost tujega dela, s tem tudi posnemanja ali celo kopiranja in kopice druga drugi podobnih predstav. (Drnač 2009)

Dejstvo je tudi, da plesalci, ki v tem trenutku kreirajo t.i. profesionalno sceno slovenskega sodobnega plesa, s šolo Žive Kraigher nimajo nobene povezave in se z njo niti ne čutijo povezani. Kot že omenjeno, so se večinoma plesno izobraževali v tujini ali pa pripadajo Plesnemu teatru Ljubljana; tako se zdi, da izrazni ples ni potisnjen ob rob zaradi svoje gibalne ali idejne (ne)aktualnosti, temveč zaradi njegovega percipiranja pri večini plesnih akterjev, ki imajo danes na slovenski sceni določen vpliv. Kakšen je njihov odnos do izraznega plesa, je jasno pokazal tridnevni sklop predavanj in pogovorov o slovenskem sodobnem plesu *Mapiranje zgodovine sodobnega plesa v Sloveniji*,²⁹ v organizaciji Zavoda Emanat, novembra 2008. Že naslov nakazuje, da izrazni ples umeščajo v zgodovino sodobnega plesa, iz vsebine predavanj pa je bilo razvidno, da je znanje o njej v omenjenem krogu akterjev zelo šibko in pomanjkljivo. Na splošno je področje slovenske sodobne plesne umetnosti v smislu arhiviranja in distribuiranja informacij povezanih s to umetniško prakso in njeno zgodovino institucionalno neurejeno. Kljub temu pa je med mladimi plesnimi ustvarjalci in teoretiki mogoče zaznati trend naraščanja zanimanja za zgodovino slovenskega sodobnega plesa. To je vsekakor pohvalno in vzpodbudno tudi za razumevanje izraznega plesa, umeščanje šole Žive Kraigher v koncept slovenske sodobne plesne umetnosti in priznavanje statusa Mete Vidmar kot začetnice sodobnega plesa pri nas že v poznih 20-ih letih prejšnjega stoletja, za kar je do nedavnega veljala Ksenija Hribar s PTL in to šele od 80-ih let minulega stoletja dalje. (Praznik in drugi 2008; Rupnik 2009)

Praksa iz tujine kaže, da v evropskem plesnem prostoru izrazni ples še živi, sicer ne kot prevladujoči plesni slog, a vendar aktivno prisoten. Čeprav ga v slovenskih plesnih krogih nekateri sami razumejo kot zastarelega in se le peščica plesalcev in pedagogov trudi za njegovo

²⁹Sklop se je delil na tri dele: *Ksenija Hribar in PTL* (pričevalci: Sinja Ožbolt, Marko Mlačnik, Mateja Rebolj, Tanja Zgonc, Mateja Bučar, Sabina Potočki), *Lojzka Žerdin in Marija Vogelnik* (pričevalki: Eka Vogelnik, Neja Kos) ter *Živa Kraigher in Studio za svobodni ples* (pričevalke: Vilma Rupnik, Daliborka Podboj, Jasna Knez, Neja Kos). (Praznik in drugi 2008)

ohranjanje v smislu kakovosti in izrazne moči plesnih del, pa nadaljnje razvijanje izraznega plesa onemogoča tudi popolna neorganiziranost slovenske plesne scene in (pre)majhna zainteresiranost države za plesno umetnost nasploh.

3.4 VELIKA FRAGMENTIRANOST IN INSTITUCIONALNA NEORGANIZIRANOST SLOVENSKE SODOBNOPLESNE SCENE

Za slovensko sceno sodobnega plesa je v vseh pogledih značilna velika razdrobljenost in razpršenost na manjše zavode, društva in druge podobne organizacijske oblike. Čeprav je sodobna plesna umetnost na naših tleh prisotna že od 20-ih let prejšnjega stoletja, pa nobena država v vseh teh letih do danes ni uspela poskrbeti za njeno institucionalizacijo, tako da področje sodobnega plesa še danes ni ustrezno infrastrukturno, sistemsko in finančno profesionalizirano. Država preko razpisov sofinancira le posameznike in posamezne projekte, ne poskrbi pa za mreženje, primerno izobraževalno in zaposlovalno strukturo tako za plesalce kot za plesne pedagoge in koreografe, velik problem je tudi pomanjkanje vadbenih in uprizoritvenih prostorov, ki plesnim umetnikom predstavljajo "posvečeno mesto lastne dejavnosti" (Kopač 2008) in enega osnovnih pogojev delovanja. Institucionalni okvir sodobnega plesa tako večinoma vzdržuje nevladni sektor umetniških producentov, ki pa je prav tako podvržen skromnim sredstvom državnega proračuna. (Jaklič 2009; Praznik 2009)

Iz prakse je tudi razvidno, da se scena sodobnega plesa pri nas očitno deli na profesionalno in ljubiteljsko. V Sloveniji velja, da ljubiteljska plesna dejavnost deluje pod okriljem Javnega sklada RS za kulturne dejavnosti, profesionalna pa pod okriljem Ministrstva RS za kulturo; pri čemer "okrilje" pomeni razvrščanje v nek pravnoformalni okvir, predvsem pa dodeljevanje finančnih sredstev. Manj jasni, razvidni in velikokrat nesmiselni pa so kriteriji tega razvrščanja oziroma delitve.

Kosova (2009) plesni profesionalizem opredeljuje kot dejstvo, da ustvarjalec od svojega dela živi, to je torej njegov poklic, je talentiran in visoko tehnično usposobljen ter ima požrtvovalen, skrajno resen odnos do dela. Na drugi strani ljubiteljstvo razume v smislu, da se v okviru danih možnosti skuša določen potencial maksimalno razviti in da se pri tem pristaja na omejitve, te so zlasti v plesni tehniki; kar pa ne izključuje pozitivnega odnosa do dela, ki je v pravem ljubiteljstvu prav tako resen in zavzet. Pogosto je ta delitev razumljena tudi v vrednostnem smislu; kar je profesionalno, je kakovostno, kar je ljubiteljsko, pa je manj oziroma nekakovostno. A moje sogovornice poudarjajo, da na slovenski sceni sodobnega plesa kakovost nikakor ni

kriterij te delitve, saj je v marsikaterem primeru delo t.i. ljubiteljskih plesalcev, koreografov in pedagogov na višji ravni kot delo t.i. profesionalcev. (Drnač 2009; Knez 2009; Kos 2009; Rupnik 2009)

Če se ozremo v zgodovino k začetkom sodobnega plesa pri nas – k Meti Vidmar in njeni šoli, Kosova (2009) ugotavlja, da je bila šola po pristopu k delu, resnosti in rezultatih profesionalna, kljub temu da je bila namenjena majhnemu številu ljudi. Živa Kraigher je poučevanje izraznega plesa ponudila širšemu krogu populacije, prav tako pa so njena šola, plesna skupina izbranih plesalk ter nazadnje Studio za svobodni ples Ljubljana delovali na visoko kakovostni ravni. Kljub velikim prizadevanjem Kraigherjeve je njena šola ostala formalno nepriznana in tako njeno delo ovrednoteno kot ljubiteljsko; v t.i. profesionalnih plesnih krogih pa je danes celo mogoče slišati, da vse, kar je vsaj malo "izrazno", nosi slabšalen prizvok in velja za amaterizem. (Pikalo 2009)

Kosova (2009) poudarja, da se na tem mestu pozablja, od kod slovenski sodobni ples izvira, in da je vsa slovenska sodobnoplesna scena zrasla iz t.i. ljubiteljske baze. Pravi tudi, da so na Javnem skladu RS za kulturne dejavnosti od 70-ih let prejšnjega stoletja naprej po vsej Sloveniji načrtno gradili mrežo plesnih skupin in skrbeli za njihov nadaljnji razvoj. Cilj je bila kakovostna baza, iz katere bodo izhajali posamezniki, ki bodo svojo plesno pot nadaljevali v profesionalizmu. Tako se je tudi zgodilo, "baza" pa zelo uspešno deluje in se razvija še naprej. Med vidnejšimi ljubiteljskimi plesnimi ustvarjalci so člani KUD Plesni forum Celje, KD Qulenum iz Kranja, Plesnega studia N iz Velenja, Plesne izbe Maribor, Plesnega studia LAI iz Izole, Plesne skupine Mc.T-rula iz Glasbene šole Trbovlje in Studia za svobodni ples iz Ljubljane. Večinoma so to mladostniki, ki delajo pod vodstvom mentorice; zaradi svoje starosti (še) niso profesionalci, saj ples ni njihov poklic; jih pa veliko že dosega visoko kakovostno raven, ki je vidna tudi na vsakoletnih državnih tekmovanjih Opus 1 ter na republiških revijah Živa, festival plesne ustvarjalnosti mladih. (Drnač 2009, Pikalo 2009)

Vsi ti mladi svoje plesno znanje pridobivajo na neformalni ravni, kar pomeni, da veljavna dokazila o svoji usposobljenosti ne morejo prejeti. Se pa vseeno zdi, da je v nekaterih aspektih neformalno plesno izobraževanje v Sloveniji kakovostnejše od formalnega. Na drugi strani

imamo torej plesno gimnazijo, kjer dijaki poleg drugih obveznih predmetov maturo opravljajo tudi iz plesa in si tako pridobijo spričevalo. Kljub temu, da je plesna gimnazija državna šola, katere naloga naj bi bila vzgajati mlade plesne profesionalce ter narekovati trende sodobnega plesa v slovenskem prostoru, pa profesorji sami priznavajo, da le-ta ne funkcioniira kot bi morala. (Pikalo 2009) Najbolj očiten pokazatelj tega je slaba tehnična in umetniška kvaliteta plesnih del dijakov, ki jo je bilo opaziti tudi na letošnji letni produkciji šole *Nasprotja*.³⁰ Pedagogi opažajo, da pri dijakih ne funkcionirajo osnovne postavke plesne tehnike, začeni pri telesni držbi (Pikalo 2009); drugi plesni strokovnjaki pa opozarjajo, da je tudi izbor plesnega gibanja preskromen in preveč zakodiran (Rupnik 2009, Žerdin 2009). Tukaj je kritika ponovno usmerjena v neorganiziranost usposabljanja plesno-pedagoških kadrov pri nas, saj se je večina učiteljev, ki na gimnaziji poučujejo sodobni ples, na akademijah v tujini šolala za plesalce in ne za plesne pedagoge, kar pa pomeni, da ne obvladajo principov, kako dijakom posredovati plesno tehniko in načine ustvarjanja. Nekateri so sicer opravili pedagoško-andragoški izpit, ki jim daje določeno znanje iz pedagogike, vendar pa ne omogoča prakse, ki bi bila na področju plesnega izobraževanja nujna. (Pikalo 2009)

Kosova (2009) opozarja na splošen problem pedagogike na področju slovenskega sodobnega plesa. Formalnega šolanja za plesne pedagoge pri nas nimamo, kljub temu pravi, da na naši plesni sceni vidi zelo malo ljudi, ki o tem nekaj vedo, berejo, se v tej smeri samoiniciativno izobražujejo in svoje znanje aplicirajo na učence. Meni tudi, da je intelektualni del na plesnem področju vse prevečkrat potisnjen v ozadje, mladim plesalcem primanjkuje predvsem teoretičnega znanja o plesu, v smislu razvoja in pomena plesne umetnosti, vpogleda v svetovno plesno dogajanje, navezovanja na aktualne razmere v družbi, predvsem pa kritične (samo)refleksije. To so elementi, ki bi jih pri mladem plesalcu morala razvijati šola, zaradi česar je v Sloveniji že dolgo prisotna potreba po visokošolskem sodobnoplesnem študiju in akademiji za sodobni ples.

Naslednji organizacijski korak, ki tudi še ni bil narejen, pa je ureditev statusa oziroma možnosti zaposlovanja za maturante plesne gimnazije oziroma plesalce sodobnega plesa na sploh. Slovenski sodobni ples močno pogreša center, ki bi bil primerljiv z nacionalnimi gledališči kot

³⁰Premiera: Stara mestna elektrarna, 24. marec 2009, produkcija: Zavod Emanat.

so SNG Opera in balet Ljubljana, SNG Drama in SNG Maribor. V slovenskem kulturnem prostoru tako manjka institucija v smislu fizičnega gledališča z ustreznimi vadbenimi prostori in tehnično opremljeno uprizoritveno dvorano ter v smislu profesionalnega plesnega ansambla s primerno organizacijsko podporo, kjer bi sodobni plesalci lahko nadaljevali svojo poklicno pot. Tako pa je delo plesnih ustvarjalcev v boju za njihov vsakdanji kruh razpršeno med različne institucije, kar tudi pomeni, da se ne morejo osredotočeno posvetiti izvedbi posameznega projekta. Maturantom plesne gimnazije in ostalim neformalno izšolanim plesalcem ostane le nadaljnji študij v tujini. Za tega se odločajo redki, ki pa so večinoma zelo uspešni in v tujini zaradi boljših pogojev dela tudi ostanejo.

Edini, ki ima v Sloveniji s svojimi plesalci urejene pogodbe, tako da le-ti prejema redni mesečni honorar, je ustanovitelj zavoda En-Knap in umetniški vodja plesne skupine EnKnapGroup (EKG) Iztok Kovač. Stalna plesna skupina EKG je bila kot profesionalni ansambel za sodobni ples ustanovljena leta 2007 in je edina te vrste skupina v Sloveniji z repertoarnim programom uveljavljenih domačih in tujih avtorjev. Skupina trenutno sicer šteje le pet plesalcev, vendar upa na ustrezno kadrovske okrepitve, katero bo verjetno omogočil tudi lastni oder v Kulturnem domu Španski borci, ki ga zavod z letošnjim oktobrom od Mestne občine Ljubljana prejema v triletno upravljanje. Program zavoda En-Knap poleg mednarodne mreže koproducentov finančno podpirata tudi Ministrstvo za kulturo RS in oddelek za kulturo Mestne občine Ljubljana; Drnačeva (2009) pa opozarja, da gredo visoki finančni vložki v program EKG na račun ostalega slovenskega sodobnega plesa, ki v tem primeru dobi sorazmerno manj sredstev. (Kumerdej 2009; EnKnapGroup – Zavod En-Knap)

Glede na vsesplošno porazno organizacijsko stanje sodobnega plesa se je na tem mestu nesmiselno spraševati, kakšne možnosti ostajajo izraznemu plesu, da bi se diferenciral od ostalega sodobnega plesa in se kot prepoznaven slog razvijal naprej. O odnosu države do sodobnih plesnih umetnikov in odnosu sodobnih plesnih umetnikov do države dovolj povedo že besede slovenskega "plesnega dragulja" (Vevar 2006) Jasne Knez (2009), ki pravi: "Ni šans, da dobiš službo. Lahko se samozaposliš, tako kot sem se jaz, ko sem vodila tečaje po vsej Sloveniji, pa še to je bilo vse – na črno."

Razdrobljenost in neorganiziranost scene sodobnega plesa v Sloveniji tako izrazni ples potiskata na obrobje obrobja, za njegovo aktivno ohranjanje in razvijanje ni zanimanja niti med plesnimi umetniki; o tem, kaj slednjim daje navdih in v kakšni smeri se razvija slovenski sodobni ples, pa ugotavljam v naslednjem poglavju.

3.5 SMERNICE SODOBNE PLESNE UMETNOSTI IN ODNOS DO POPULARNEJŠIH PLESNIH ZVRSTI

V (slovenskem) sodobnem plesu je zadnjih nekaj let vse bolj opaziti trend mešanja z drugimi odrskimi uprizoritvenimi oblikami ter novimi mediji in tehnologijami. Predstave sodobnega plesa postajajo vse bolj konceptualne in eksperimentalne narave, njihovi avtorji begajo v neka neznana polja, svoj ples kombinirajo z različnimi tehnologijami in avdiovizualnimi sredstvi, za katere pa se velikokrat zdi, da so le sami sebi namen in da ustvarjajo efekt zaradi efekta samega. Hkrati se dogaja, da se plesalci na račun teh intermedialnih prepletov odrekajo svojemu osnovnemu mediju – plesu. Tako je v plesnih predstavah videti vse manj plesa in vse več vsega drugega, od stanja na mestu, sprehajanja po odru, neutemeljenega slačenja do nerazumljivega govorjenja, spakovanja, "pripovedovanja nekih plesnih pravljic" (Drnač 2009) itd. Drnačeva (2009) je kritična tudi do pogojevanja skromnosti plesne izvedbe v scenografiji, kostumografiji in glasbeni podlagi s skromnimi sredstvi, ki jih država namenja sodobnemu plesu.

Kosova (2009) ugotavlja, da se v našem okolju sodobni ples vse bolj enači s t.i. performansom, ki postaja prevladujoča oblika uprizoritvenih umetnosti. Seveda je v tem kontekstu treba razumeti razvoj umetnosti, nastop postmodernističnih trendov in spreminjanje načinov umetniškega izražanja; zaskrbljujoče pa je, da se čista plesna umetnost izgublja v poplavi drugih performativnih oblik, ki s plesom nimajo nikakršne zveze več; tako plesni ustvarjalci pozabljajo, kaj je njihov primarni medij izražanja, in tudi plesna umetnost postaja vse manj plesna. Na ta trend kaže tudi letošnji plesni festival Gibanica, ki naj bi predstavljal najboljše plesne dosežke minulega leta, prvo nagrado pa so prejeli ustvarjalci predstave, ki je ne bi mogli definirati kot plesne. (Drnač 2009; Kos 2009; Pikalo 2009)

Zakaj se dogaja to izgubljanje plesnosti v sodobnem plesu; zakaj gledamo preigravanje vedno enih in istih že videnih (plesno)gibalnih motivov povezanih z različnimi (ne)gibalnimi mašili, ki pa ne podajajo sporočila plesnega dela kot celote? Kosova (2009) meni, da zato, ker je takšen način dela najlažji; Drnačeva (2009) v zadnjem času opaža, da so se slovenski sodobni plesalci vidno polenili in da "so jim močno zrasli trebuhu". Kakorkoli, ukvarjati se s čistim plesom je velik napor, plesalčevo telo kot njegov inštrument potrebuje večletni in vsakodnevni trening, ples

pa pomeni tudi disciplino in odrekanje. Morda ravno zato izrazni ples v današnjem v performans usmerjenem plesnem trendu ne najde svojega mesta, saj njegovi pedagogi poudarjajo poglobljen delovni proces in ne pristajajo na formalno oblikovano neplesno gibalno izražanje. (Žerdin 2009) Kot svetli izjemi naše sodobnoplesne scene intervjuvanke omenjajo plesalko Rosano Hribar in plesalca Gregorja Luštka, ki kljub sledenju določenim smernicam in tokovom ostajata zvesta svoji plesni izpovedi, vse svoje koreografije pa gradita iz plesnih pozicij in zakonitosti. (Drnač 2009; Kos 2009)

Intervjuvanke opozarjajo na še en fenomen slovenske scene sodobnega plesa. Dogaja se namreč, da lahko skorajda vsakdo, ki ima tako rekoč "pet minut časa", postane koreograf, pedagog ali plesalec sodobnega plesa. Drnačeva (2009) pravi, da se je v nekem kontekstu znašel ob pravem času na pravem mestu, pa čeprav o njem nismo slišali ne prej ne kasneje. Kosova (2009) navaja primerjavo z glasbeno kompozicijo in režijo gledaliških del, kjer mora posameznik posedovati določeno količino (čisto obrtniškega) znanja s svojega področja, da lahko ustvari kakovostno in utemeljeno delo, pa čeprav je le-to popolnoma moderno. V sodobnem plesu pa se vse bolj dozdeva, da se za kompleksnimi koncepti in konceptualizacijo t.i. plesnih predstav skriva veliko plesnega neznanja samooklicanih plesnih profesionalcev, ki na tak način sodobni ples v Sloveniji postavljajo pod velik vprašaj tako po kakovosti kakor tudi po verodostojnosti.

Izrinjanje plesnosti iz plesnih predstav sicer ni slovenska posebnost. Na to kaže dogajanje na evropski sodobnoplesni sceni, ki je vplivalo tudi na slovensko. Poleg tega, da so zaradi neplesnosti pogosto kritizirana plesna dela diplomantov tako salzburške plesne akademije (SEAD) kakor tudi v Evropi najbolj priznane bruseljske akademije (P.A.R.T.S.), je ta trend zaznati tudi na predstavah in delavnicah največjega evropskega plesnega festivala ImPulsTanz, ki vsako poletje poteka na Dunaju. Uveljavljeni koreografi in pedagogi "stare šole" opozarjajo, da jih izpodrivajo nova in neznana imena, ki naj bi v festivalski program vnesla svežino, vendar pa je pri večini opaziti vse več konceptualnega improvizacijskega dela in vse manj poudarka na plesni tehniki in čisti plesni izvedbi. (Alegado 2009; Kos 2009) Kljub temu v evropskem prostoru obstajajo in ostajajo priznane plesne skupine (npr. švedski Cullberg Ballet) in veliki koreografi sodobnega plesa (npr. Jiří Kylián), ki sporočilnost svojih del predajajo skozi plesno poetiko tehnično in vsebinsko dovršenih koreografij. (Drnač 2009)

V splošnem pa lahko zaključim, da sodobni plesalci v svojih predstavah vse bolj izgubljajo stik s svojim osnovnim medijem izražanja – čistim plesom; poraja se vprašanje, ali njihovo beganje, iskanje, konceptualno raziskovanje (ne)plesnega giba v poplavi komercialnejših, popularnejših, vidnejših, atraktivnejših, bolj plesnih in z energijo nabitih zvrsti plesa sploh še pritegne zanimanje današnje mladine.

Drnačeva (2009) pravi, da je sodobni ples bitko z mladimi stoodstotno izgubil, za njih je absolutni zmagovalec plesa hip hop. Na splošno so popularnejše plesne zvrsti v odnosu do sodobnega plesa lahkotnejše, v principu miselno nezahtevne, so bolj površna umetnost, ki ne zahteva toliko angažmaja kot sodobni ples in ne deluje tako nedostopno kot slednji. Na tem mestu lahko naredimo primerjavo s popularno glasbo, tako kot je glasba polna ritma in dinamike, tako je tudi "MTV ples"³¹, ki jo večinoma spremlja v video spotih, energičen in eksploziven. Tak način izražanja je današnji hiperaktivni mladini vsekakor bližji, zanje je bolj atraktiven, pri tem pa Drnačeva (2009) opozarja še na socialni vidik, saj hip hop mladim omogoča združevanje v nekakšne plesne "genge", kjer so vsi plesalci, ki pripadajo skupini, a se hkrati vseeno od drugih razlikujejo. Na drugi strani je sodobni ples precej bolj individualno usmerjen, za mlade je preresen, preuniformiran, "prevelika umetnost".

Vsekakor imajo na razumevanje plesa pri mladih velik (če ne največji) vpliv televizijski (MTV) video spoti, ki so vrhunsko izdelana plesna ilustracija besedila pesmi in do popolnosti domišljen kompleksen video izdelek, ki pritegne pogled s hitrim menjavanjem scen, vsečno migetajočo pašo za oči in s tem gledalca prikuje pred televizijski zaslon. Music Television in podobne glasbene postaje h gledanju najbolj privlačijo mlade generacije, ki so ravno v fazi iskanja lastne identitete in jih tako z istovetenjem z zvezdniki in idoli prepričujejo, da biti mlad, lep, lepo peti, privlačno plesati, biti seksi pomeni tudi biti uspešen, bogat in srečen. Na drugi strani sodobni ples nima vzpostavljenega sistem zvezdnitva (razen redkih izjem v tujini), k čemur v svojem bistvu niti ne stremi. Hkrati pa je čutiti pomanjkanje predstav sodobnega plesa, ki bi bile namenjene in narejene prav za mladostnike in bi zanje lahko predstavljale vir navdiha ter jim nudile možnost poistovetenja. Ob bok MTV spotom bi se težko postavil tudi katerikoli posnetek

³¹ S tem izrazom ne opredeljujem določene zvrsti plesa, saj jih zajema več (hip hop, show dance, modern jazz idr.), temveč bolj sam način gibanja, ki se pojavlja v televizijskih video spotih in je očitno (tudi seksualno) atraktiven.

sodobnoplesne predstave, saj so le-te grajene na odrskih in ne televizijskih principih; Pikalova (2009) pa ob tem omenja, da sicer obstaja veliko kakovostnih (večinoma tujih) sodobnoplesnih videov, ki so namenoma režirani in posneti za televizijski medij, a se na slovenskih televizijah ne vrtijo.

Zanimivo je tudi, kako mladi razumejo termin *sodobni ples*. Celotno na srednji šoli za sodobni ples se večkrat zgodi, da dijaki po mesecu šolanja vprašajo, kdaj se bodo učili hip hop. Kljub temu, da se pedagogi že na informativnih dnevih trudijo z razlago pomena sodobnega plesa, si mladi srednje šole za sodobni ples predstavljajo kot plesno zelo inovativno, moderno in modno usmerjeno šolo. Presenetljivo je tudi, da se večina deklet v to šolo vpiše brez večjih ambicij, predvsem zato, ker rada pleše; medtem pa je fantom popolnoma jasno, kaj je sodobni ples in da se bodo z njim ukvarjali tudi naprej, na sprejemne izpite pridejo samo tisti, ki so prepričani, da jih bodo tudi naredili. (Pikalova 2009)

Pikalova (2009) tudi opazuje, da vsakoletno produkcijo srednje šole za sodobni ples z zanimanjem spremljajo nekateri dijaki srednje oblikovne šole. Pravi, da imajo drugačen zornik kot gledanja kakor ostali mladostniki, verjetno ker se tudi sami izobražujejo v umetniški smeri. Vendar pa se večini mladih, ki sodobni ples poznajo, le-ta zdi premalo zabaven in preveč zahteven; ogled sodobnoplesne predstave od gledalca namreč zahteva določeno mero zbranosti, usmerjene pozornosti in miselne aktivnosti, kar pa srednješolce v njihovem starostnem obdobju odbija. Pikalova (2009) je prepričana, da bi bil sodobni ples za mlade kljub vsemu aktualen, če bi ga bolje poznali oziroma če bi jim ga znali na pravi način približati. Drnačeva (2009) razmišlja o združevanju popularnih plesnih zvrsti s sodobnim plesom, iz prakse pozna nekaj takšnih zelo uspešnih simbioz, med najbolj znanimi je plesno sodelovanje parov Andrej Škufca in Katarina Venturini (latinsko-ameriška in standardna plesalca) ter Gregor Luštek in Rosana Hribar (sodobna plesalca). V njihovem primeru sta se srečala dva popolnoma različna plesna svetova, a skupno delo je obrodilo kvalitetne sadove v obliki koreografij, ki so bile z navdušenjem sprejete tudi v tujini.

Vseeno pa je med sodobnimi plesalci čutiti odpor do popularnejših plesnih zvrsti v smislu, da so kičaste, komercialne, brez sporočilnosti. Zgodi se sicer, da se v kakšni sodobnoplesni predstavi

pojavijo plesalci hip hopa, a le kot poseben izven-fenomen urbane kulture, ne pa kot nosilci uporabnega plesnega materiala. (Drnač 2009) Ravno tu Kosova (2009) opozarja, da bi morali biti ustvarjalci sodobnega plesa bolj odprti, morali bi poznati, razumeti in sprejemati tudi druge zvrsti plesa in jih znati vplesti v svoje ustvarjalne poglede in ustvarjalna izhodišča. Drnačeva (2009) pa pravi, da bi se od akterjev popularnejših plesnih zvrsti sodobnoplesni umetniki lahko tudi marsičesa naučili, začevši s profesionalnejšim odnosom do dela, svoje publike in medijske promocije.

3.6 POMANJKLJIVA MEDIJSKA PROMOCIJA IN PRAV TAKO POMANJKLJIV OBISK PREDSTAV SODOBNEGA PLESA

Zdi se, da je edina, ki se že vrsto let samoiniciativno trudi in vztraja pri promoviranju sodobnega plesa na televiziji, plesna novinarka in publicistka Barbara Drnač. Prispevki o sodobnoplesnih predstavah se sicer pojavljajo tudi v drugih radijskih in televizijskih oddajah o umetnosti in kulturi ter v različnih časopisih, a so stalnica le v Paradi plesa, ki so jo pred leti ukinili na nacionalni televiziji, kljub več transformacijam pa še vedno vztraja v slovenskem medijskem prostoru, trenutno na komercialni TV Papriki.

Drnačeva (2009) pravi, da se na vso moč trudi sodobni ples popularizirati, ga približati širši publiki na bolj poljuden način, in tako vsaj enkrat na mesec v svoji oddaji gosti tudi ustvarjalca s področja sodobnega plesa. Zanimivo pa je, da znotraj sodobnega plesa ne pozabi niti na izrazni ples. Pravi, da ji v kontekst z Jasno Knez ne paše prav noben drug tîrmin in da izrazni ples obstaja prav tako, kakor obstaja Jasna Knez, ki je letos kot najvidnejša predstavica tega plesnega sloga iz njenih rok prejela tudi nagrado za življenjsko delo. Tako je izrazni ples kljub svoji pojavnosti znotraj sodobnega plesa širšemu slovenskemu občinstvu viden in slišen preko televizijskega medija.

Kljub vsemu pa Drnačeva (2009) opaza, da vedno, kadar v oddaji gosti sodobnoplesne ustvarjalce, gledanost drastično pade. To pripisuje odnosu plesnih umetnikov do televizijskega medija, saj se vedejo zelo distančno, neradi odgovarjajo na njena "trivialna" vprašanja, ki bi gledalce obdržala pred televizijskimi zasloni, velikokrat je od njih težko dobiti video material za objavo, zgodi pa se tudi, da sploh niso pripravljeni dati intervjuja za njeno oddajo. Drnačeva (2009) pravi, da so slovenski sodobnoplesni ustvarjalci zelo skromni v medijskem pojavljanju; misli, da se ga celo bojijo, bojijo se postati slavni, saj so prepričani, da biti popularen pomeni biti komercialen in da to že meji na kič in slabo kakovost. S čimer se sama nikakor ne strinja, saj bi to pomenilo, da je vse, kar je prepoznavno, slabe kakovosti, čemur pa ni tako; v tujini, kjer je situacija sicer malo drugačna, obstajajo prepoznavne kakovostne plesne skupine in posamezniki, ki na nek način celo veljajo za plesne zvezde (Wim Vandekeybus, Pina Bausch idr.), temu primerno pa se tudi vedejo, z mediji so namreč vedno pripravljeni sodelovati.

Kot svetlo izjemo Drnačeva (2009) na tem mestu omenja umetniškega vodjo plesne skupine EnKnapGroup (EKG) Iztoka Kovača. Zanj pravi, da je iz sebe in iz svoje skupine naredil nekakšno blagovno znamko, s čimer si je ustvaril svoj krog publike, ki obiskuje vse predstave z njegovim podpisom. Kot Kovačevo uspešno in tudi uspelo marketinško potezo Drnačeva (2009) navaja še njegovo predstavo *Kraljestvo za konja*,³² v kateri je k sodelovanju z mladimi plesalci EKG povabil skupino starejših odrskih umetnikov (pantomimika Andrésa Valdésa, pravnik, pisatelja in igralca Vasilija Poliča, plesno kritičarko Nejo Kos in dramska igralca Marijano Brecej ter Branka Završana). Tako je ustvarjanje svoje skupine "okrepil z zasedbo preverjenih, odrsko preizkušenih neplesalcev, da bi ustvaril neko novo sinergijo," (Kovač v Jaklič 2008) hkrati pa, kot dodaja Drnačeva (2009), okrepil tudi krog svojega občinstva. Prej naštetimi umetniki so namreč prepoznavni vsak na svojem področju in tako privabljajo tudi drugačno, med seboj različno publiko, ki si sicer predstave EnKnapGroup verjetno ne bi ogledala.

Kljub vsemu pa Drnačeva (2009) opozarja na to, da so sodobni plesni ustvarjalci zelo šibki v svoji propagandi v smislu obveščanja medijev in posredno publike o plesnih dogodkih. Neredko se ji zgodi, da komaj uro pred premiero predstave dobi obvestilo o dogodku in še to v obliki SMS sporočila. Pikalova (2009) ob tem opominja, da slovenska sodobnoplesna scena nima ustrezne podporne organizacije, ki bi skrbela za njeno oglaševanje, promocijo in kakovostno delovanje nasploh. V zadnjem času se situacija sicer izboljšuje, pojavlja se vse več producentov, ki so se v tej smeri tudi šolali; vendar pa na slovenski sceni sodobnega plesa še vedno ostaja dejstvo, da se plesalci preveč ukvarjajo z organizacijskimi stvarmi in premalo s samim plesom, kar se odraža v klavrnosti tako organizacijske kot tudi umetniške izvedbe plesnih predstav. Drnačeva (2009) je tako zelo razočarana nad organizacijsko izvedbo letošnjega festivala Gibanica, tudi obisk je bil temu primeren, se pravi preskromen.

Drnačeva (2009) na splošno ugotavlja, da sodobna plesna predstava slovenskih avtorjev prenese maksimalno premiero in še eno ponovitev, običajno v Plesnem teatru Ljubljana, kjer si premiero ogleda 80 do 100 ljudi, ponovitev pa 20. Kosova (2009) pravi, da publika, ki se zanima za teater, sicer ve, kaj je sodobni ples; vendar pa so mnoge predstave preveč morbidne in "zatežene", premalo inovativne, rade iritirajo, razburjajo, gledalce pripeljejo na rob vzdržljivosti in

³² Premiera: Cankarjev dom, Ljubljana, 17. september 2008, produkcija: EnKnapGroup.

potrpežljivosti, zato ljudje tudi težko odidejo na neko predstavo, za katero vedo, da bodo z nje odšli slabe volje. Na tem mestu je zanimiv podatek, da so bile v obdobju izraznega plesa predstave Žive Kraigher in njene plesne skupine večkrat razprodane, v okviru Ljubljanskega festivala so v poznih 60-ih in v začetku 70-ih let minulega stoletja večkrat nastopili pred nabito polnim avditorijem velikega odra Križank. (Kraigher v Kumerdej 2006) Izrazni ples je svojo zvesto publiko torej imel, ta ista publika je bila tudi prva publika kasnejšega sodobnega plesa pri nas, vendar pa se je sčasoma porazgubila oziroma ni ohranjala neke kontinuitete, veliko novega občinstva pa si sodobni ples sam tudi ni nabral; Drnačeva (2009) tako pravi, da na premierah slovenskih sodobnoplesnih predstav konstantno srečuje peščico ljudi, ki jih je srečevala že pred desetimi leti.

Za sodobni ples se vsekakor zdi, da je in vedno bo obsojen na neke vrste elitizem, zaprtost v lasten krog, namenjen le manjšemu delu publike. S čimer pa v končni fazi ni nič narobe, saj bi s težnjo ugajati množicam in s tem popularizacijo izgubil svojo osnovno izhodišče izpovedovanja skozi umetniški medij. Tudi v tujini se vrhunski plesni ustvarjalci ne obremenjujejo s tem, da bi jih videlo ogromno število ljudi, zavedajo se, da je njihovo delo namenjeno le določeni skupini gledalcev, ki se za to vrsto umetnosti zanima in predstavlja njihovo stalno publiko. (Drnač 2009; Pikalo 2009)

Tako tudi izrazni ples kot veja sodobnega plesa ostaja, kot pravi Knezova (2009), "en tak butični". Zanimivo pa je, kar iz prakse ugotavljam tudi sama, da večina ljudi, tudi čisti plesni laiki, veliko bolje in vsebinsko natančneje kot termin *sodobni ples* razumejo termin *izrazni ples*. Rupnikova (2009) pravi, da to razumevanje izhaja še iz časov šole Žive Kraigher, saj ga je njenih 6.000 učencev s svojimi starši, starimi starši, brati, sestrami, prijatelji in drugimi, ki so bili kakorkoli vezani na to šolo razširilo po vsem slovenskem prostoru. Po drugi strani pa sam termin, čeprav večina plesnih strokovnjakov meni, da ni primeren, "navadnim" ljudem s svojo preprostostjo o tem plesu pove vse.

4 SKLEPNI DEL

4.1 ZAKLJUČKI

Osrednja tema mojega diplomskega dela je bil slovenski izrazni ples, ki se je v začetku 30-ih let minulega stoletja kot prva oblika sodobnega plesa na naših tleh razvil iz nemškega plesnega ekspresionizma in velja za osnovo slovenskega sodobnega plesa, ki je omogočila nadaljnji razvoj sodobne plesne umetnosti pri nas. Kot vodilo pisanja svojega diplomskega dela sem si na začetku zastavila raziskovalno vprašanje, in sicer: "Kakšen je bil pomen izraznega plesa pri razvoju sodobnega umetniškega plesa na Slovenskem in kaj so vzroki za njegovo postopno izginjanje iz polja slovenskih scenskih umetnosti?" Odgovore na prvi del zastavljenega vprašanja sem s pomočjo sekundarne literature in socialno-zgodovinske metode podala v teoretičnem delu naloge. Poleg opredelitve plesne umetnosti in zgodovinskega pregleda njenega razvoja s poudarkom na sodobnem umetniškem plesu sem na tem mestu ugotavljala, kakšno vlogo je imel izrazni ples za nadaljnji razvoj slovenskega sodobnega plesa in kdo so bili njegovi ključni akterji. Že pred začetkom pisanja diplomskega dela sem iz lastnih izkušenj in opazovanj predpostavila, da kljub temu, da je izrazni ples postavil temelje sodobnemu plesu, smer izraznega plesa v našem kulturnem prostoru počasi zamira in se kaže le še skozi dela redkih posameznikov oziroma posameznic. V drugem – raziskovalnem delu sem tako s pomočjo pol-strukturiranih intervjujev z nekaterimi slovenskimi plesnimi ustvarjalkami in relevantnimi strokovnjakinjami poskušala odgovoriti na drugi del zastavljenega vprašanja. Ugotavljala sem, kako izrazni ples izgleda danes, v kakšnih oblikah je še prisoten v slovenskem (pa tudi v evropskem) kulturnem prostoru, kaj so vzroki za njegovo postopno izginjanje iz polja slovenskih scenskih umetnosti; zanimalo pa me je tudi, ali je izrazni ples idejno in gibalno preživet oziroma prezahteven za današnji čas.

V teoretskem delu svoje naloge ugotavljam, da zgodovina razvoja sodobne plesne umetnosti začetke sodobnega plesa tako v Evropi kakor tudi v ZDA postavlja na prelom med 19. in 20. stol., v čas temeljitih družbenih sprememb, ko tudi plesna umetnost kakor vse ostale postane odraz aktualnih dogajanj. T.i. "oče sodobnega plesa" Rudolf von Laban, ki je opredelil in definiral zakonitosti "novega" plesa, je s svojim vplivom kaj hitro dosegel tudi slovenski kulturni

prostor, tako da smo stopili v korak s časom in dogajanjem na evropski ravni sodobnega plesa. Labanova učenka in ena osrednjih nosilk nemškega plesnega ekspresionizma Mary Wigman je posredno vplivala na zasidranje tega plesnega sloga na naših tleh. Meta Vidmar, ki se je šolala pri njej, si je namreč pridobila diplomu za avtorizirano vodenje šole Mary Wigman; tako smo v začetku 30-ih let minulega stoletja pri nas dobili prvo šolo sodobnega plesa. Vidmarjeva je v svoji šoli vzgojila nekatere plesalke in pedagoginje, ki so principe plesnega ekspresionizma, pri nas izraznega plesa, prenašale na generacije svojih učenk in učencev, najpomembnejše med njimi so bile Marta Paulin Brina, Marija Vogelnik, Živa Kraigher in Zlata Skrbinšek.

Šola Vidmarjeve je bila sicer namenjena ožjemu krogu ljubljanskih gospodičen, vendar je Kraigherjeva ta krog razširila na mnogo večjo populacijo, skozi njene roke naj bi šlo kar 6.000 učencev. Šola izraznega plesa Žive Kraigher je delovala celih 40 let (1956-1996), institucionalizirana je bila v obliki Oddelka za izrazni ples Srednje glasbene in baletne šole v Ljubljani, a je bil program Oddelka zaradi politike šole leta 1996 spremenjen. Iz Oddelka za izrazni ples je zaradi presežka znanja, hotenj in želje po samostojnem umetniškem ustvarjanju učenk Kraigherjeve zrasla prva slovenska samostojna plesna skupina Studio za svobodni ples Ljubljana. Studio je sicer deloval na ljubiteljski ravni, a je po kakovosti in obsegu svojega dela vsekakor presegal to raven, hkrati pa oral ledino slovenskemu profesionalnemu sodobnemu plesu. Ob ustanovitvi Plesnega teatra Ljubljana (leta 1984) kot prve profesionalne sodobnoplesne skupine je večina članov Studia prestopila v njegove vrste in tako svojo plesno pot nadaljevala poklicno. V tem času je v slovenski sodobnoplesni prostor začelo vdirati tudi vse več tujih vplivov, ki so se vpletli v delo naših plesnih ustvarjalcev, akterji izraznega plesa oziroma učenci in plesalci šole Žive Kraigher pa so se v različnih vlogah, bolj ali manj povezanih s plesom, razpršili po slovenskem kulturnem prostoru.

Izrazni ples se tako kot samostojna veja sodobnega plesa pri nas nikoli ni profesionaliziral in očitno diferenciral od ostalega sodobnega plesa, zgodovinsko gledano pa je vsekakor postavil bazo tako ljubiteljski kot profesionalni sodobnoplesni umetnosti v Sloveniji. Del slovenskega sodobnega plesa se je na temeljih izraznega plesa razvijal naprej; prevladujoča večina sodobnoplesnih ustvarjalcev, ki danes kreira sceno slovenskega sodobnega plesa pa se je šolala v tujini oziroma v kasneje ustanovljenih plesnih skupinah in studiih pri nas, ki s šolo Žive Kraigher

nimajo več nikakršne povezave, tudi v okviru umetniške gimnazije za sodobni ples (ustanovljene leta 1999) ga kot samostojnega sloga sodobnega plesa ne poučujejo.

V raziskovalnem delu diplomskega dela sem iz opravljenih pogovorov ugotovila, da je izrazni ples kljub temu v različnih pojavnostnih oblikah še vedno vtkan v slovenski kulturni in izobraževalni prostor. Tako na vseh srednjih vzgojiteljskih šolah po Sloveniji poučujejo predmet ples z metodiko, ki ga je uvedla učenka Vidmarjeve Marta Paulin in temelji na principih izraznega plesa; po njegovih principih so pri predmetu umetnost giba svoje plesno-gibalne sposobnosti razvijali tudi nekateri igralci oziroma nekdanji študentje AGRFT, katere je po metodah pridobljenih pri Mary Wigman poučevala plesalka, koreografinja in plesna pedagoginja Lojzka Žerdin. Poleg tega je duh izraznega plesa v različnih pojavnih oblikah prisoten tudi v ustvarjalnem delu nekaterih posameznikov (bolje rečeno posameznic), ki preko učenk Vidmarjeve izhajajo iz njene plesne smeri. Kot pedagoginje in vodje plesnih skupin po vsej Sloveniji večinoma delujejo na ljubiteljski sodobnoplesni sceni; edina iz te smeri, ki se je plesno profesionalizirala ter zavestno goji in razvija ideje in principe prvotne oblike izraznega plesa, pa je plesalka, koreografinja in pedagoginja Jasna Knez. Knezova ostaja zvesta globoki plesni izpovedi in improvizaciji kot njeni osnovi ter hkrati opozarja na slovensko plesno dediščino z navezovanjem na delo začetnice sodobnega plesa pri nas – Mete Vidmar. Osemdesetletnico prvega nastopa Mete Vidmar v Ljubljani smo v lanskem letu obeležili s plesnim večerom, na katerem so nastopili plesalci in pedagogi, ki se z delom Vidmarjeve čutijo kakorkoli povezane.

Na omenjeni prireditvi sem sama odplesala koreografijo *Upor* – solo ples Žive Kraigher, ki ga je postavila leta 1953 in danes velja za klasiko slovenskega plesnega ekspresionizma. Ples sem študirala pod mentorstvom Jasne Knez in iz lastnih izkušenj lahko potrdim, da učenje take koreografije zahteva poglobljen študij, ne samo v smislu tehnične oblikovnosti, ampak tudi izrazne in idejne moči izvedbe giba. V nasprotju z drugimi tehnikami, slogi ali sintezami sodobnega plesa, ki svojo sporočilnost podajajo predvsem skozi formalen, pa čeprav tehnično popolnoma dovršen plesni gib, se pri izraznem plesu zdi, da mora poleg tega, da ples nosi močno izpovedno idejo, tudi vsak zaplesan gib nositi svojo vzročnost – svoj "zakaj" in svoj "zato". Zahteven študijski proces in istovetenje z idejo plesnega dela izrazni ples nekako oddaljujeta od v današnjem času vse hitrejšega tempa delovanja, tudi ustvarjanja v plesni umetnosti. Tako

odgovarjam na enega od v začetku postavljenih podvprašanj, in sicer menim, da je osnovno gonilo izraznega plesa – pristen izraz – prezahtevno za današnjega človeka. V uvodu diplomskega dela sem se med drugim spraševala tudi, ali sta ena od vzrokov izginjanja izraznega plesa njegova idejna neaktualnost in gibalna neprepoznavnost; ugotavljam, da ne eno ne drugo. Izrazni ples gibalno ni prepoznaven, ker nikoli ni bil, njegov cilj ni ekshibicionizem v smislu razkazovanja plesne tehnike, temveč preko plesnega medija izražati ideje, katerih aktualnost pa je odvisna od izbora vsakega posameznega ustvarjalca. Tako je lahko danes še vedno (ali spet) aktualen tudi *Upor*, ki se kljub svoji formi, a zaradi idejne širine ne veže samo na določeno obdobje ali prostor in lahko predstavlja pojem upora v kakršnikoli obliki. Ugotavljam, da se marginalizacija izraznega plesa dogaja predvsem zaradi njegovega percipiranja večine akterjev, ki v sedanosti oblikujejo sceno slovenskega sodobnega plesa in slog izraznega plesa smatrajo za zastarelega in amaterskega, čeprav brez jasnih kriterijev.

Kakorkoli že, smernice sodobne plesne umetnosti, tako v tujini kakor tudi pri nas, nakazujejo vse več prepletanja z drugimi uprizoritvenimi oblikami, mediji in tehnologijami. Pri tem ples prehaja v performans, bati pa se je, da bo to tudi postal. V empiričnem delu svoje naloge namreč ugotavljam, da se sodobni ples pri nas že enači s performansom; plesnih predstav, kjer bi bil čisti plesni jezik osnovni medij izražanja, pa (skorajda) ni več. Takšen trend izrazni ples še dodatno izpodriva iz polja sodobne plesne umetnosti, saj njegovi akterji ne pristajajo na neplesno in zgolj formalno gibalno izražanje.

V raziskovalnem delu se dotaknem še enega perečega problema slovenskega sodobnega plesa, in sicer načina, na katerega ga obravnava država; saj se kljub temu, da plesna umetnost velja za mati vseh umetnosti, pri nas država do nje vede precej mačehovsko. Na področju slovenskega sodobnega plesa namreč vlada velika neorganiziranost in neurejenost; zaenkrat v obliki gimnazije deluje le srednja šola za sodobni ples, nimamo pa izoblikovane ne trdne in kakovostne osnovnošolske baze, ki bi mladostnike pripravljala nanjo; ne nadaljnje visokošolske ali akademske nadgradnje, ki bi maturante izobraževala naprej; ne institucije, ki bi plesnim profesionalcem nudila zaposlitev in nadaljnji umetniški razvoj. Na tem področju ostaja še veliko odprtih in nerazrešenih vprašanj, nekatere izmed njih bo morda s prihajajočim študijskim letom razrešil lastnik Plesne šole Urška Tomaž Ambrož, ki ustanavlja Akademijo za ples, na kateri bo

poleg kateder za družabni, jazz in tekmovalni ples delovala tudi katedra za sodobni ples. Za reševanje drugih vprašanj pa bodo/bomo morda s svojim znanjem, pogledom na situacijo in usposobljenostjo primerni ravno študentje kulturologije in drugih družboslovnih ter humanističnih ved. Tekom izdelave svojega diplomskega dela sem namreč zasledila kar nekaj upoštevanja vrednih diplomskih del, ki podrobno obravnavajo institucionalno problematiko sodobnega plesa pri nas; upam, da se njihovi avtorji z obravnavanimi temami tudi v praksi aktivno in uspešno spopadajo še naprej.

4.2 POGLED NAPREJ

Zanimivo je, da so se brez kakršnegakoli sugeriranja sklepne misli večine mojih sogovornic strnile v isto idejo, idejo o cikličnosti poteka dogodkov in vračanju h koreninam. Tako namigujejo, da ima izrazni ples kljub marginalizaciji v zgodovini svetlo prihodnost – zaradi stanja, v katerem se nahaja današnji sodobni ples, predvsem pa zaradi stanja, v katerem se nahaja današnja družba. Ekonomski razcvet, industrializacija, hiper produkcija in potrošništvo, populistična zabavna kultura so človeška življenja naredili pregosta, prenatrpana, preoblegana z vseh strani. Ponekod je že opazen trend upiranja in odvrčanja od takšnega načina življenja ter iskanja večje preprostosti, organskosti, celo poduhovljenosti v človekovem vsakdanjiku. Tudi aktualna "fama" okrog svetovne recesije in okoljskih problemov bosta sodobnega človeka morda pripeljala do tega, da se bo (ponovno) začel spraševati namesto "Kaj imam?" "Kaj sem?" V tem smislu se na tržišču že nekaj let pojavlja vse več tečajev in šol, ki skozi različne telesne, miselne in duhovne prakse ponujajo in propagirajo vedno popularnejšo idejo "bodi ti – ti; bodi to, kar si". Morda bodo prav ti na novo odprli vrata tudi osebno obarvanim idejam izraznega plesa.

Nekatere intervjuvanke razmišljajo, da prihajamo v obdobje, ko generacija akterjev naše sodobnoplesne scene, ki je bila nekako alergična na izrazni ples, ne bo več imela zadostnega vpliva in moči, da bi njegovemu ponovnemu pojavu nasprotovala. Morda bi ob novem razmahu izraznega plesa iz spominov na kakovost dela Mete Vidmar, Žive Kraigher in njunih učenk zrasla neka nova stopnja kakovosti slovenskega sodobnega plesa. "Novi" izrazni ples bi se ljudi (tako plesalcev kot gledalcev) dotaknil na najsubtilnejših ravneh, jih osebno nagovoril; morda bi njegova kakovost in poudarjanje individualnosti postala prepoznavna in aktualna tudi za mladino, izrazni ples bi tako ponovno postal "in".

Za konec bi se rada vrnila na začetek – k slovenskemu izraznemu plesu in zapisala citat Vilme Rupnik (2008), ki je nastal ob plesnem večeru posvečenem začetnici sodobnega plesa pri nas Meti Vidmar: "Ko brskam po podatkih, vse bolj ugotavljam, da je izrazni ples prodril v vse pore življenja, tako postal neopazen, ostal pa je pristno človeški, neposreden, subtilen, opazijo ga samo tisti, ki to v današnji poplavi kiča in pompa še zmorejo gledati s srcem, poslušati tišino in zaznavati samega sebe."

5 LITERATURA

1. 23. *Transgeneracije, festival srednješolske ustvarjalnosti*. 2008. Ljubljana: Cankarjev dom, programski list.
2. Alegado, Joe. 2009. Pogovor z avtorico. Dunaj, 15. maj.
3. Arko, Milka, Zdenka Culiberg, Jenny Sraka, Ljubica Pirc, Tanja Špenko in Lovro Inkret, ur. 1999. *50 let Srednje vzgojiteljske šole Ljubljana: 1949-1999*. Ljubljana: Srednja vzgojiteljska šola in gimnazija Ljubljana.
4. Craine, Debra in Judith Mackrell. 2004. *The Oxford Dictionary of Dance*. New York: Oxford University Press.
5. Debicki, Jacek, Jean-François Favre, Dietrich Grünewald in Antonio Filipe Pimentel. 1998. *Zgodovina slikarske, kiparske in arhitekturne umetnosti*. Ljubljana: Modrijan.
6. Drnač, Barbara. 2009. Intervju z avtorico. Ljubljana, 6. april.
7. *EnKnapGroup – Zavod En-Knap*. Dostopno prek: <http://www.en-knap.com/> (15. junij 2009).
8. Hrvatin, Emil, ur. 2001. *Teorije sodobnega plesa*. Ljubljana: Maska.
9. *ImpulsTanz ProSeries 2008. Susanne Linke*. 2008. Dostopno prek: <http://www.impulstanz.com/festival08/research/proseries/181/en> (30. maj 2009).
10. Jaklič, Tanja. 2004. Pogovor z ilustratoriko Marijo Vogelnic. *Delaš, delaš – in to je to. Delo*, 9 (22. november).
11. --- 2007. Sodobnoplesni "fanatiki" – kljub ignoranci. *Delo*, 17 (19. maj).
12. --- 2008. EnKnapGroup pred premiero. Sistem, kjer je naključje edini gospodar. *Delo*, 15. september. Dostopno prek: <http://www.delo.si/tiskano/html/zadnji/Delo> (30. maj 2009).
13. --- 2009. Na obrobju – tudi med kolegi. *Delo*, 24 (26. marec).
14. Jerman, Frane. 1983. *Sprehodi po estetiki*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
15. Klemenčič, Ivan. 1988. *Slovenski glasbeni ekspresionizem: od začetkov do druge vojne*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
16. Knez, Jasna. 2009. Intervju z avtorico. Ljubljana, 10. marec.
17. Kopač, Andreja. 2009. Sodobni ples kot živa dejavnost mladih ali Živa 2008. *Mentor* 30 (1-2): 82-85.
18. Kos, Neja. 1982. *Ples od kod in kam*. Ljubljana: Zveza kulturnih organizacij Slovenije.

19. --- 1998. Sodobni ples. V *Enciklopedija Slovenije*, ur. Dušan Voglar, 139-140. Ljubljana: Mladinska knjiga.
20. --- 2002. Plesna umetnost. V *Slovenska kultura v XX. stoletju*, ur. Ženja Leiler in Aleš Berger, 201-221. Ljubljana: Mladinska knjiga, Delo.
21. --- 2004. *Marija Vogelnik – devetdeset letnica. Um slovenskega sodobnega plesa*. Dostopno prek: http://www.jskd.si/dejavnosti/ples/novice_ples/marija_vogelnik/marija_vogelnik_devetdesetletnica_04.htm (27. marec 2006).
22. --- 2007a. Meta Vidmar. V *Pozabljena polovica: Portreti žensk 19. in 20. stoletja na Slovenskem*, ur. Alenka Šelih, Milica Antić Gaber, Alenka Puhar, Tanja Renner, Rapa Šuklje in Marta Verginella, 354-358. Ljubljana: Tuma, SAZU.
23. --- 2007b. Pia Mlakar. V *Pozabljena polovica: Portreti žensk 19. in 20. stoletja na Slovenskem*, ur. Alenka Šelih, Milica Antić Gaber, Alenka Puhar, Tanja Renner, Rapa Šuklje in Marta Verginella, 457-461. Ljubljana: Tuma, SAZU.
24. --- 2008. Jasna Knez – 50 let plesa. V *Najdeno Telo Jasne Knez ali Kako odplesati življenje*. Murska Sobota: Flota, programski list.
25. --- 2009. Intervju z avtorico. Ljubljana, 23. marec.
26. Kos, Neja in Henrik Neubauer. 1994. Ples. V *Enciklopedija Slovenije*, ur. Dušan Voglar, 407. Ljubljana: Mladinska knjiga.
27. Kraigher, Živa. 2004. *Poslanica Žive Kraigher*. Dostopno prek: http://www.jskd.si/dejavnosti/ples/drzavni/zivini_dnevi/poslanica_zive_kraigher_04.htm (27. marec 2009).
28. Kroflič, Breda. 1992. *Ustvarjanje skozi gib*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
29. Kroflič, Breda, Miran Škerlj, Mojca Vogelnik in Marija Vogelnikova. 1989. *Ples*. Ljubljana: Cankarjeva založba – Leksikoni Cankarjeve založbe.
30. Kumerdej, Mojca. 2006. Živa Kraigher, legenda modernega plesa. Življenje sem znala vzeti v svoje roke. *Sobotna priloga Dela*, 32-33 (11. februar).
31. --- 2009. Pogovor z Iztokom Kovačem ob EKG pregledu. Naša prva skrb so plesalci. *Delo*, 11. junij. Dostopno prek: <http://www.delo.si/tiskano/html/zadnji/> (15. junij 2009).
32. Laban, Rudolf. 1950/2002. *Mojstrstvo gibanja*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
33. Mackrell, Judith. 2005. *Razumevanje plesa*. Ljubljana: Forma 7.
34. Maletić, Ana. 1986. *Knjiga o plesu*. Zagreb: Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske.

35. Martin, John. 1977. Isadora Duncan and Basic Dance. V *Nijinsky, Pavlova, Duncan: Three Lives in Dance*, ur. Paul Magriel, 1-17. New York: A Da Capo Paperback.
36. *Najdeno telo Jasne Knez ali Kako odplesati življenje*. 2008. Murska Sobota: Flota, programski list.
37. Neubauer, Henrik. 1998. *Ples skozi stoletja: starinski plesi – mejniki v razvoju plesne umetnosti*. Ljubljana: Forma 7.
38. Otrin, Iko. 1998. *Razvoj plesa in baleta*. Ljubljana: Debora.
39. Pikalo, Petra. 2009. Intervju z avtorico. Ljubljana, 22. april.
40. *Plesni teater Ljubljana*. Dostopno prek: <http://ptl.si/wsw/> (30. maj 2009).
41. Podboj, Daliborka. 2007. Marta Paulin – Brina, por. Schmidt. V *Pozabljena polovica: Portreti žensk 19. in 20. stoletja na Slovenskem*, ur. Alenka Šelih, Milica Antić Gaber, Alenka Puhar, Tanja Rener, Rapa Šuklje in Marta Verginella, 482-486. Ljubljana: Tuma, SAZU.
42. --- 2008. Poezija plesa. V *Najdeno Telo Jasne Knez ali Kako odplesati življenje*. Murska Sobota: Flota, programski list.
43. Praznik, Katja. 2009. Čakajoč na kulturnopolitična dejanja. *Dnevnik*, 31. marec. Dostopno prek: http://www.dnevnik.si/tiskane_izdaje/dnevnik/1042255770 (30. maj 2009).
44. Praznik, Katja, Maja Delak in Sabina Potočki. 2008. *Mapiranje zgodovine sodobnega plesa v Sloveniji*. Dostopno prek: <http://www.emanat.si/ProjectDetail.aspx?ProjectId=108> (20. maj 2009).
45. Preston-Dunlop, Valerie. 1987. *Dance is a Language, isn't it?*. London: Laban's Center.
46. Rupnik, Vilma. 2008. Pogovor z avtorico. Ljubljana, 15. april.
47. Rupnik, Vilma in Neja Kos. 2004. *Živa Kraigher. Veliko ime slovenskega sodobnega plesa*. Dostopno prek: http://www.jskd.si/dejavnosti/ples/drzavni/zivini_dnevi/ziva_kraigher_opis_04.htm (27. marec 2006).
48. Sachs, Curt. 1933/1997. *Svetovna zgodovina plesa*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
49. Telban, Borut, ur. 2003. *Ples življenja, ples smrti*. Ljubljana: Nova Revija.
50. Tercelj, Matija, Marta Paulin, Jerneja Lenard in Živa Kraigher. ?. *Studio za svobodni ples Ljubljana*. Ljubljana: Zavod za glasbeno in baletno izobraževanje v Ljubljani.

51. Teržan, Uršula. 2003. *Sodobni ples v Sloveniji*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
52. Vevar, Rok. 2006. Zakaj bimekdoustavil. *Delo*, 16 (9. junij).
53. Vogelnikova, Marija. 1975. *Sodobni ples na Slovenskem*. Ljubljana: Knjižnica Kinetikon.
54. --- 2009. *Ples skozi čas in balet skozi svet*. Ljubljana: JSKD.
55. Vogelnik, Marija in Živa Kraigher. 1989. *Plesna šola Mete Vidmar 1930-1956*. Ljubljana: Zveza kulturnih organizacij Slovenije.
56. Vogelnik, Mojca. 1994. *Tehnika gibanja v plesu*. Ljubljana: Zveza kulturnih organizacij Slovenije.
57. Žerdin, Lojzka. 2009. Pogovor z avtorico. Ljubljana, 30. marec.
58. *Živa 2007, festival plesne ustvarjalnosti mladih*. 2007. Dostopno prek: http://www.jskd.si/dejavnosti/ples/drzavni/zivini_dnevi/ziva_07/ziva_uvod_07.htm (9. junij 2008).
59. *Živa 2008, festival plesne ustvarjalnosti mladih*. 2008. Ljubljana: Javni sklad RS za kulturne dejavnosti, programski list.