

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA ŠPORT

DIPLOMSKO DELO

KATJA HORVAT

Ljubljana 2010

UNIVERZA V LJUBLJANI

FAKULTETA ZA ŠPORT

Športno treniranje
Ples

PRIMERJAVA KLASIČNEGA BALETA IN SODOBNEGA PLESA

DIPLOMSKO DELO

MENTORICA
doc. dr. Meta Zagorc

SOMENTORICA
asist. dr. Branka Vajngerl

RECENZENTKA
doc. dr. Mirjam Lasan

Avtorica dela
KATJA HORVAT

Ljubljana 2010

Zahvala

Zahvaljujem se mentorici, doc. dr. Meti Zagorc, za usmeritev na pot plesa, za vse nasvete in prijazno pomoč pri mojem delu. Prav tako se zahvaljujem somentorici, dr. Branki Vajngerl, za pomoč pri popravljanju diplomske naloge in za izvirne ideje glede slikovnega materiala.

Hvala tudi vsem prijateljem za podporo pri pisanju diplomske naloge ter vsem domačim, ki so mi stali ob strani in mi finančno pomagali pri študiju.

Ko so cilji jasni, se poti same odpro.

Ključne besede: klasični balet, sodobni ples, zgodovina razvoja plesa, odnos med klasičnim baletom in sodobnim plesom.

PRIMERJAVA KLASIČNEGA BALETA IN SODOBNEGA PLESA

Katja Horvat

Univerza v Ljubljani, Fakulteta za šport, 2010

Športno treniranje, Ples

Število strani 131; število preglednic 7; število virov 58; število slik 93.

IZVLEČEK

Klasični balet predstavlja strogo predpisan sistem, kjer so koraki, linije, drža in oblike gibanja natančno določene, medtem pa sodobni ples temelji na izražanju notranjih vzgibov in sooblikuje sedanost. S predstavitvijo značilnosti obeh plesnih zvrsti skozi zgodovinski razvoj sem želela osmisliti primerjavo odnosa med baletom in sodobnim plesom v preteklosti in sedanosti. Zgodovinski razvoj baleta priča o spreminjanju baletne umetnosti skladno z družbenimi spremembami in reformatorji, kot so bili Marius Petipa, Noverre, Fokin, Balanchine in Djagilev, ki so z vnašanjem novosti in s težnjami po večji izraznosti gibanja ohranjali baletno umetnost živo. Kot nadgradnja teh teženj se je v dvajsetem stoletju pojavil moderni ples, ki je nasprotoval togosti baletne tehnike. Čeprav sta si baletna in moderna umetnost nasprotovali, sta hkrati vplivali druga na drugo. V današnjem času je izrednega pomena prepletenost baletne in sodobne plesne umetnosti. Vrhunski baletni plesalci z obiskovanjem vadbe sodobnega plesa lahko izboljšajo baletno tehniko in pridobijo na izraznosti plesa; prav tako pa plesalci sodobnega plesa z znanji klasičnega baleta bogatijo tehniko plesanja.

Naloga je monografskega tipa in temelji na odnosu med klasičnim baletom in sodobnim plesom, ki razkriva možnosti njunega medsebojnega sodelovanja in vplivanja ter s tem izpopolnjevanja obeh plesnih zvrsti.

Keywords: classical ballet, contemporary dance, historical development of dance, relation between ballet and contemporary dance.

COMPARISON OF CLASSICAL BALLET AND CONTEMPORARY DANCE

Katja Horvat

University of Ljubljana, Faculty of Sport, 2010

Sports coaching, Dance

Number of pages 131; number of tables 7; number of sources 58; images 93.

ABSTRACT

Classical ballet is a strictly codified system where steps, lines, poise and movements are precisely defined. Meanwhile contemporary dance is based on the expression of the inner thoughts and shapes the present time. By presenting the features of both styles through their historical development, I wanted to show the relation between ballet and contemporary dance as it was in the past and exist now. The historical development shows that the art of ballet changed in accordance with the social changes, reformers such as Marius Petipa, Noverre, Fokin, Balanchine and Djagilev kept the art of ballet alive with the introduction of novelties and their aspirations for more expressive movements. As a step forward in the aspirations for a more expressive movement, in the 20th century appeared modern dance, which contradicted the rigid ballet technique. Even though ballet and modern dance contradicted each other they at the same time influenced one another. The fusion of the art of ballet and contemporary dance is extremely important in today's time. Top-level ballet dancers can improve their ballet techniques and gain a more expressive way of dancing by attending classes of modern dance; and modern dancers can with the knowledge of classical ballet improve their dancing technique.

This monographic paper is based on the relation between classical ballet and contemporary dance. Their relation shows the possibilities of cooperation and of influencing one another and thus bringing to perfection both dancing styles.

Kazalo

1. Uvod	9
2. Predmet, problem in namen dela	11
3. Cilji	13
4. Metode	14
5. Razprava	15
5. 1 Razvoj plesa in baleta	15
5. 1. 1 Ples pri rodovnih skupnostih in v starem veku.....	15
5. 1. 2 Srednji vek.....	20
5. 1. 3 Renesansa	21
5. 1. 4 Barok	23
5. 1. 6 Romantika	27
5. 1. 6 Ruski balet.....	29
5. 1. 7 Balet 20. stoletja	32
5. 2 Razvoj sodobnega plesa	36
5. 2. 1 Francois Delsarte	41
5. 2. 2 Emil Jacques Dalcroze	41
5. 2. 3 Luie Fuller.....	42
5. 2. 4 Isadora Duncan	44
5. 2. 5 Valentine de Saint Point	47
5. 2. 6 Ruth Saint Denis.....	48
5. 2. 7 Rudolf von Laban	49
5. 2. 8 Kurt Joos	51
5. 2. 9 Mary Wigman	51
5. 2. 9 Martha Graham	53
5. 2. 10 Merce Cunningham	55
5. 3 Prepletanje primitivnega plesa s sodobnim plesom in baletom	58
5. 3. 1 Povzetek vzpodbud za nastanek sodobnega plesa, ki izvirajo iz starega veka	59
5. 3. 2 Povzemanje vzpodbud za nastanek modernega plesa v srednjeveški umetnosti.....	59
5. 3. 3 Delitev plesov po obliki in značilnostih po Curtu Sachs	60
5. 4 Primerjava klasičnega baleta in sodobnega plesa	67
5.4.1 Primerjava nekaterih osnovnih gibalnih struktur v klasičnem baletu in v sodobnem plesu	72
5.4.3 Primerjava drže, telesa in centra telesa.....	80
5.4.4 Primerjava oblik, sloga in tehnike	84
5.4.5 Primerjava predstav.....	94

5.4.6 Primerjava treninga v klasičnem baletu in treninga v sodobnem plesu ter možnost njunega sovplivanja	98
5.4.7. Primerjava ciljev iz učnega načrta za balet in sodobni ples nižjega in srednješolskega izobraževanja v Sloveniji	105
5.4.8 Primerjava programov baletnih šol in sodobnih plesnih šol pri nas in v tujini	117
5.5 Sklep	121
6. Viri	126
6.1 Literatura	126
6.2 Internetni viri	129

1. Uvod

Klasični balet in sodobni ples mi predstavljata izhodišče za opis dveh popolnoma različnih doživljanj sveta. Na eni strani togost, omejenost in znotraj tega popolna dovršenost gibanja, na drugi pa odprtost duha pri raziskovanju svobodnega giba.

Balet in sodobni ples predstavljata dva različna svetova, med katerima lahko zasledimo sovplivanje. Balet je povezan s preteklostjo, v kateri je nastajal in se skozi zgodovinski razvoj spreminjal v okviru tradicionalnega strogo kodificiranega baletnega sistema. Blišč elegancije in tehnične dovršenosti, ki ustvarja visoko umetnost in najvišjo stopnjo tehnične popolnosti baletnega gibanja, nas presune. Na drugi strani pa nam izraznost sodobnega plesa s svobodnejšim sodobnim pristopom odkriva svet, ki ga živimo danes. Preplet sodobnega in preteklega nam z razkritjem zgodovinskega ozadja nastanka obeh zvrsti plesa razkrije tudi kulturno, politično in sociološko plat družbe, v kateri je nastajal.

Velike razlike se kažejo že v samem pristopu k obema plesnima zvrstema, še posebej so vidne v sami metodiki posredovanja znanja. Trda disciplina klasičnega baleta, ki stremlje k popolni izvedbi baletnih korakov in gibov, s katerimi so omejeni baletni plesalci, določa balet. Sodobni ples pa je lahko razumljen kot svobodno ustvarjanje s svobodnim gibom, ki ga nič ne omejuje, kakršen koli že je, izrazi to, kar želi biti izraženo. Pri sodobnem plesu je v ospredju težnja po tem, da se s plesom izraziš, da poveš, kaj čutiš, kaj želiš, kdo si, hkrati pa gre za iskanje vedno novih poti do razumevanja gledalcev. Pri baletu pa je v ospredju lepota gibanja, kjer naj bo gib čim bolj popoln v brezhibni tehnični izvedbi, in kjer lepota plesne dovršenosti plesalcev očara gledalce.

Preplet obeh plesnih zvrsti je viden v nastajanju novih baletnih predstav, ki se poslužujejo čedalje bolj sodobnih pristopov. Toda kje je meja med sodobnim plesom in sodobnim baletom? Kdaj govorimo o baletni predstavi in kdaj o sodobni baletni predstavi? Meje se brišejo. Obe plesni zvrsti se vedno tesneje prepletata in v prihodnje lahko pričakujemo še tesnejši spoj obeh zvrsti. Nove baletne predstave, ki smo jim lahko priča v zadnjem času, se ne poslužujejo več izumetničene nenaravnosti tradicionalnih baletov, kot so Labodje jezero, Trnuljčica, Giselle in drugih, ki so nastali kot odsev hrepenenja po nedosegljivem, veličastnem ali boljšem življenju, ampak iščejo pot do izražanja sedanjega. Stičišča obeh plesnih zvrsti izhajajo iz gibalne potrebe po pravem izrazu za domišljijско predstavo plesne umetnine.

Plesna umetnost je kot življenje, ki se nenehno spreminja. Tako lahko zasledimo moderno plesno umetnost kot zanikanje ali odpor do baletne klasike, najnovejšo plesno smer pa kot reakcijo na slabosti modernega plesa. Vodilo k spremembi je vedno potreba

po iskanju drugačnih možnosti. Postmodernizem ali najnaprednejša plesna smer se pojavi kot nadaljni razvoj takrat nove plesne smeri, kjer se tvori drugačna lepota gibanja. Posledica iskanja drugačnih možnosti je vodilo k oblikovanju nove lepote, ki sprva deluje tuje. Pojavljajo se vprašanja o tem, kaj določa lepoto v baletu in kaj v sodobnem plesu. V klasičnem baletu lahko iščemo lepoto v simetrični, harmonični kompoziciji, ki je podrejena geometriji in ravnotežju. Gibanje baletnega plesalca riše v prostor geometrijsko natančne krivulje, kote in linije, medtem pa gibanje sodobnega plesalca z asimetričnim gibanjem, ki vključuje sinkope in lomi tekočo linijo. Če je potrebno, nasprotuje simetriji in harmoniji klasičnega baleta. Lepota se v sodobnem plesu kaže s težnjo po osvoboditvi podzavesti in vračanjem na začetek ustvarjanja, kjer umetnika ne omejuje nobeno znanje, niti težnja po spodobnosti ali ustreznosti, saj mu to izhodišče omogoča največjo ustvarjalnost.

Moderno svetovno umetnost označuje zavest, da njena naloga ni krasiti in sladiti, temveč sooblikovati življenje. Vse prevečkrat lahko zasledimo, da je balet z vkalupljenostjo v pravila, poudarjanjem lepega, pomanjkanjem življenjskega, izogibanjem resničnim problemom človeka in sveta ter prikazovanjem njegove lažne podobe le krasil in sladil življenje. Danes je naloga umetnika biti soudeleženec in ne statist in neučinkovit opazovalec, ki krasi življenje. (Kos, 1982) Takšna je tudi pot sodobnega plesa, ki zavzema moderni ples, saj le-ta predstavlja le začetek novih teženj, ki so nasprotovale klasičnemu baletu. (Hrvatina, 2001) Moderni ples je z zgodovinskega stališča rušilec pravil. Klasični balet je omejeval in še omejuje svoje koreografe v gibalni zakonik, sodobni ples pa izbira gibanje na osnovi ustvarjalčevega odnosa do človekovih čutnih in čustvenih zaznav, stanj in odnosov ter gibanje samo vedno znova raziskuje. (Kos, 1982) Pri sodobnem plesu sta tehnika in oblika sredstvi za posredovanje pomena, medtem ko lahko pri baletu vse prevečkrat zasledimo, da je brezhibna tehnična izvedba plesa edini cilj in namen baletnih plesalcev.

Klasični balet in sodobni ples bi lahko ob večjem sodelovanju doprinesla k prepričljivejšemu plesnemu izrazu. Z boljšim poznavanjem osnovnih značilnosti obeh zvrsti plesov in njunega odnosa bi lahko uspešneje kombinirali treninge obeh zvrsti plesa pri profesionalizaciji plesalcev. Na treningih klasičnega baleta bi sodoben pristop, ki temelji na preizkušanju in iskanju novih izraznih možnosti pri metodičnem posredovanju plesne tehnike, prinesel več svežih, zanimivih in s problematiko sodobnega sveta prežetih del. Težnja po ustreznem strokovnem višješolskem razmahu obeh plesnih zvrsti bi mnogim plesalcem omogočila napredovanje na plesnem področju doma, obdržala mnoge plesne talente in omogočila večji strokovni razmah plesne umetnosti pri nas.

2. Predmet, problem in namen dela

V diplomski nalogi so predstavljena stičišča in razhajanja klasičnega baleta in sodobnega plesa v pojmovanju telesa, plesnega sloga, korakov, drže, oblik, lepotnih načel in filozofskih razprav. Menim, da je razumevanje zgodovinskega ozadja obeh plesnih slogov temelj, na katerem lahko gradimo most njunih razhajanj.

Privlačnost klasičnega baleta se mnogim kaže v izpiljeni tehniki, telesni lepoti ter izpostavljanju erotično-plesnega naboja in dvigu na konice prstov, s čimer plesalka kljubuje realnosti in se dviga nad njo, stremlji k popolnosti. Togost klasičnega baleta, tradicionalnost in ponavljajoča se dela, kot so Labodje jezero, Trnuljčica in mnoga druga, pričajo o zaverovanosti klasičnega baleta v lepoto prikazovanje in razkazovanje, ki ne dopušča elementarnega svobodnega koreografiranja, saj bi se izvajalke, izvajalci, plesalke in plesalci, počutili okrnjene. To stališče se zdi nekoliko togo, a izhaja iz izkušenj, da brez visoke umetnosti in popolne dovršenosti gibanja, ni baleta, ki je temelj, na katerem stoji gledališki ples in ga kot takega tudi ceni gledališko občinstvo. (Mlakar, 1999)

Nasprotno je sodobni ples v svojih zgodnjih začetkih zavzeto zagovarjal stališče, da ples nosi sam v sebi umetniško sporočilnost in da gre za neposreden izraz neizrekljivega v človeku, pri čemer izumetničenost ali visoka baletna umetnost in popolna dovršenost gibanja v baletu, nimata tolikšnega pomena. Vendar brez visoke umetnosti tudi sodobnega plesa ni, saj naj bi odmik od njega pomenil tudi odmik od umetniškega počela plesa, so trdili baletni privrženci. Takšno stališče se je dotaknilo tudi novotarskega plesa, ki je desetletja razvijal svojo tehniko, ki je dosegla stopnjo visoke umetnosti, obogatila gibalni slovar in preusmerila tradicionalno koreografsko stvariteljstvo. Le tako so lahko privrženci novotarskega plesa prodrli v gledališče. Danes izšolani zastopniki nove smeri plesa že tudi uspešno sodelujejo z zastopniki klasičnega baleta. (Mlakar, 1999)

Stičišča in razhajanja obeh plesnih zvrsti niso temeljila na sporazumu, temveč izhajajo iz gibalne potrebe po pravem izrazu za domišljijsko predstavo plesne umetnine. Na tem sožitju je nastajal moderni balet. (Mlakar, 1999) S svobodnejšimi pristopi v postmodernem plesu, ki se kažejo z gibalnimi preizkušnji, vključevanjem gibanj brez predhodne priprave, z različnimi pristopi znotraj plesnega področja, ki zavzemajo množico različnih umetnosti, športnih panog, plesnih zvrsti in tehnologij, dobiva sodoben ples nove in nove razsežnosti, kjer nas velikokrat opominja, da gre za ples le vedenje, da je predstava zamišljena kot plesna ali da je zamišljena v osnutku plesa.

Za boljše razumevanje in oblikovanje širšega vpogleda v baletno in sodobno plesno umetnost želim orisati širše zgodovinsko ozadje nastanka in razvoja plesa, baleta in sodobnega plesa. Z opredelitvijo pomena kombinacije treningov klasičnega baleta in sodobnega plesa za razvoj profesionalnega plesalca ene ali druge zvrsti plesa, temelječ na teoretični primerjavi značilnosti in na praktičnih izkušnjah iz obeh zvrsti plesa, bom prikazala prednosti večjega sožitja treningov obeh plesnih zvrsti. S primerjavo klasičnega baleta in sodobnega plesa želim natančneje predstaviti njun odnos, ki še vedno mnogim predstavlja dva popolnoma različna svetova, ki ne najdeta skupnih točk. Te skupne točke bom izpostavila in s tem skušala prebiti led pri zagovornikih ene in druge zvrsti plesa.

Sodobni ples je v Sloveniji vedno bolj priznan, saj imamo poleg Umetniške gimnazije s smerjo sodobni ples še Akademijo za ples, kjer je tudi katedra za sodobni ples. Sodobni ples je bil dolgo uvrščen pod drugotno umetnost. Zaradi vse večjega zanimanja zanj se je premaknil k resnemu umetniškemu delu, kar se kaže z nastajanjem vse več literature na temo sodobnega plesa, z množico raznolikih plesnih predstav, ki sovpadajo z merili svetovnega ranga in z organizacijo predavanj ter mnogih plesnih društev, katerih namen je predstaviti to vejo plesne umetnosti širšim množicam. Do družbenega priznanja baletne umetnosti in sodobnega plesa v višjem šolstvu je pri nas tako že prišlo, vprašanje je še samo, kdaj bo mladim ponujen program baletnega in sodobnega plesnega izobraževanja, ki bo realiziran znotraj ene izobraževalne ustanove in nudil pester pristop različnih disciplin znotraj plesnega področja, konkurenčen s plesnim izobraževanjem v tujini.

Z natančnejšim vpogledom v umetnost klasičnega baleta in sodobnega plesa sem želela soustvariti pogoje za razmišljanje o kritičnih študijah, razpravah in za seznanjanje širše javnosti na to temo.

3. Cilji

V diplomski nalogi sem želela predstaviti značilnosti klasičnega baleta in sodobnega plesa, ki zavzemajo področje plesnega sloga, pojmovanje telesa, korakov, drža, oblik, filozofskih razprav, ki se dotikajo tako političnih kot kulturnih razprav skozi zgodovinski razvoj.

S primerjavo značilnosti obeh plesnih zvrsti na zgoraj omenjenih področjih sem želela natančneje orisati njun odnos, kakršen je bil v preteklosti, kakršen je danes in kakršen bi lahko bil v prihodnje, glede na njuno vzajemno korist pri večjem sodelovanju in podpiranju obeh zvrsti.

4. Metode

Diplomsko delo je monografskega tipa in temelji na metodi zbiranja podatkov iz slovenske in tuje literature, člankov in črpanja podatkov iz medmrežja. Delo temelji tudi na mojih neposrednih izkušnjah iz klasičnega in sodobnega plesa, ki sem jih pridobila kot dijakinja Srednje glasbene in baletne šole v Mariboru, kot študentka na Fakulteti za šport, smer ples, in kot udeleženka mnogih delavnic, tečajev in predstav doma in v tujini.

Pri izdelavi diplomskega dela sem uporabila naslednje metode: zbiranje gradiva, pregledovanje gradiva, povzemanje in prevajanje.

Slikovno gradivo je pridobljeno iz medmrežja in knjig.

Tabelarični pregledi so povzeti po literaturi iz knjig, medmrežja in po lastnih izkušnjah v plesu.

5. Razprava

5. 1 Razvoj plesa in baleta

Navajam kratek pregled razvoja plesa po zgodovinskem sosledju, saj bom tako lažje umestila značilnosti razvoja baleta in sodobnega plesa ter tako dobila jasnejšo časovno in pomensko sliko razvoja plesov.

5. 1. 1 Ples pri rodovnih skupnostih in v starem veku

Zdi se, da je bil ples prvi umetniški izraz, ki je združeval gibanje in zvok, kretnjo in pesem. Ples ima svoje začetke že v prazgodovini in v plesni umetnosti koreninijo tudi druge umetnosti. (Neubauer, 1998) Po besedah N. Kos (1982) imajo prvi zametki plesa v obliki naključnega izraznega gibanja poleg sproščanja čustvene napetosti tudi funkcijo dopolnjevanja govora z znaki, dokler še govor ni bil razvit. Pravo družbeno funkcijo dobi ples šele z nastankom prvih primitivnih religij, s katerimi je ples tesno povezan. Ta zveza traja tisočletja in rodi tisto, čemur danes pravimo ljudski ples, vendar v današnjih oblikah le še blede tli nekdanja moč.

Pomen plesa se je razširil s pojavom **čarovništva** in **verovanja v duhove**, kot prvotnima oblikama religije, v zgornjem paleolitikumu. Ples je bil sprva zgolj orodje magičnega postopka ter imel povsem praktičen namen, kot je pridobivanje hrane, plodnost živali in ljudi. Ples je naraven in posnemovalen, kot tudi stenske slikarije, saj je oboje pomenilo obenem željo in njeno izpolnitev. Pojavlja se totemizem, kult živali in rastlin ter komuna klana, obredni shodi, lovski in mrliški plesi ter plesni obredi ob posvetitvenih ritualih. Ples, ki je povezan z vso to pestro versko dejavnostjo in je njen sestavni del, ni umetniškega izvora, temveč s svojim magičnim učinkom primitivnemu človeku pomaga, da se poistoveti z dozdevnim živalskim prednikom. V neolitskem obdobju se pojavi verovanje v posmrtno življenje duše, nagibanje k posploševanju in izražanju v pojmih, kjer se uveljavi poudarjanje oblike, likov v prostoru in okrasja, in vlada vse od 5000 do 1500 pred našim štetjem. Odraža se tudi v plesu. (Kos, 1982)

Primitivna ljudstva so življenjske dogodke in močna čustvovanja izražala s plesom. Razlag za razne naravne pojave niso poznala, zato so vzroke iskala v demonih, katerim so se želela prikupiti z obdarovanjem. **Šamani** ali vrači so bili čarovniki in zdravniki. Imeli so vlogo posrednikov med človekom in demoni, kar so udejanjali skozi daritve, obogatene s plesom, uporabo mask, tolkal, urokov in petja. S tem so nakazovali kaj

pravzaprav želijo od demonov; to je bil na primer dober ulov ali obramba pred nesrečami, zmaga nad sovražnikom, ozdravitev ali dobra rodnost. Bili so prvi duhovniki ali zdravniki, njihovi rituali so bili vedno bolj zapleteni in natančni, kar je pomenilo, da so za vsako priložnost pripravili poseben obred, posebne korake, pesmi, zagovor, maske in kostume. Zato so bili začetniki nekakšnega gledališča. (Otrin, 1998)

Plesi primitivnih ljudstev imajo še sedaj spontan, neobremenjen občutek za gib, ki je v skladu z naravo in v sožitju z raznimi demoni in nadnaravnimi bitji. Takšni so bili praplesi, medtem ko smo Evropejci – civiliziranci - to izgubili. (Otrin, 1998) Vendar se moderna umetnost ponovno vrača v preteklost in išče tak neobremenjen občutek za gib. (Horst in Russel, 1987)

Ples je največkrat spremljal topot nog, razni ploski z dlanjo ob dlan, po ramenih, stopalih, kasneje so topot nog podkrepili z udarci palic in ropotulj. (Otrin, 1998) Ples je vključeval tudi hojo, poklekanje, poskakovanje, vrtenje, tek, skoke, obrate, sklanjanja in podobno. (Neubauer, 1998) Tudi glas je igral pomembno vlogo. (Otrin, 1998) Tako lahko opazimo uporabo zraka kot nadnaravne moči pri primitivnih plesnih študijah, ki se navezujejo na petje besed z magičnim pomenom, na uporabo glasu pri prošnji k bogovom in dihanja pri iskanju inspiracije. (Horst in Russel, 1987)

V matriarhatu so začeli uporabljati izdolbena debla kot bobne, s katerimi naj bi v glavnem spremljali ekstatične plesne. Uporabljali so tudi razne piščali, brenkala, gonge in rogove. Pojavljati so se začele prve melodije iz ponavljajočih tonov, kasneje so ustvarili kratko melodično frazo, ki so jo vedno ponavljali. Čustvo jih je zaneslo, da so začeli uporabljati razne intervale. Višina intervala je bila stvar trenutnega občutja. Že sama razlika v višini tona je na pračloveka delovala omamno. (Otrin, 1998)

Sprva so plesali večinoma moški, pozneje vsak spol zase, nato ženske okrog moškega. Sledili so skupinski plesi obeh spolov, pomešani med seboj, in kot zadnji so se pojavili mešani parni plesi. Plesi so se razlikovali tudi po obliki, od plesov stoje do sedežnih plesov, ko se gibljejo le roke in zgornji del trupa, od gibanja v vrsti, gibanja po zaprtem in odprtem krogu do frontalnih plesov. Ko ples postane ozaveščena dejavnost, ki je namenjena opazovalcem, govorimo o razvoju plesa v starem veku. (Neubauer, 1998)

Pojavljali so se plesi oziroma gibanja, ki niso bili del obreda, ampak izraz življenjske radosti in energije, kjer so že najbolj nadarjeni plesalci prevzeli vodstvo. Dokler je bil ples samo izraz čustev, je plesal vsak po svoje, ko pa je ples postal religija oziroma obred, je zahteval natančno organizacijo in se tako preoblikoval k zavestni umetnosti. Zaradi izjemne pomembnosti obredov za življenje in dobrobit plemena so izključili

naključno izvajanje gibanja brez posebne priprave in zahtevali verodostojnost izročila, saj bi vsaka napaka obreda užalila bogove in demone. Zato so se morali plesalci učiti in pripravljati za obredno plesno slovesnost, ki je bila del njihove posvetitve. Z razvojem socialnega življenja plemena postajajo ekonomske in statusne razlike vedno večje, izoblikuje se sloj gospodarjev in služabnikov. Ker služabniki nimajo več veliko prostega časa, tudi plesa ni toliko. Še vedno pa z obrednimi plesi prosijo za dobro letino, plešejo ob rojstvu, smrti in žetvi. (Otrin, 1998)

Prepad med ljudstvom in vladajočimi razredi se je poglobljal. Tako govorimo o sužnjeposestniškem sistemu, kjer umetnost služi vladajočemu razredu. Na dvorih s profanim ali brezbožnim plesom zabavajo in služijo vladarjem, medtem ko s sakralnim plesom v templjih slavijo božanstva. **Profani** ples so plesali zunaj svetišča, kjer je bil vezan na erotiko in trebušni ples. **Sakralni** ali verski **ples** se nanaša na vzporeden razvoj erotike in estetike, kjer so mlade indijske obredne plesalke ali **bajadere** imele magično moč. Gre za posvečen ples, ki je postal bistven del tempeljskih ali religioznih obredij. Zato so bili ti plesi razkošni, virtuozni ter so tako prikazovali moč in bogastvo vladajočega razreda, kjer so plesalci in glasbeniki že visoko usposobljeni in šolani profesionalci. Ljudske množice pri tej umetnosti ne morejo sodelovati, tako da ohranjajo obredja ob raznih priložnostih in vedno bolj se pojavlja povezava z delovnimi procesi. V plesu starih kultur se v glavnem pojavlja sakralni ples, saj je državna ureditev in politična oblast starih kultur večinoma pripadala bogu. (Otrin, 1998)

Že v starem veku se pojavijo prvi zametki poklicnega plesa, ko izvajalci plešejo za gledalce. **V Starem Egiptu** se pojavljajo tako religiozni, posvetni, zodiakalni, pogrebni, vojaški in lirični plesi, ki služijo zabavi gospodarjev in v čast nekaterih božanstev. Sprva so bili plesi razmeroma mirni, kasneje pa so postajali vse bolj razposajeni, kar se je kazalo tudi z vključevanjem akrobatskih elementov. (Neubauer, 1998) Akrobatski elementi, kot so most, **grand battements**, sveča in stoja, so se ohranili v svoji prvotni religiozni izvedbi kot magična aktivnost in ne samo kot telovadna vaja. (Otrin, 1998) Okrog leta 1500 pr. Kr. se razvoj egiptovskega plesa konča in začenja se azijski vpliv s priseljenimi bajaderami, ki se kaže z vnašanjem mehkih in prijetnih linij v egipčanski ples, s čimer se izoblikuje ženski slog plesa. (Neubauer, 1998) **V Indiji** je v plesu poudarjeno gibanje zgornjega dela telesa, ki izraža simbole, medtem ko so noge večinoma v **dem ali grand plié** v prvi ali drugi poziciji. Ritem gibanja rok in nog je velikokrat različen. Indijska plesna umetnost se je od realnega doživljanja obrnila k pojmovnemu in posplošenemu. Stilizirali so gibe, tako da je bil vsak gib simbol, kar povzroči izginevanje rekvizitov. (Otrin, 1998) Tudi sodobna umetnost želi s **povzemanjem simbolov** vzbuditi čustvene in nagonke načine razumevanja, katerih dogovorjenost vodi k preprostosti in enotnosti, (Horst in Russel, 1987) V Indiji se tako

razvije stilizirana plesna umetnost gest, ki je podrejena togemu sistemu pravil, ki opisujejo geste in njihov pomen. Indijski ples nas spominja na evropski balet, saj prav tako gre za strogo kodificiran sistem gibov, s čimer najbolj razvije baletno klasičnost. (Kos, 1982)



Slika 1: Indijski klasični ples
(Pridobljeno 17.01.2010 iz <http://www.blogger.ba/slike/9894.1425707.jpg>)

Od vseh znanih ljudstev stare dobe so dajali **Grki** plesu največji pomen. Pri Grkih je bil ples zelo prepleten z vsakdanjim življenjem. Vez med religijo in plesom se rahlja. Čeprav so plesi po imenu še obredni, so podrejeni istim lepotnim načelom kot ostala arhajska umetnost. (Kos, 1982) Ples je bil za Grke prvenstveno umetnost in šele nato zabava. (Neubauer, 1998) **Kult telesne lepote** je bil osnovni vzgojni vzgib, poudarjala se je **harmonija telesa in duha**. Izvajali so telovadne vaje, ki so skupaj s plesom in glasbo razvijale telesno in duševno lepoto, ki se je izražala tudi v kiparstvu in slikarstvu. Grški ples je že poznal skoke, obrate, udarce z nogo ob nogo in vrtenje. (Otrin, 1998) Najvažnejši je bil zborovski ples v krogu in vrsti z različnimi kombinacijami korakov (Neubauer, 1998). Plesna oblika se je spreminjala, kot je hotel vodja ali kot je zahteval obred. Vsa vzgoja je bila namenjena bojnim sposobnostim, zato so v plesu posnemali bojne gibe v kombinaciji s telovadnimi, ritmično in precizno. Sokrat je celo dejal, da je dober plesalec tudi dober bojevnik, saj je bil ples resnična priprava za boj. S plesom in kretnjami so ponazarjali mitološki tekst, ali pa so plesi vsebovali elemente rokoborbe. Nasprotje teh pobožnih plesov v čast bogov najdemo v **Dionizovem kultu**, ki je posebej zemljo, vegetacijo in rodovitnost. Zanesena svoboda gibanja je tu ostala taka kot pri primitivnih ljudstvih. Prvotno so Dionizijev kult gojile samo blazne ženske ali menade, ki so v ekstazi odhajale v zasnežene gore in tam dolge dneve plesale divje plese. Moških k svojim orgijam niso spustile. Dionizije so bile zarodek grške drame, ki so se kasneje spremenile v nekakšen festival ob vinski trgatvi, kjer lahko sodelujejo tudi moški. Navadno so moški preoblečeni v podobo koze z dolgimi falosi v pijanski zamaknjenosti plesali okrog menad. To je bil ostanek plesov v maskah iz primitivnih kultur kamene dobe, iz katerih so se razvili naši karnevali. Plesali so zborovsko pesem, ples v krogu, v središču katerega je Dionizijev oltar. Kasneje so plesali v polkrogu okrog duhovnika in komentirali zgodbo, ki jo je pel vodja. Plesalci so bili oblečeni v kozje kože in te igre so začeli v šestem stoletju pred našim štetjem poimenovati tragedije. Tu se **začne**

gledališče kot ga poznamo danes, saj izvajalci pripovedujejo, plešejo in pojejo zgodbo, ki ima dramaturški lok, občinstvo pa to predstavo spremlja. Pojavijo se profesionalni plesalci in pevci, kjer boga Dioniza ni več predstavljal duhovnik, ampak ga je igral neposvečen igravec. (Otrin, 1998) Za grški klasični ples je značilna visoka tehnična raven, likovna plastičnost in visoka umetnost plesalcev, kjer je poudarjeno izražanje čustev in značajev v zvezi z dogajanjem. Ples se je pojavljal v gledališču in v okviru aristokratskih zabav. (Kos, 1982) Grki so poznali tri glavne oblike gledališkega plesa, in sicer ples pri tragedijah, veseli ples pri komedijah in groteskni ples pri satiričnih igratih. (Neubauer, 1998) Grška tragedija in njena sinteza plesa, glasbe in besedila je dolga stoletja oplojevala evropsko kulturo. Renesančno hotenje je po obnovitvi grške tragedije v baroku privedlo do rojstva opere. (Otrin, 1998) Odsev grškega plesa lahko še danes zasledimo v novogrški in makedonski folklori. (Kos, 1982)



Slika 2: Ples v Antični Grčiji

(Pridobljeno 17.01.2010 iz http://www.bencourtney.com/ebooks/dance/images/012_1.jpg)

Ko je bilo konec neodvisnosti stare Grčije in je postala grška kultura razkošje barbarov, so se ljudje začeli sramovati, da bi sami plesali, zato so ples prepustili poklicnim plesalcem. Kljub temu da je rimska kultura izhajala iz grške, se je ples preudarnim Rimljanom zdel nespodoben in veljalo je reklo, da skoraj nihče trezen ne pleše. Grške gledališke igre so tako postale prazna vulgarna zabava rimskih množic. Tako je **ples v Rimu** postajal vedno bolj predstava za razvedrilo s pantomimo in akrobatskimi plesalci, takoimenovanimi profesionalci. (Neubauer, 1998)

5. 1. 2 Srednji vek

Po propadu rimskega cesarstva ob začetkih srednjega veka je Cerkev sprva prevzela poganke in judovske običaje ter s tem njihove liturgične ali podložne plesne. Obdržali so še nekaj starih obredij, kot so spomladanska procesija za rodovitnost, vojni ples bojevnikov in Marsovih duhovnikov, takoimenovanih salijev ali skakalcev, ki so topotali na tri udarce. Vodja je nakazoval gibe, ki sta jih ponavljala dva kroga; v enem so bili starejši moške, v drugem pa mlajši. Razvile so se **gladiatorske igre** in spopadi z živalmi. Ker so prebivalci Rima govorili različne jezike, je postala vedno bolj priljubljena nova vrsta gledališča, imenovana **pantomima**. Sčasoma pa so se začele vrstiti prepovedi in še posebej pregrešno je postalo rajanje v cerkvah, ki je bilo prej običajno. Za kristjane je zemeljsko življenje in s tem telo in ples nekaj grešnega in prepovedanega. (Otrin, 1998) Med največjimi nasprotniki plesa je bil sveti Avguštin, ki je zatrjeval, da je ples krog, v središču katerega je hudič, in vsak plesni korak bi naj bil skok k hudiču v pekel. (Neubauer, 1998) Kljub vsem tem prepovedim, ki so se vrstile še skoraj celo tisočletje, je ljudstvo plesalo naprej in celo obredni plesi v cerkvah, imenovani pantomimske drame ali pasijonske igre, so se ponekod še dolgo ohranili. (Vogelnik, 2009) Plesali so ob različnih priložnostih, kot so novo leto, pust, na sejnih, svatbah, ob majskem praznovanju pomladi, okrog vaške lipe, pa tudi na cerkvenih dvoriščih. To so bili kmečki in ljudski plesi, pastirski, študentovski ter meščanski plesi in tudi vsak ceh je imel svoje plesne. V nekaterih nemških predelih so morali podložniki plesati za gospodo. Večinoma so plesali v krogu ali v vrsti eden za drugim, držeč se za roke in ob spremljavi pesmi. Med plesom so v glavnem le hodili, ni bilo izrazitih skokov ali poskokov. (Neubauer, 1998)

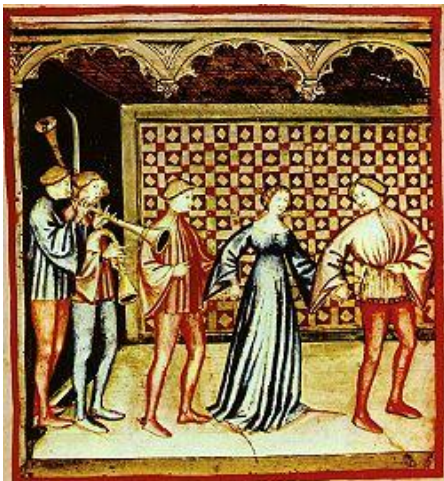
Vidov ples iz 11. in 12. stoletja s svojo nenavadnostjo vzbujajo zanimanje, kjer so vsi, ženske, otroci in moški, plesali dneve in noči, se tedne in mesece zvijali v krčih, skakali in se metali po tleh na pokopališčih ali ob nekaterih cerkvenih praznikih. Tako so plesali od vasi do vasi, dokler niso izčrpani obležali. Nekateri celo pravijo, da plešejo, ker jih je Bog kaznoval zaradi njihovih grehov. (Otrin, 1998) Podobni pojavi so se ponavljali vse do 17. stoletja. V Italiji so kot vzrok za to plesno histerijo navajali pik pajka tarantele. Še danes srečamo ta ples predvsem v okolici Neaplja, kjer se je širil predvsem med nižjimi in srednjimi sloji. Zunanjo podobnost s to psihozo množic ima tudi mrtvaški ples, s čimer so hoteli po pričevanjih očitno opozoriti na odnos med živimi in mrtvimi kot opozorilo na odhod s tega sveta in kot na posebno obliko spominjanja smrti. (Neubauer, 1998)



Slika 3: Hrastoveljski mrtvaški ples-Slovenska Istra

(Pridobljeno 17.01.2010 iz [http://sl.wikipedia.org/wiki/Mrtva%C5%A1ki_ples_\(Hrastovlje\)](http://sl.wikipedia.org/wiki/Mrtva%C5%A1ki_ples_(Hrastovlje)))

Razvoj prvih družabnih plesov se prične z utrjevanjem fevdalizma, ko so v začetku drugega tisočletja križarji na pohodih v sveto deželo videli razkošje orientalskih plemičev. To željo po prefinjenosti so prenesli na svoje gradove, kjer je bilo prej življenje precej neudobno in primitivno. Pojavijo se **trubadurji** oziroma potujoči pevci, ki so opevali religiozne motive, kasneje tudi lepoto in krepost plemiških gospa in gospodičen ter junaštvo vitezov. Ti pevci so prinesli med plemstvo nov duh, tako da so kmalu vsi pesnili, igrali lutnjo in peli. Plemkinje in premožne mladenke so ob zvokih petja ali lutnje plesale mirne plesе v krogu ali posamezno. Ker je bil ples takrat za viteze še nekaj nemoškega, so plemkinjam pri plesu pomagali paži, ki še niso prišli v moška leta. Plesali so plesе v krogu, imenovane *carole*, kjer so **poenostavljene korake kmečkih plesov** izvajali desno, levo pa tudi naprej proti središču kroga in nazaj. Imeli so tudi kačaste oblike *farandole*, ki so se nenadoma razcepile v dvojice ali trojice, ki so nekaj časa



plesale posebej in se nato zopet združile v vrsto ali krog. Plemstvo je svoje obnašanje umirilo in stiliziralo. Pomemben je postal pozdrav, poklon, podajanje in sprejemanje roke, sprehod. Vitezi so nosili oklep, dama pa težko oblačilo z vlečko. Tako sta hodila drug okoli drugega, se ponosno razkazovala okolici, se priklanjala in pustila občudovati. Za roke se še niso držali. (Otrin, 1998)

Slika 4: Ples v srednjem veku

(Pridobljeno 17.01.2010 iz http://en.wikipedia.org/wiki/Medieval_dance)

5. 1. 3 Renesansa

Srednjeveški umetnosti je sledilo obdobje renesanse, ki se je pričelo proti koncu 13. stoletja in končalo z nastopom baroka v 16. stoletju. V tem obdobju so **hoteli obnoviti staro antično gledališče** in tako človeško telo spet dobi na veljavi. Lepote tuzemskega sveta in duh svobodnega človeka postanejo zgled. Ples postane še bolj uglajen in tudi

bolj radoživ. Ženska stopi iz mesta nedosegljivega trubadurskega ideala v središče družabnega dogajanja. Ples v paru postane pravilo. Pojavijo se **bassa danza** ali nizki plesi brez skokov, ki jih spremlja flavta in pozavna ali harfa in lutnje. Korake so povzemali iz kmečkih plesov, jih poenostavili in umirili ter dodali nove. Dvorni plesi tega obdobja so bili svečano korakanje v pari, kot nekakšna procesija, kjer je ponosna hoja z mnogimi pokloni dajala plesu slavnosten in resen videz. Nizkim plesom je bil podoben **ples branle**, ki je bil svečan, ceremonialen ples s počasnim, dostojanstvenim, drsečim korakom v razkošnih oblačilih z mnogimi pokloni. (Neubauer, 1998) Plesali so ob vokalni spremljavi, ki je bila večinoma enoglasna ali pa so plemiči najeli godbenike, ki so igrali na violi, lutnjo, oboo, kasneje tudi na pihala in trobila. Zelo znan je bil **ples pavana**, ki je izredno dostojanstven, plesala sta ga dama in kavalir ali pa vitez in dve dami. Pri tem so



kavalirji damo držali za zapestje ali samo za mezince. Ko so poznali več plesov, so jih plesali po principu nasprotij zapored in rodila se je **plesna suita** ali plesni venček. Ples je postal učna obveznost vsakega mladega plemiča in plemkinje. Plesali so vsi, od najnižjih do najvišjih plemičev, celo duhovščina. Pojavi se nov poklic učitelja plesa. (Otrin, 1998)

Slika 5: Ples bassa danza
(Pridobljeno 17.01.2010 iz

http://www.iicbarcellona.esteri.it/IIC_Barcellona/webform/..%5C.%5CIICManager%5CUpload%5CIMG%5C%5CBarcellona%5Ccompagnia%20rossignol.jpg)

Z renesanso zraste slavna italijanska **commedia dell'arte** kot zvrst gledališča, ki govori z gesto in je vsem razumljiva ter je odraz italjanskega temperamenta in neukrotljive ljudske sle. Dolga stoletja je bila **most med ljudskim rajanjem in dvorskimi balli ter balletti**.



Dvorski **balli** so bile plesne revije dvora na velikem prostoru zunaj stavbe, medtem ko so bili **balletti** manjše prireditve v zaprtem prostoru ob pojedinah. (VogelNIK, 2009) Italija je s plesnimi mojstri oskrbovala večino evropskih dvorov in držav vse do konca 16. stoletja, ko je začel prevladovati francoski vpliv. (Neubauer, 1998)

Slika 6: Commedia dell' arte-zgodnje 18.stol. (Pridobljeno 17.01.2010 iz

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Four_Commedia_dell%E2%80%99Arte_Figures_claude-gillot.jpg)

Številni plesi in pravila o družabnem življenju so ustvarila novo znanost plesno teorijo. Renesnančno družabno življenje je bilo natančno določeno in stilizirano, kot da je samo po sebi umetnost. Ohranili so se nekateri učbeniki, ki so jih napisali takratni plesni učitelji, kot so Fabio Caroso, Cesare Negri in predvsem pater Thoinot Arbeau, ki je zapisal delo **Orchesographie** ali Zapisi gibov in razprava v obliki dialoga. Arbeau primerja celo starogrške plesne s takratnimi *bassa danzami* in *pavanami* ter še nekatere druge plesne, (Otrin, 1998) kar ponovno priča o nenehnem prepletanju značilnosti plesov iz vseh obdobj in spogledovanju s preteklostjo.

5. 1. 4 Barok

V 16. stoletju z nastopom baroka postanejo čiste linije renesanse vedno bolj zapletene, polne okraskov in dodatkov. Pred vsakim korakom naredijo **petit plié** kot pripravo.



Pojavi se **menuet** ali kralj plesov, izvajajo razkošne *trionfe*, izhajajoč iz liturgičnih iger, dokončno se oblikujeta *gavota* in gledališki odrski ples. (Otrin, 1998)

Slika 7: Menuet

(Pridobljeno 17.01.2010 iz <http://en.wikipedia.org/wiki/Menuet>)

Trionfom, izvajanim na razkošnih vozovih, so bili podobni mali plesi ali **balleti**, ki so jih izvajali dvorjani in so bili nekakšni venčki, sestavljeni iz recitacij, pesmi, proze, glasbe in plesa. Vsebina ni bila tako zelo pomembna, kostumi so nakazovali karakter posameznih vlog, plesali pa so korake takratnih družabnih plesov. V *ballete* so vključevali tudi ljudske plesne in njihov temperament. Tak je na primer ples na dvoru Medičejcev v Firencah, ko je dvainsedemdeset plemkinj v skupinah po dvanajst plesalo plesne raznih rodov. Tako se je balet rojeval v Italiji in tam je tudi dobil ime. Šlo je sicer bolj za zabavne prireditve kot pa za prave gledališke predstave, ki so bile razkošne, bogate, zabavne, a brez trdnega vsebinskega loka in brez dramaturgije. Položaj se je spremenil, ko se je balet preselil v Francijo, ki je sprejela vse umetniške elemente, ki so se razvili v Italiji in Španiji. Posebej velik pomen je pripisan **poroki Katarine Medičejske** s francoskim kraljem Henrikom drugim leta 1533, saj je Katarina s seboj v Francijo pripeljala umetnost uglajene družabne zabave. (Neubauer, 1998) Povabila je violinista Baldassarino Belgiojoso, ki je svojo idejo o baletu kot odrskemu fenomenu, ki potrebuje svojo vsebinsko logiko, dramaturški lok z ekspozičijo, razvojem, vrhom in zaključkom, dokončno uresničil s svečano plesno dramo **Ballet comique da la reine leta 1581**.

(Otrin, 1998) Zgodovina baleta šteje to uprizoritev kot prvo baletno predstavo, kjer se srečata dvorski *ballo* in *balletto* z dramatiko in vsebinsko zaokroženostjo meščanske, na antiko naslonjene gledališkosti. (Vogelnik, 2009) Balet je bil predstavljen kot gledališko odrsko delo, ki je združevalo ples, glasbo, petje in besedo, kjer so vsebino pripovedovali in ne plesali. V baletu so plesali plemiči brez skokov in hitrih obratov, saj so jih pri tem omejevali kostumi in omejene plesne sposobnosti. Frizure dam v več nadstropjih so onemogočale hitre gibe. Gibi še niso govorili vsebine, vendar sta jo pripovedovala kostum in besedilo. Zgradba francoskega dvornega baleta se je obdržala dolga leta. Sestavljena je bila iz *ekspozicije*, v kateri so vsebino pripovedovali s pesmijo ali recitacijo, temu so sledili *entrees*, ki so jih plesalci plesali v ustreznih kostumih in maskah. Koreografsko so bili to še vedno dvorni družabni plesi. Na koncu je bil vedno veliki balet ali *Grand ballet*, kjer so nastopili vsi, in je učinkovito sklenil predstavo. Na koncu so se vsi obdarovali in zaplesali *branles* ter druge plesne. Balet je bil rojen. Beaujoyeux je razložil v gledališkem listu balet kot moderen izum oziroma kot oživljanje nečesa iz tako davne preteklosti, da ga lahko zopet imenujemo modernega, čeprav ni nič drugega kot **geometrično razporejanje plesalcev**, ki jih spremljajo harmonični zvoki več instrumentov. Geometrične figure, v katere so se razporejali plesalci, so bile štirikotne, trikotne, v krogu, z mnogo različnimi oblikami, vrste so bile videti kot bojne vrste. Opisan dvorni balet je vladal v 16. in 17. stoletju, ko so bile predstave razkošne, polne tehničnih efektov in bogatih kostumov. Kmalu se začno pojavljati zahteve po večji izraznosti giba v baletih, ki jih opiše **Saint Huber**, ko je nakazal, kakšna bi morala biti koreografija baleta, da bi jo razvil iz družabnih plesov v avtorsko ustvarjalnost. Vse umetniške silnice, ki jih je razvila renesansa in realiziral Beaujoyeux v svojih baletih, zlasti v Kraljičinem baletu ali v *Ballet da la reine*, so se pozneje razvijale naprej in dosegle višek v Kraljevem baletu ali **Grand Ballet du Roy**. Od leta 1581 do 1610 je bilo na francoskem dvoru uprizorjenih čez osemdeset baletov, nekateri celo po večkrat. Ljudem so bile take predstave všeč in kmalu so začeli prirejati poleg dvornih še balete za meščanstvo, ki pa je moralo plačevati vstopnino. Ker je plesalcem zaradi vedno večje množice ljudi začelo v dvorani zmanjkovati prostora, so začeli plesati na odrih. Tako se je posledično razvila tudi tehnična zahtevnost in lepota posameznih korakov, s tem pa tloris plesa in geometrija nista več najpomembnejša. Zaradi širokih in težkih oblačil v baroku je gibanje baziralo na gibanju rok in nog. (Otrin, 1998)



Slika 8: Ballet comique de la Reine

(Pridobljeno 17.01.2010 iz http://michaelminn.net/andros/images/the_first_ballet.jpg)

Med najpriljubljenejšimi družabnimi plesi sta bila *menuet* in *gavota*. *Menuet*, kralj plesov, je postal dostojanstven in izgubil svojo ljudsko neposrednost. Bil je poln šarma in gracioznosti, plesal ga je vedno en par in postal je pravi dialog med damo in gospodom. Začela sta ga plesati kralj in kraljica, zatem je kraljica lahko izbrala plesalca po svojem okusu ali pa je dovolila prestolonasledniku, da je zaplesal s svojo plesalko. Medtem pa se je *gavotta* razvila iz francoskega *branla* in postala uglajen ples, kjer je navadno plesal en sam par. Poleg osnovnega koraka je vsebovala tudi *pas chasse*, *pas balance*, *pas glissade* pa tudi *assemble*, *jete*, *emboite*, *entrechats*. (Otrin, 1998) Prav **koraki menueta in gavote so postali tudi osnovna šola klasičnega baleta**, saj je v gavoti vrsta korakov in skokov, ki so še vedno sestavina baleta. (Neubauer, 1998)

Francoski baletni mojstri 17. stoletja so razvili teorijo o petih baletnih pozicijah nog kot osnovi vsega gibanja. Francozi so izdelali baletno slovnico kot gibanje v času, medtem ko so ga v renesansi imeli za arhitektonsko, prostorsko gibanje. Kraljevi balet je doživel poseben razcvet za časa vladavine Ludvika XIV, ki je bil fanatični privrženec baleta.



Nastopil je v mnogih baletih, nekateri med njimi so Kasandrina maskerata, Balet noči, v katerem je plesal sonce in so ga po njem imenovali **Sončni kralj**. Zadnjikrat je nastopil v baletu Flora. (Otrin, 1998) Na dvoru Sončnega kralja je doživel družabni ples v *suiti*, kjer so bili zaporedno povezani razni plesni odlomki, sestavljeni iz *sarabande*, *gige*, *alemande*, *gavotte*, *menueta*, *poloneze* in drugih, svoj takoimenovan dvorni vrhunec. (Zagorc, 2001)

Slika 9: Ludvik XIV

(Pridobljeno 17.01.2010 iz <http://www.fotosearch.com/IST502/1155669/>)

Jean Babtiste Lully se je zavzemal za razvoj dramatične strani predstave v baletu. Reformiral je glasbo z uvajanjem ljudskih melodij in tako hitrejšega tempa. Skušal je uvesti opero-balet, kjer bi bili obe zvrsti enakopravni. Baleti so bili scensko še vedno zelo razkošni, plesalci so nosili maske, ki so karakterizirale plesalce, kostumi so bili okorni in plesali so samo moški dvorjani, med katerimi se pojavljajo plemiški profesionalci. Velikokrat so plesali tudi na prostem v dvornem parku, kjer je nastopalo na stotine vojakov in konjenikov, zdresiranih za izvajanje plesnih figur. Vse te značilnosti so onemogočale plesalcem, da bi zaživel v svojih vlogah, zato se pojavljajo težnje po spremembah. (Otrin, 1998)

Kralj Ludvik XIV ustanovi plesno akademijo ali **Academie Royal de Danse leta 1661**, ki bi naj uredila baletno teorijo, očistila balet navlake, ga ohranjala in razvijala. Akademija plesa ima velike zasluge za razvoj baleta in tudi družabnega plesa. (Zagorc, 2001)

Pride do razvoja plesne pisave in profesionalizacije plesalcev. Utrdili so pet pozicij nog, vendar principa odprtosti nog še niso upoštevali. Višek dvornega baleta je opazen pri baletu *Venerino rojstvo ali Naissance de Venus*, kjer je bila celotna predstava, vključno z odrsko tehniko, podrejena pesniškemu konceptu in kjer so poleg vizualnih poudarjeni tudi dramatični elementi. **Poudarjanje dramatičnih elementov** prihaja v baletu nenehno v ospredje, saj so mu mnogi očitali, da plesalci raje izvajajo lepe korake in figure, namesto da bi z njimi kaj povedali. Meščanka Mlle Lafontaine je postala prva poklicna balerina in so jo imenovali kraljica baleta. Baletna umetnost se loči od dvorne umetnosti leta 1681 in postane samostojna odrska umetnost. (Otrin, 1998) Prvič v zgodovini postane ples individualna umetnina, tako da se ime avtorja ne izgubi. (Kos, 1982)

S profesionalizacijo plesalcev se meja med dvornim in odrskim baletom zelo poveča. V odrskem baletu se je vedno bolj uveljal princip odprtosti nog *en dehor*, gibanje postane bolj sproščeno v primerjavi z dvornimi plesi, tloris gibanja ni več toliko pomemben, kvaliteta posameznega plesalca pridobi na pomenu, prav tako pa tudi skoki, ki postajajo vedno višji. *Battus* in *pirouettes* postanejo bistven del baletne tehnike. Po zaslugi balerine Marie Anne Camargo baletna krila postanejo krajša in lažja ter tako omogočijo uprizarjanje tehnike. Opustijo se čevlji z visoko peto, kar je omogočilo dober počep *plié* in večji skok *saute*. Nasprotno je Marie Salle, h kateri se je hodil učit tudi Noverre, skrajšala krilo zaradi težnje po izrazu v plesu in plesala v belem nabranem muslinu, kot so plesali Stari Grki. Lahko bi rekli, da je bila predhodnica Isadore Duncan. Pojavi se **nasprotje med dramatičnim plesom in tehničnim formalizmom**, ki se bo v prihodnosti še ponavljal. (Otrin, 1998)

Kraljevi balet je natančno razvil smernice in težnje renesanse ter jih izpopolnil z baročnim mišljenjem. Začetek nove poti je zakoličil **Jean Georges Noverre** z reformami, ki peljejo k romantičnemu in klasičnemu baletu. Tako se je balet akcije ali romantični balet rodil s težnjo, da bi gib označeval vlogo, ne pa kostum, recitacija ali pesem. (Otrin, 1998)



Slika 10: Jean Georges Noverre
(Pridobljeno 17.01.2010 iz

http://www.wissen.de/wde/generator/substanzen/bilder/sigmalink/n/no/nov_/noverre_jean_georges_18300_54.property=inline.jpg)

Gasparo Angiolini je gibe v baletu razumel kot »vrhunec deklamacije« v smislu stare rimske pantomime in trdil, da mora ples v baletnih predstavah pripovedovati zgodbo. V skladu s temi idejami je postavil balet Pojedina s kamnitim kipom leta 1761, ki je pozneje z naslovom Don Juan osvojil vso Evropo in po pričevanju zgodovinarjev postal prvi dramski balet ali balet akcije. Teoretik Jean Georges Noverre (1727-1810) je hotel balet prilagoditi novemu času z uveljavljanjem svoje lepote, ki se je nanašala na dramatiziran plesni gib, povezovanje libreta, glasbe, dekoracije, kostumov in plesa v eno celoto. To svojo lepoto je razložil v *Pismih o plesu in baletu*, ki jih je izdal v letu 1760. V pismih je zapisal, da bi ples moral biti skupaj s poezijo in slikarstvom verna kopija lepe narave. Tako je mnenja, da je baletna umetnost ostala v plenichah, ker je bila namenjena samo zabavi, in nihče ni mislil, da bi lahko govorila duši. Navaja, da naj bi dobro narejen balet bil živa slika občutkov, običajev, vedenja, obredov vseh narodov na zemlji. Odločno zavrača uporabo mask v plesu, ki zakrivajo plesalčev izraz in dušijo čustva. Razmišlja o pomembnosti poznavanja anatomije baletnih učiteljev ter obravnava tehniko kot sredstvo za izrazno podajanje vloge. Tako sposobnost izvajanja velikega števila piruet primerja s sposobnostjo dervišev, da se štirinajst dni vrtijo brez postanka. Vendar kljub vsemu ostaja otrok svojega časa, saj želi posnemati naravo, ki mora biti lepa. (Otrin, 1998)

Maximilien Gardel je prevzel vodstvo baleta Pariške opere za Noverrom in Daubervalom in bil prvi, ki je na tem prominentnem odru odložil masko. Kasneje Pariška opera še vztraja na mitoloških vsebinah in starem stilu in tako dolgo ostane poslednja postojanka konzervatizma v baletni umetnosti. (Otrin, 1998)

5. 1. 6 Romantika

Reforme Noverra pripravijo tla za prehod v baletno romantiko. (Kos, 1982) Prihajajoče 19. stoletje zaznamujejo nemiri in revolucije, pojavi se prehod družbe iz fevdalne v kapitalistično in nastopi nov slog – romantika. Z vzponom meščanstva se razvije **obdobje sodobnega družabnega plesa**, kjer nastopita valček in dunajska plesna glasba. Nastopi **borba dveh generacij**, dvorne in meščanske, doba dekorativnosti in izumetničenosti proti dobi živahnosti in sproščenosti v plesu. To je obdobje množičnega plesanja. Prevladuje **polka, valček, različne oblike četvorke, cancan, mazurka in galop, vsako plesno prireditev otvorijo s polonezo**. (Zagorc, 2001) Nove težnje in vsebine porodijo nove značilnosti, kot so lahkotnost, eksotičnost, svet demonov in vil, globoko ljubezen, hrepenenje in bolečino, ki se združijo v baletu Silfida, koreografa Filipa Taglionija. Silfido je plesala slavna balerina Marie Taglioni (1804-1884). Da bi bila

čim bolj lahkotna, čim manj vezana na zemljo, je uporabila novost, ki se je tu in tam že pojavljala na baletnem odru, to je **ples na konicah prstov**. Leta 1832 je podložila



območje prstov v mehkih baletnih copatih in tako razvila moderno tehniko plesa na konicah prstov. (History, 2010) Plesna dela s plesalkami na konicah prstov v belih krilcih ali romantičnih tutujih so dobila oznako **beli baleti**. Da bi bila še bolj podobna vilam, si je zamislila dolgo belo krilo, ki je plahutalo, gola ramena, krilca na hrbtu in predvsem novo pričesko. (Otrin, 1998)

Slika 11: Marie Taglioni
(Pridobljeno 17.01.2010 iz <http://neoneocon.com/wp-content/uploads/2009/03/taglioniarabesque.jpg>)

Nasprotje poduhovljeni in mistični **Marii Taglioni** je bila Dunajčanka **Fanny Elssler**, ki je



očarala občinstvo z ognjevitimi plesi, dramsko izraznostjo in osebnim šarmom v italjanskih tarantelah, španski cachuci s kastanjetami ter ruskih in poljskih plesih. Taglionijeva je z obvladovanjem plesa na prstih izražala neodvisnost od zemeljske težnosti, Elsslerjeva pa poudarjala svoje virtuozno znanje. (Neubauer, 1998)

Slika 12: Fanny Elssler
(Pridobljeno 17.01.2010 iz http://michaelminn.net/andros/images/elssler_fanny.jpg)

Povezava umetniškega doživljanja in tehnične organizacije baletnega plesa v 30-ih in 40-ih letih 19. stoletja je bila **zlata doba baleta**, ki jo kljub romantičnim delom označujemo kot dobo klasičnega baleta. (Neubauer, 1998)

V tem obdobju je v središču dogajanja **vila, neoprijemljivo bitje**, moški je samo ozadje zgodbe in plesa. Pomemben pedagog je bil Carlo Basis, saj je bil prvi, ki je v balet

uvedel ljudske ples in s tem je italjanski balet bliže ljudskim plesom kot francoski, ki je bil plemiški. Navdušeno je zagovarjal ples na prstih in odprtost nog na več kot 180 stopinj, dobro je poznal anatomijo in pričel s *piruettes en attitude*. Njegovo delo je nadaljeval pedagog Enrico Cechetti, čigar učenci so bili prvaki ruskega baleta, kot so Ljubov Jegorova, Ana Pavlova, Agripina Vaganova, Mihael Fokin, Vaclav Nižinski in drugi. Balet je osvobodil starega manirizma, razvil izraznost v linijah *adagia*, razigral *allegro* do virtuoznosti in dal moškemu plesalcu več teže. Izdelal je vadbeni sistem s postopnim uvajanjem težjih elementov, uvedel *allonge* ter preciziral *ecarte*. Agrippina Vaganova je bila njegova učenka z briljantno tehniko, katere teoretično delo je učbenik Osnove klasičnega plesa, ki je nenadomestljiv za baletne pedagoge (Otrin, 1998) in iz katerega v nadaljevanju povzemam osnovne značilnosti korakov klasičnega baleta.

5. 1. 6 Ruski balet

Rusija se je v 17. stoletju poskušala čim bolj približati zahodu tako gospodarsko kot tudi kulturno, da bi se obdržala in premagala gospodarsko in kulturno krizo. (Kostić, 2001) Tako v času Petra Velikega car skladno z njegovim načelom želi biti čim bližje Evropi in ukaže, da morajo vsi dvorjani na posebnih srečanjih plesati ples, kot jih plešejo zahodni plemiči. Tako so najprej plesali ceremonialne ples, kjer so se dame in kavalirji priklanjali drug drugemu v dveh vrstah, nato so plesali *menuet*. Ples je bil v učnem programu akademske gimnazije in kadetskega korpusa, kjer je učitelj Jean Babtiste Lande predlagal ustanovitev posebne šole, kjer bi učil gledališki ples. S privoljenjem carice Katarine II. **so leta 1738 ustanovili prvo baletno šolo v Rusiji**, ki je postala del kraljevskega teatra in se kasneje imenovala Leningrajska akademska koreografska šola Vaganove, ki še danes deluje. Leta 1756 so v Sankt Petersburgu ustanovili prvo gledališče, ki je bilo dostopno vsem, ki so lahko plačali vstopnino. Dramsko in baletno gledališče sta bili v Rusiji tesno povezani, zato je tudi v ruskem baletu dramski element zelo pomemben. (Otrin, 1998)

Po oktobrski revoluciji ostajata **vodeči šoli v Moskvi in Petrogradu**. Petrograjska šola je bila od svojega nastanka pa do oktobrske revolucije pod vplivom dvora in dvorske publike. V času romantike je bilo v Petrogradu mnogo tujih plesalcev, saj niso imeli finančnih problemov. Na začetku je moskovska šola, ki je izhajala iz vzgojne ustanove za najdenčke in zapuščene otroke, zaostajala za Petrogradom, a se je kasneje položaj spremenil. Ker njeno delo ni bilo cenzurirano, so imele predstave več svobode. Povezane so bile z moskovsko Univerzo. Šolo so vodili domači umetniki in plesalci, iz različnih ruskih šol. (Kostić, 2001).

Na prehodu iz 18. v 19. stoletje se je začel razcvet ruskega baleta. Velik vpliv je imel **Charles Louis Didelot**, ki je plesal v raznih evropskih mestih. V Sankt Petersburgu je popolnoma reorganiziral baletno šolo in ustvaril stil, po katerem šola slovi še danes. Didelot je menil, da mora biti ples balerine čustven in izrazen, tako je sprostil in olajšal baletni kostum. Rokam je posvečal posebno pozornost, saj naj bi bile pri plesalkah najpomembnejše medtem ko naj bi plesalci izvajali tehnično težke korake z visokimi skoki, vendar njihova tehnika naj ne bi bila sama sebi namen. (Otrin, 1998)

V Moskvi leta 1825 odprejo **Boljšoj teater**, s čimer moskovska šola postane enakopravna petrograjski. (Kostić, 2001) Danes je Boljšoj teater gledališka, operna in baletna hiša v središču Moskve in predstavlja eno najpomembnejših opernih in baletnih hiš na svetu. (Boljšoj teater, 2009)

Gostovala so prva imena evropskega baleta, kot so Marie Taglioni, Fanny Ellsler, Jules Perrot, v ansambla Boljšoj teatra in Petrograjskega teatra so sprejeli najboljše diplomante obeh šol, scenariji in kostumi so bili razkošni, vendar to ni bilo dovolj. Balet je bil spet samo **modna zabava, pikantna in kratkočasna**, saj se je moral podrediti takratnemu okusu oficirjev in uradnikov. V baletih so herojsko vsebino ponazarjali s primitivno pantomimo, kjer je primanjkovalo občutka za dramatiko. Pravi razcvet je ruski balet doživel v drugi polovici 19. stoletja, v času **Mariusa Petipaja in Leva Ivanova**, ko postane središče evropskega baleta in simbol kvalitete in stila. Takrat se je balet dokončno razdelil na klasični in karakterni balet. (Otrin, 1998)



Slika 13: Marius Petipa
(Pridobljeno 17.01.2010 iz

<http://www.deccaclassics.com/artists/gergiev/images/imperial1.jpg>)

Konec 19. stoletja je balet v Evropi propadal, kar se je kazalo z virtuoznostjo lepih balerin, kjer ni bilo vsebinske in umetniške baletne predstave. Marius Petipa odpotuje iz Pariza v Sankt Petersburg, kamor prinese izvrstno francosko baletno šolo in jo vključi v balet, ki je deloval pod zaščito najbolj trdega cesarskega fevdalizma. Carski baletni klasicizem je Marius Petipa ustvarjal ob pritiskih družbenih sil, ki so v začetku 20. stoletja rodile oktobrsko revolucijo. Rusko baletno šolo je ustvaril na podlagi **mešanja italjanske baletne tehnike**, ki jo odlikuje hitrost, živahnost in poskočnost **s francoskim baletnim dostojanstvom in s tradicionalno plesno plastičnostjo ruskih plesalcev**. (Vogelnik, 2009) Iko Otrin (1998) navaja, da Marius Petipa sodi med največje koreografe vseh časov in je ustanovitelj ruskega baleta ter utemeljitelj baletnega realizma. Gospodoval je na ruskem baletnem odru vso drugo polovico 19. stoletja.



Petipa je moškega plesalca puščal v ozadju, kot je bilo značilno za romantiko, a kljub temu je poudarjal njegovo moč in tehnično dovršenost. Uveljavil je visoke tehnične zahteve za balerino in poudarjal virtuoznost. Upočasnil je tempo v *duetnem plesu*, da je lahko do skrajnosti razvil linijo *developpeja* in *arabesqua* ter *attituda*. Med njegove najbolj znane baletne prištevamo Bajadero, Don Kihota, Pygmalion, Pepelko ter krono Petipajevega delovanja, postavljeno na glasbo Čajkovskega ob pomoči Ivanova -Hrestač, Trnjuljčico in Labodje jezero. (Otrin, 1998)

Slika 14: Margot Fontayne kot Aurora v Trnjuljčici
(Pridobljeno 18.01.2010 iz <http://www.nzartmonthly.co.nz/margot2.jpg>)

Ko je v kulturi prevladal meščanski vpliv, se je pojavil **val plesnega impresionizma** in razpoloženske romantike, kar se je kazalo s slikanjem narave, njenih pojavov, lepot in tudi strahot. Tak impresionizem je Lev Ivanov, Petipajev pomočnik, vključeval v koreografijo Labodje jezero. (Vogelnik, 2009)



Slika 15: Ana Pavlova v Labodjem jezeru
(Pridobljeno 18.01.2010 iz http://www.abc.net.au/reslib/200706/r151358_539326.jpg)

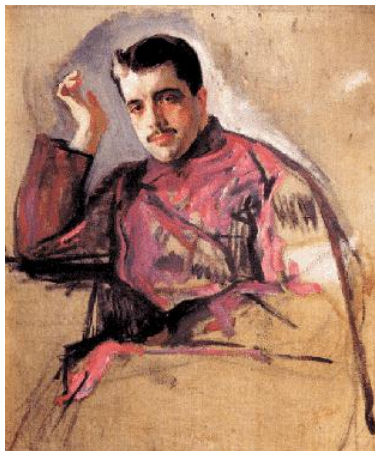
Vsebinsko so v baletih največkrat posredovali s pantomimičnimi gibi rok. Potek pantomimskega dejanja so prekinjale plesne točke solistov ali plesnega zbora. Vrhunec vsakega baleta pa je bil *grand pas de deux* ali ples v dvoje balerine in njenega partnerja, ki je vseboval *entree*, *adagio*, dve variaciji, ki sta zavzemali solistična plesa balerine oziroma plesalca in hitro skupno codo z briljantnimi in virtuoznimi koraki. V zadnjem ali včasih tudi v predzadnjem dejanju baleta so si sledili plesi različnih solistov v dolgih *divertissementih*. Vsi baleti tega časa so bili podrejeni tehnični virtuoznosti in ženskosti prve balerine. (Neubauer, 1998)

Marius Petipa je tehniko baletne romantike izpopolnil do neverjetne dovršenosti, ki pa je proti koncu postajala že sama sebi namen. Pojavi se **težnja po spremembah in po uprizarjanju resničnega življenja**, kar izzove baletno umetnost k odkrivanju novih tehnik in gibalnega slovarja. (Kos, 1982) Tako začnejo na prelomu stoletja Petipaja ogrožati mlajši koreografi, željni sprememb, kot so M.Fokin in A.Gorski. (Otrin, 1998)

5 .1. 7 Balet 20. stoletja

20. stoletje prevzame aristokratske značilnosti Petipajevih baletov in jih nadgradi z valovi političnih in umetniških prevratov. Koreografi so namenjali več pozornosti izumljanju lastnega jezika, kot da bi marljivo predelovali vaje na odru ali ob drogu. **Lepoto in resnico so iskali v novih linijah in ritmih** ter se pridružili najnaprednejšim gibanjem v glasbi, gledališču in umetnosti. Predelovali so strukturo starih klasičnih baletov, se norčevali iz stare, pravljичne identite baletnih junakov in junakinj, nekateri so celo ustvarili balete, ki niso imeli ne zgodb in ne junakov. (Mackrell, 2005)

V začetku 20. stoletja je balet povsod razen v Rusiji začel izgubljati svojo privlačnost. Ruski umetniki iz Sankt Petersburga pod vodstvom Djagileva so s svojimi gostovanji najprej v Parizu, potem tudi v drugih evropskih mestih, predvsem v Londonu in Berlinu, izzvali pravo senzacijo. Posebno še v času, ko sta baletno stagnacijo izkoristili **Luie Fuller** in **Isadora Duncan** z uvozom izraznega plesa v Evropo, ki je baletu predstavljal sovražno gibanje. Ples Duncanove se je uveljavil zlasti v Nemčiji in Avstriji, medtem ko na balet v Franciji, Angliji in Italiji ni imel takega vpliva po prvi svetovni vojni. (Neubauer, 2002)



Slika 16: Sergej Djagilev
(Pridobljeno 18.01.2010 iz http://art.1september.ru/2002/12/no12_02.gif)

V Franciji je postal Pariz zaradi delovanja **baletov Djagileva** središče modernega baleta 20. stoletja. Po drugi svetovni vojni se je počasi težišče širilo še v Združene države Amerike, London postane ena najpomembnejših baletnih metropol zahodne Evrope, medtem ko Pariz s smrtjo Djagileva leta 1929 izgubi svojo prevlado. Balet se naglo razvija v letih po drugi svetovni vojni v evropskih državah. Razširi se v Združenih državah Amerike, kjer je bilo baletno dogajanje sprva strnjeno v New Yorku, v 60. letih 19. stoletja, pa se je začelo bliskovito širiti tudi v različnih mestih Južne in Severne Amerike. (Neubauer, 2002)

Kot najpomembnejša Petipajeva naslednika v ruskem baletu štejemo **Aleksandra Aleksejeviča Gorskega** in **Mihaila Mihajloviča Fokina**. Gorski (1871-1924) je plesal klasične, karakterne in komične vloge ter postal vodja Moskovskega baleta. Hotel je prekiniti tradicijo akademskega baleta, ki je ločevala pantomimo od plesa. Predeloval je Petipajeve balete v želji, da bi plesi postali izraz vsebine, kar je lepo vidno v Don Kihotu.

V njegovi redakciji so postali zborovski plesi vsebinski del dogajanja in tesno povezani s solisti. Sovjetski kritiki so ga občudovali kot pionirja dramatičnih realističnih baletov. Medtem pa je bil Mihael Fokin prepričan, da **klasična tehnika ni obvezna, da je samo priprava za ples**. Poudarjal je, da pet pozicij nog in princip odprtosti niso primerni za vse plesalce ter da bi vsak ples moral biti v skladu z vsebino in namenom. Bil je mnenja, da lahko balet koreografiraš tudi na glasbo, ki ni zapisana za balet. Ples naj bi bil vsestransko izražanje samega sebe in svoje notranje biti, kjer plesalec govori s celim telesom, tako kot je pri pevcu bistven glas in pri igralcu mimika obraza. V baletu Chopinianeji, ki se je prvotno imenoval Les Sylphides, je Fokin ustvaril abstraktni balet v stilu Taglionija, kjer se je zavestno odrekel vsakemu plesnemu tehničnemu učinku, ker je hotel **čisto plastiko giba, ki izhaja iz glasbe in se vanjo vtaplja**. To je razvidno zlasti v moški variaciji pesnika, kjer je opozarjal, naj se plesalec ne razkazuje publiki, češ, kako je dober, in naj ne bo sam sebi všeč, ampak nasprotno, povezuje naj se z lahkotnimi silfidami, ki ga obkrožajo. Vživi naj se v predstavo. Tem zahtevam je odlično ugodil **Vaclav Nižinski**. (Otrin, 1998)



Slika 17: Vaclav Nižinski

(Pridobljeno 18.01.2010 iz

http://img.rtvsllo.si/upload/Zanimivosti/nizinski_vaslav_show.jpg)

Sodelovanje Fokina s Sergejem Djagiljevom, željnim publicitete in ekscentrično navdihnjenim, je pripeljalo do slavnega **Ballet Russes**. Šele ko je Fokin zapustil tradicionalni Carski balet, je lahko svobodneje ustvarjal, saj je Djagiljev z brezhibnim obvladovanjem umetniških trendov spodbudil prebujajoče se koreografske nadarjenosti Fokina in Nižinskega ter ju povezal z najnovejšimi imeni v slikarstvu in glasbi. Les Ballets Russes je zaslovel z elegantno, eksotično in včasih tudi škandalozno umetnino, kjer so novo koreografijo uprizarjali na novo glasbo, ki so jo velikokrat spremljale tudi škandalozne scenografije. Djagilev je delal z skladatelji, kot so Stravinski, Milhaud, Debussy, Ravel in Satie, sodeloval pa je tudi z modernističnimi slikarji, kot so Picasso, Rouault de Chirico, Braque, Matisse. Medtem ko je stari Carski balet uprizarjal predstave za ruski dvor in baletne navdušence tradicionalnih okusov, je ruski balet Djagileva zadovoljeval modno ozaveščeno občinstvo umetnikov, intelektualcev, pripadnikov višjih krogov in bohemov.

Modernistično gibanje zgodnjega 20. stoletja je na svoj način vplivalo tudi na balet. Tako lahko **gibe Nižinskega v Posvečenju pomladi doživljamo kot drzno uveljavljanje primitivizma**, kjer je bilo vse zelo nasprotno klasičnemu baletu. Vse je bilo izvedeno

grobo, rustikalno in s pogansko prasilo, plesalci so se učili, kako naj bodo videti težki in ne več lahkotni kot prej. Namesto da bi se dvigali na prste, so se vrteli na petah ter imeli zaprte pozicije nog in stopal. (Mackrell, 2005)

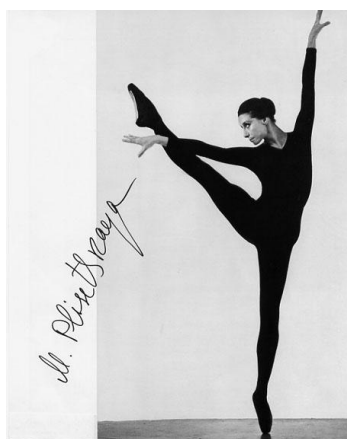
Solisti Ballets Russes so bili prvaki Marijinega teatra, kot so Ana Pavlova, Tamara Karsavina, Vera Fokina, Vaclav in Bronislava Nižinski in drugi. Naslednji koreograf, ki je sodeloval z Djagiljevimi in z Ballets Russes, je bil Georgi Balanchivadze, ki ni mogel realizirati svoji naprednih idej v carski baletni šoli. Ustanovil je svojo skupino pod imenom Sovjetski državni balet, s katerim je gostoval po Evropi in na koncu postal **Balanchine**, tako poimenovan po Sergeju Djagiljevu, koreograf v Ballet Russes. Skoreografiral je deset baletov, med njimi so Slavček na glasbo Igorja Stravinskega, balet Apolon, vodja muz. Leta 1943 je Balanchin skupaj z Lincolnom Kirsteinom v New Yorku ustanovil The school of American Ballet, kasneje poimenovano **New York City Ballet**. (Otrin, 1998)



Slika 18: Balanchine

(Pridobljeno 18.01.2010 iz http://en.wikipedia.org/wiki/George_Balanchine)

Ob Baletu pariške Opere nastajajo nove skupine. V Angliji se ustanovi Kraljevi balet v Londonu ali **The Royal ballet**, ki prikazuje nova dela. Reorganizirajo ga 1970. leta. Z gostovanjem Sergeja Djagiljeva v Ameriki se tudi v Ameriki prične širiti njegov vpliv, kjer poleg New York City Ballet nastanejo tudi drugi baletni ansambli. Opazna je težnja po različnih stilih, kar se kaže v dveh prevladujočih smereh, na eni strani New York City državni balet, na drugi pa skupina Marthe Graham, Paula Taylorja, Jose Limona in drugih. (Otrin, 1998)



Slike 19, 20: Balet 20.stoletja; Galina Ulanova in Maja Pliseckaja

(Slika 19: Pridobljeno 10.02.2010 iz <http://www.personencyclopedia.nl/U/ul/afbeeldingen-ul/ULANOVA.jpg>;

Slika 20: Pridobljeno 10.02.2010 iz <http://i41.tinypic.com/i8d3sn.jpg>)

Danes ruski balet zavzema posebno mesto v svetu, kar je zlasti zasluga dveh baletnih akademij v St. Petersburgu in v Moskvi, ki izobražujeta mlade strokovnjake. Zanj je značilna najčistejša klasična ali narodna tradicija. Tradicionalni stil sta obdržala Kirov balet in Boljšojki teater, katerih dela, kot so Snežna kraljica iz leta 1970 in Stvarjenje sveta iz leta 1971, pričajo o tem. V Leningradu je ustanovljeno koreografsko gledališče leta 1971, v katerem se v glavnem prikazujejo kratka koreografska dela. (Kostić, 2005)

Že med obema vojnama je baletu sledil nemški **izrazni ples** ter **razmah sodobnega plesa po drugi svetovni vojni**, kjer je očitna prevlada plesalcev, deloma na osnovah klasičnega baleta deloma povsem svobodnih oblik, ki ne zahtevajo nobenega poprejšnjega plesnega znanja. Moderna plesna smer se je pojavila kot odpor proti strogi baletni klasični tehniki, ki ga je prva začela Američanka Loie Fuller, nadaljevala Isadora Duncan, ki se je zgledovala po antiki ter pripravila pot za nov, največkrat individualni slog. Pojavijo se številni plesalci te smeri, ki verjamejo, da je klasični balet mrtev in da se lahko obdrži v modernem življenju le moderni ples. To stališče se je izkazalo kot zmotno, saj je klasična baletna tehnika tudi v modernem plesu temelj vzgoje vsakega plesalca in je nujna za obvladovanje telesa. Marsikje prihaja do koristnega združevanja modernega plesa in klasične tehnike. Klasični baleti, ki niso bili več navezani zgolj na stroge predpise klasične baletne tehnike, so imeli vse več občinstva, medtem ko so bili moderni plesalci sprva vezani le na razmeroma ozek krog obiskovalcev. (Kos, 1982) Menim, da se krog obiskovalcev pri predstavah modernega plesa vse bolj širi, hkrati pa narašča tudi zanimanje za združevanje modernega in klasičnega plesa ali za sodobni pristop h klasični umetnosti. Po Vogelnicovi (2009) je sodobni ples dobil največje priznanje v Ameriki in Evropi, kjer se je naselil po baletnih odrih in zaživel sožitje z baletno klasiko, ki jo marsikje izpodriva in ogroža. Zaradi prevelikega sožitja z baletno klasiko je postal preveč oddaljen človeku, ki želi plesati. Tako se pojavlja nova plesnost, ki izhaja iz neposrednega gibanja brez predhodne priprave, se odmika od najvišje stopnje plesne dovršenosti in v ospredju katere je poenostavljanje in ustvarjalnost.

5. 2 Razvoj sodobnega plesa

Razvoj sodobnega plesa zavzema obdobje od začetka 20. stoletja pa vse do danes. Z zanimanjem za starodavne kulture človeštva in zavračanjem trenutno obstoječe plesne oblike se začnejo razraščati moderne težnje, kjer je naloga moderne umetnosti sooblikovati življenje. **Moderni ples** označuje obdobje od začetka 20. stoletja do približno šestdesetih let, ko se iz njegovih temeljev pričnejo organsko razraščati **sodobne ali contemporary plesne težnje**. Potreba po izražanju čustev in problematike, ki so šli doslej mimo baleta, je rodila moderno tehniko, medtem ko iskanje novih, drugačnih gibov, tehnik in pristopov daje možnost sodobnejšega izraza. (Kos, 1982)



Slika 21: Ustavljena plesnost Marthe Graham

Slika 22: Balet Episodes George Balanchine

(Slika 21: Pridobljeno 09.02.2010 iz

http://media.timeoutnewyork.com/resizelImage/htdocs/export_images/634/634.x600.dance.gift.graham.jpg;

Slika 22: Pridobljeno 09.02.2010 iz

<http://www.exploredance.com/article.htm?id=1800>)

Pojavljajo se vedno nove generacije plesalcev, ki želijo izpopolniti in ustvarjalno preoblikovati obstoječo plesno umetnost. Sprva so pionirji modernega plesa kljubovali in nasprotovali klasični baletni tehniki ter ustvarili trdno osnovo modernega plesa. Vendar ko se na istem odru predstavitava moderni ples Marthe Graham in balet George Balanchina v dvodelnem delu **Episodes leta 1959**, si moderna in baletna umetnost podata roke. Ta predstava je bila simbol spoštovanja do obeh plesnih zvrsti. (Anderson, 2004) Moderna plesna umetnost se je sistematično razvijala in pričela ponovno

omejevatı ustvarjalnost, kot to lahko zasledimo pri Marthi Graham. Takrat nova plesna smer se pojavi kot odgovor na slabosti plesne moderne, kjer je v ospredju gib in kjer ni namen pripovedovati, kar poudarja v svojih delih Merce Cunningham. V smeri postmodernega plesa, ki se vse bolj razraščä, se poudarja individualnost, iskanje novih poti in ustvarjanje brez predhodne pripravljenosti ter zavračanje uvrstitve v kakršnokoli kategorijo. Pojavljajo se številni ustvarjalci plesnega modernizma in takoimenovane plesne eksplozije, kjer gre zlasti pri Twyli Tharp za nepristransko združenje korakov baleta in drugih plesnih zvrsti v povezano celoto. S tem se briše ostra ločnica med baletom in modernim plesom. Pojavlja se težnja po prepletanju čim več plesnih znanj, s čimer se razkrivajo neštete možnosti postmodernega plesa.

Moderni ples se je razvijal v Nemčiji in Ameriki, ne da bi obe smeri neposredno vplivali druga na drugo. Ples Wigmanove kot značilnost nemške kulture je bil obremenjen z odnosom človeka do njegovega prostora, uporabljal je prostor kot čas oziroma kot faktor za oblikovanje. Poudarek je bil na telesu plesalca in temeljil na ideji, ki je želela javno kazati ples. Ameriški ples se je v glavnem zanimal za objektivni komentar o ljudeh takratnega časa. (Hrvatın, 2001)

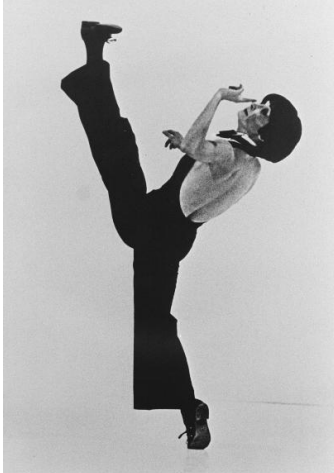
V Evropi je Delsartov sistem vaj za izraznost telesa in njegovih delov vseboval vse osnove sodobnega plesa in bil redno vključen v trening državne koreografske akademije za balet v starem Petrogradu. Velik vpliv je imel na pionirje svobodnega plesa, kot so Isadora Duncan, Rudolf Laban in Mihail Fokin. Delsarte je tako izhajal iz giba kot koncentrata človeške izraznosti in čustva, Dalcroze pa je iskal logiko ponazarjanja, upodobitve in razumskega spoznanja glasbe ter svoje teoretske rezultate osredotočil ozko proti akademskemu klasičnemu baletu. Sooblikoval je sodobni evropski balet dvajsetega stoletja. Na delsartizmu in grški kulturnosimpatizerski usmerjenosti zraste novo plesno gibanje, katerega glavna predstavnica je Isadora Duncan. Predstavljala je plesni impresionizem, s pomankljivo obleko pa vdor prvobitne narave v ples. Svoj plesni impresionizem je prenesla na baletno področje, kjer se njen vpliv kaže pri Mihaelu Fokinu. Menila je, da je ples nekaj naravnega, spontanega in povezanega, medtem ko je klasični balerini očitala ponarejeno zavestnost mehanskega izvora gibanja in nezaporednost ritma ali drže, kjer je vsaka akcija konec. Po njenem je balet želel vzbuditi učinek razčlenjene lutke, medtem ko je Duncanova s plesom želela svobodno izraziti resnico svojega bitja. Tudi Ruth St. Denis je iz Amerike prinesla v Evropo svoj plesni impresionizem kot izraz doživetja, podoživetja in neposrednega dožemanja. Ustanovila je plesno skupino Denishawn, kjer so poučevali različne orientalske plese, balet in osnovne gibalne vaje temelječ na Delsartovi metodi. Rudolf von Laban je dogradil intelektualno logiko sodobnega spoznanja o silah in dimenzijah ter lepoti dvajsetega stoletja, na temelju katere so njegovi učenci razvili izrazni ples v Nemčiji ali

plesni ekspresionizem. Bil je utemeljitelj modernega umetniškega plesa, ki bi naj izhajal iz misli in nagona v plesalčevem telesu, ki ga oblikujeta in tako bil dostopen širšim množicam v času, ko si je svet želel dostopne masovno uporabne plesne umetnosti. Na Labanovi teoriji se gradi ves neoklasicizem baletne arhitekture ali stil uravnoveženih oblik ter koreografije za ansamble, skupine in prostor. Kurt Joos je bil Labanov učenec in prvi koreograf, ki je kreativno združil tehniko klasičnega baleta, izraznost in svobodo novega plesa ter menil, da je naloga plesne šole, nuditi tehnično znanje in obvladanje telesa skozi različne plesne zvrsti, medtem ko je stil naloga koreografa. Tudi Mary Wigman je bila Labanova učenka in prva, ki je polno odražala ideale moderne umetnosti, saj je poudarjala, da ples niso posamezni gibi, ampak to kako te gibe povezujemo. Gre za to kako gib organsko izhaja iz prejšnjega in potem prehaja v naslednjega, o čemer priča tudi ples Duncanove. Vendar za Wigmanovo ples ni bil navdih ali zanos, ki bi ga prevzemala ali se mu predajala, kot za Duncanovo, ampak je zamaknjenost ustvarjala iz svoje kontrolirane umetniške volje do izpovedovanja. Po drugi svetovni vojni se Nemčija zopet obrne h klasičnemu baletu in sodobni ples se preseli v Ameriko. (Vogelnik, 2009)

V Ameriki v začetku stoletja prevladujeta dve smeri v modernem plesu, to sta amerikanizirani ruski balet ter njegovo nasprotje, ki ga uvedeta Ruth Saint Denis in Ted Shawn. Njuna **šola Denishawn** je prva prava šola modernega plesa, kjer poučujeta vsega po malem, usmerita pa se zlasti k eksotiki ali k nenavadnim tujim plesom južnih dežel. Med učenci Denishawna je tudi Martha Graham, ki razvije natančno določeno plesno tehniko, sloneč na napetosti in njenih nasprotjih, ki daje močno dramatičen vtis. Sčasoma so se nova pravila modernega plesa utrdila in začela omejevati ustvarjalnost, kjer očitek velja predvsem neprožnosti tehnike Graham. Tako se pojavi druga generacija plesalcev in koreografov, večinoma nekdanjih učencev in sodelavcev Marthe Graham, Doris Humphrey, Mary Wigman, ki išče nove poti in dokaže, da je plesna umetnost kot življenje, spreminjajoča se in vedno znova se obnavljajoča. Nova plesna smer je reakcija na slabosti plesne moderne, kjer je gib kot tak v ospredju, raziskujejo ga in iščejo sveže gibalne ideje, pri tem ni namen pripovedovati ali interpretirati glasbe, romanov in podobnega. Med predstavnike te nove plesne smeri prištevamo Merce Cunninghama, čigar ime je sinonim za vse, kar je šokantno, Alvina Nikolaisa, Georga Balanchina, ki izhaja iz Ruskega baleta Sergeja Djagiljeva, Ericka Hawkina, Paula Taylorja, Alvin Aileya in druge. Najmlajši iskalci generacije, ki so se učili pri Hawkinu, Taylorju in Cunninghamu, ubirajo svoja pota avantgarde ali postmodernizma, to so med drugimi ameriška skupina Grand Union in Pilobolus. Smer postmodernega plesa se vse bolj razrašča. Pomembno središče le-tega je Judson Church v Green Villageu v New Yorku, kjer se poudarja posameznost in vpletanje novih smeri ustvarjanja brez predhodne priprave. Močno se odmika od katerekoli tradicionalne plesne zvrsti ter zavrača uvrstitev v kakršnokoli kategorijo, vendar je opazen močan vpliv Merce

Cunninghama. Med najpomembnejše ustvarjalce plesnega modernizma uvrščamo Lucindo Childs, Trisho Brown, Douglasa Dunn, Meredith Monk. Na ameriški sceni in na številnih evropskih gostovanjih lahko zasledimo dela vrhunskih ustvarjalcev, kot so Twyla Tharp, Carolyne Carlson, Kei Takei, Lar Lubowitch. (Kos, 1982)

Twyla Tharp je eksperimentirala v Judson Church in kasneje odprla prvo pravo umetniško izmenjavo med modernim plesom in baletom, ko je korake jazza, baleta, tapa in moderna združila v eno gibalno frazo, kjer ni bilo vidnega prehoda med baletom in vnašanjem drugih plesnih elementov. Tako je plesalec zravnal v navpično linijo zvijajoč moderen torzo v baletnem skoku *jette* in pristal v poziciji z navznoter obrnjenimi pokrčenimi koleno, značilnimi za jazz tehniko. Twyla Tharp ni bila moderna plesalka, ki bi delala v baletni umetnosti, ampak je nepristransko združila korake različnih plesnih zvrsti v povezano celoto. Tharpova je s predstavo *Push Came to Shove* napravila odločilen korak k brisanju ostre ločnice med baletom in modernim plesom, kar se je zgodilo do poznih 1970. Raziskovanja Tharpove in druga raziskovanja v poznih 1970 so imenovali plesna eksplozija, ko vedno več gledalcev želi videti novosti v plesni umetnosti. Moderni



ansambli potujejo po celi Ameriki in tudi v Evropo, kjer se na Nizozemskem in v Frankfurtu pod vplivom ameriških modernih ansamblov oblikujejo moderne skupine. Pojavi se skupina Pilobolus, iz nje pa Momix, Crowsnest, Iso, Body Vox. Steve Paxton raziskuje in preizkuša spontano gibanje v trenutku kontakta s takoimenovano kontaktno improvizacijo, ki jo predstavi kot igro ali umetniški šport. Najboljšo sliko 21. stoletja daje Mark Morris, ki odseva obdobje plesne eksplozije. Morris je jemal lekcije flamenca, kasneje baleta, učil se je balkanskih ljudskih plesov ter si ogledoval predstave Taylorja, Grahamove, Joffrey ballet in Tharpove. Nastopal je v baletnem

ansamblu, modernem in postmodernem ansamblu ter delal s Twylo Tharp v filmu *Hair* 1979. Z vsemi temi plesnimi znanji je dajal vzgled nešteti možnosti postmodernega plesa. (Anderson, 2004)

Slika 23: Twyla Tharp

(Pridobljeno 18.01.2010 iz [http://top-](http://top-people.starmedia.com/tmp/swotti/cacheDHD5BGEgdGHHcNA=UGVVCGXLLVBLB3BSZQ==/imgTwyla%20Tharp4.jpg)

[people.starmedia.com/tmp/swotti/cacheDHD5BGEgdGHHcNA=UGVVCGXLLVBLB3BSZQ==/imgTwyla%20Tharp4.jpg](http://top-people.starmedia.com/tmp/swotti/cacheDHD5BGEgdGHHcNA=UGVVCGXLLVBLB3BSZQ==/imgTwyla%20Tharp4.jpg))

Pregled razvoja sodobnega plesa priča o nenehni želji po iskanju pravega gibalnega izraza za prikaz notranje atmosfere plesalca, ki je odsev časa, v katerem nastaja. Balet in moderni ples sta si nasprotovala, hkrati pa vplivala drug na drugega. Gre za nenehno približevanje in oddaljevanje obeh umetnosti, njuno prepletanje in podiranje njunih meja.

Izvor plesa sega v daljno preteklost rituala in večnega hrepenenja po nesmrtnosti, k čemer se v sodobni umetnosti brez predsodkov vračamo. Družbeni razvoj je sooblikoval plesno umetnost in rodil ključne osebnosti v plesu, ki so z ustvarjalnim pristopom oblikovale pestro polje sodobnega plesa.

Isadora Duncan je leta 1905 obiskala Rusijo in Leningrad, kjer je bistveno vplivala na baletne umetnike takratnega petrograjskega baleta, med njimi na koreografa Mihaela Fokina, na balerini Ano Pavlovo in Tamaro Karsavino. Tako med oblikovalce ruskega baleta poleg velikega Djagiljeva in z njim vred vsega modernega baleta dvajsetega stoletja štejemo vsekakor tudi Isodoro Duncan. Sliši se sicer paradoksalno, a vedeti moramo, da je sicer zelo spoštovala ples Ane Pavlove in balet, a je hkrati bila skrajni nasprotnik akademskega baleta. Za sodobni ples lahko rečemo, da gre za iste smernice razvoja, kot jih zasledimo v sodobnem slikarstvu ali v sodobni glasbi. Gre za sodoben razvoj stare umetnosti in za ustvarjalno manifestacijo naše dobe. (Vogel, 1975)



Slika 24: Ana Pavlova v Labodjem jezeru

(Slika 24: Pridobljeno 07.02.2010 iz

http://marlett-choi.blogs.com/photos/uncategorized/2008/05/18/pavlov09_2.jpg;

Slika 25: Pridobljeno 18.01.2010 iz

http://www.notiziariodelleassociazioni.it/public/news/duncan_isadora.jpg)



Slika 25: Svobodni moderni ples Duncanove

Sodobni ples se ni začel v Ameriki z Isodoro Duncan, kot običajno začenjajo svojo pripoved zgodovine sodobnega plesa, ampak se je začel v Parizu z neznanim pariškim teatrskim pedagogom Francois-om Delsarte-om. Moskva in takratni Petrograd sta ga kot stari in zreli baletni mesti prestregli z odprtimi rokami in ga kot revolucijo vgradili v baletno tehniko. (Vogel, 1975)

5. 2. 1 Francois Delsarte

Francois Delsarte(1811–1871) je prišel do prepričanja, da glasba in govor izhajata iz telesa in njegovih gibov. Njegovo izhodišče je bilo, da je ekspresivnost ali izraznost zakonitost, ker nič ni bolj siromašnega od kretnje, ki nima svojega vzgiba ali svojega pomena. Analiziral je gibe in izraznost človeškega telesa. Gibe je razdelil v tri kategorije navzven, navznoter in na normalne gibe ter trdil, da gibi slonijo na statičnem, dinamičnem in semiotičnem ali znakovnem temelju. Človeški svet je po njegovem zgrajen iz treh jezikov, to kar čuti, pove z glasom, kar ljubi, pove z gibom, in kar misli, pove z razločnim govorom. Telo je razdelil na tri področja, glavo, trup in ude. (Otrin, 1998) Pozornost je s svojim sistemom vaj za izraznost telesa in njegovih delov vzbudil predvsem v Evropi, zlasti v Švici, Nemčiji in Angliji. V Rusiji, v starem Petrogradu, so



redno vključili Delsartov sistem v trening državne koreografske akademije za balet. Delsartova metoda je vsebovala vse osnove sodobnega plesa. Temeljila je na sestavi razgibalnih vaj, s katerimi je dosegal osvobajanje in razbremenitev vsakega posameznega dela telesa ob istočasnem izražanju določenih idej in čustev. S tem, ko je pripojil vsaki posamezni kretnji njen lasten izraz in pomen, je razkrojil dogovor pripovednega zaporedja. (Vogelnic, 1975)

Slika 26: Francois Delsarte

(Pridobljeno 18.01.2010 iz http://en.wikipedia.org/wiki/Fran%C3%A7ois_Delsarte)

5. 2. 2 Emil Jacques Dalcroze

Dalcroze (1865 – 1950) je nadaljeval in razširil ideje Delsarta ter poudarjal povezovanje gibanja in slušnega čula, razvijanje ritmične občutljivosti za glasbo enostavno z neposrednim prenašanjem glasbe skozi fizično gibanje. (Vogelnic, 1975) Izumil je takoimenovani sistem ritmične gimnastike. (Otrin, 1998) Razlika med Dalcrozom in Delsartom je bila torej v izhodiščih. Delsarte je izhajal iz giba kot koncentrata človeške izraznosti in čustva, medtem ko je Dalcroze iskal logiko ponazarjanja, vizualizacije in razumskega spoznanja glasbe. Lahko bi njegovo pot poimenovali kot kinetično spoznavno metodo glasbenega razumevanja. Za Dalcroza je ritem neminovni element, ki povezuje "duh in materijo", tako je ples prenašanje vibracij, porojenih iz elementarnih čustev in prvobitnega zanosa v svet fizičnosti. Za taka izhodišča je akademski balet, torej obdobje baleta pred modernizacijo z Djagiljevim in Fokinom na čelu, pomankljivo usposobljen in neuporaben. (Vogelnic, 1975) Dalcroze je ustanovil Plesni institut, kjer je poučeval svoje principe euritmije, kjer je šlo za sistem vaj, s katerimi je ritem prenašal na



gibe telesa. Poudarjal je spreminjanje tempa skladbe pri izvajanju gibanja in dinamično giba. Na podlagi njegovih raziskovanj se razvija sodobni moderni ples. Gib ni bil več samo izraz ritma, ampak umetniški izraz človeka in njegovih občutij. Njegove šole so zacvetele po Evropi in v New Yorku, napisal je veliko knjig ter v Ženevi ustanovil institut, ki še danes raziskuje in razvija njegove ideje. (Otrin, 1998)

Slika 27: Emil Jacques Dalcroze

(Pridobljeno 18.01.2010 iz http://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89mile_Jaques-Dalcroze)

Delsarte je posegel na celoten kompleks gledališkega delovanja in vzgoje ter ga usmerjal in spreminjal, Dalcroze pa je svoje teoretske rezultate osredotočil ozko proti akademskemu klasičnemu baletu. Obe šoli se raje dopolnjujeta kot izključujeta, a vendar sta imeli različno radiacijo in sadove. Delsartizem je tako deloval kot filozofski kulturni faktor in se je razširil predvsem po Ameriki, medtem ko je Dalcroze povsem konkretno soustvarjal evropski moderni ali sodobni ples in tudi, kar je paradoksalno, balet. Dalcroze je potegnil s seboj poleg Mary Wigman in Kurta Joosa tudi Djagiljeva in Nižinskega ter tako sooblikoval sodobni evropski balet 20. stoletja. Na teh plodnih tleh je zrastlele nove plesne gibanje, ki je porodilo nekatere najpomembnejše plesalke Loie Fuller, Isadoro Duncan in Ruth Saint Denis. (Vogelnik, 1975)

5. 2. 3 Luie Fuller

Luie Fuller (1862 – 1928) **je bila prva**, ki je pričela z modernimi plesnimi iskanji. Francoski pesnik Mallarmé jo je opisal z metaforo, ki poustvarja videz človeka, usodnosti med življenjem in smrtjo ali lepoto cveta. Dejal je, da plesalka s pisavo svojega gibanja zapisuje vse tisto, česar z običajno pisavo in literarno besedo ni mogoče pričarati. Takšna bi naj bila Luie Fuller, ki je svoj plesni dar razkrila povsem slučajno, ko je v neki slabi in propadli gledališki predstavi izvedla poigravanja s svilenim šalom, kjer je odkrila fantastično **igro svetlob in senc**. Ker je bilo občinstvo navdušeno, je izdelala posebno gledališko točko, v kateri je uprizorila **kačji ples**, ki je bil kasneje del njenega železnega programa in skorajda njen sinonim. Svoj program je izpopolnjevala s študijem grških vaz in stare mikenske kulture, kjer je odkrivala možnosti za gibanje in svojo plesno govorico ter način oblačenja v dolge plisirane tunike. Njena plesna tehnika je zavzemala hojo, ritmiziran tek, razgiban trup ter razgibane roke in ramena. Njena novost je bila, da je odvrгла vse baletne attribute in korzet, ter uporaba svetlobnih in senčnih efektov, ki so

plesali s svilenimi draperijami po telesu in z odsevi po odru in povečevali vsak najmanjši gib. Z uporabo zrcal in stekel je širila zajem rok in razprostrtih kril. Izdelala je natančen in zapleten sistem svetlobnih in plapolavih variant, ki jih je skrbno varovala kot tajnost. Njeni uspehi so bili plod slučajne, prirojene gledališke kreativnosti in ne dolgih preizkušanj. Za **Ognjeni ples**, ki je poleg Kačjega plesa ena njenih najbolj znanih stvaritev, si je napravila velika krila na rokah in je samo hodila po stekleni ploskvi, položeni prek odra in krilila. Pod njo je skozi steklo sijala rdeča luč in ustvarjala srhljivo iluzijo hoje sredi velikega plamena, kjer so odsevi dajali videz, kot da se ogenj širi po avditoriju. V nekem drugem plesu je s sistemom zrcal ustvarila vizijo celega plesnega zbora, čeprav je bila na odru sama. Svoje čarovnije je sama in pozneje s skupino četrstoletja prenašala na občinstvo po svetu. Imela je veliko posnemovalcev tako v Evropi kot v Ameriki, ki je niso dosegali. Luie Fuller predstavlja v svetovnem času in prostoru edinko, če ne kar začetnico music-hallov in revijskega spektakularnega bleska. S svojim



novim plesom se uvršča med prve plesne impresioniste. Svojo revolucionarnost je najverjetneje razumela kot revolucionarnost v gledališko plesnem svetu in ne kot zavestno družbeno prebujeno revolucionarnost. (Vogelnik, 1975)

Slika 28: Luie Fuller v Metuljem plesu
(Pridobljeno 18.01.2010 iz <http://kottke.org/tag/Loie%20Fuller>)

Dve leti po prihodu Luie Fuller v Evropo je tudi Ljubljana doživela srečanje s sodobnim plesom njenega plesnega stila in pristopa z italijansko soloplesalko Bettino Ruffini, ki je zaplesala Kačji ples, Metulji ples in ples Lokvanj, kar je nedvomen dokaz, da Ljubljana nikakor ni bila neinformirana provinca, kot si to mnogi skušajo dopovedati. (Vogelnik, 1975)

5. 2. 4 Isadora Duncan

Isadora Duncan (1878 – 1927) je bila največji genij plesnega impresionizma. Jacques Baril jo je opisal kot umetnico, polno navdiha, poetičnosti in filozofske globine, katere delovanje je vplivalo na mednarodni umetniški svet prvih dvajset let dvajsetega stoletja. Vendar šele po njeni smrti in potem, ko je bilo nanjo zlitega veliko puritanskega blata ali takoimenovane malomeščanske zlaganosti, in še več baletnega razvrednotenja, je našla svoje častno mesto v vseh plesnih in baletnih zgodovinah. Pri tem pod izrazom puritanizem Vogelnikova pojmuje dvojno moralo okolja, kjer gre za prikrivanje laži in nizke moralne osveščenosti z bleščečo zunanostjo. V sodobnem plesu ima Duncanova tako veliko veljavo, da štejejo ameriški sodobni plesalci generacije od nje navzdol. Tako šteje Jose Limon sebe in svojo skupino za tretjo generacijo v vrsti ameriških modernih plesalcev od pionirjev in Duncanove navzdol. Isadora Duncan se je rodila v San Franciscu. V zgodnji mladosti je nekaj časa obiskovala pouk klasičnega akademskega baleta, vendar ga je kmalu odklonila in prešla na svoj lasten način plesa. Plesala je že od nekaj in ples je bil z njo fiziološko povezan. Njena mati je bila zelo izobražena in seznanjena s teorijami Delsarta, kar je vplivalo tudi na Isodoro. Kot otrok je odprla lastno plesno šolo za otroke in za denar, ki jim ga je v družini, kjer je mati samohranilka vzdrževala štiri otroke, primanjkovalo. Takšno življenje je v njej vzbudilo odklonilen odnos do puritanske dvojne morale okolja ter negativno razpoloženje proti ustaljenim oblikam življenja. Iz istih vzgibov se je zavzemala za enakopravnost žene in za revolucionarno udejstvovanje proti družbi, ki je zlagana, in proti umetnosti, kadar je ponarejena in neresnična ali odtujena. Neogrška kultura kot občasni modni trend v drugi polovici 19. stoletja ji je predstavljal neko oporno točko pri iskanju in ustvarjanju novega plesa. **Slekla je spodobni korzet, plesala bosa in odeta v grško tuniko**, kar je za takoimenovano boljšo družbo pomenilo, da pleše gola. Za umetniške kroge pa je to pomenilo vdor prvobitne narave v ples. **Pričela je uporabljati koncertno nebaletno glasbo**, ki je služila za nastrojenje in ustvarjanje plesnega razpoloženja, medtem ko je bila pri baletu glasba manjvredna in podrejena plesu. Za Isodoro je bila glasba paleta svetlobe, kot je za slikarje impresioniste pomenila priroda s svojimi neposrednimi vtisi barv in svetlob. Svoj plesni impresionizem je prenesla na baletno področje in tako vplivala na ruskega koreografa Mihaela Fokina in na nastanek njegovih slavnih Silfid. **Plesala je vedno iz enkratnega razpoloženja in svojega plesa nikoli ni mogla dosledno ponavljati, saj je bil vsak ples edinstven.** Ker Amerika ni sprejela njene umetnosti, se je odpravila v Anglijo, kjer je v Londonu doživela svoj prvi velik uspeh. Tudi v Parizu je leta 1900, v letu svetovne razstave, nastopila z velikim uspehom, kjer je imela velik uspeh tudi Lui Fuller. Pariški prvi javni nastop pomeni za Isodoro šele pravi začetek njene plesne umetnosti. Svojo osvobodeno novo umetnost je širila po vzhodni in zahodni Evropi ter predvsem po Rusiji. Prvič jo je obiskala leta 1905, ko je za svoje

pristaše dobila Mihaela Fokina, Tamaro Karsavino in Ano Pavlovo. Kasneje postanejo njeni pristaši publika in umetniški krogi. Bali so se je pristaši baleta in baletni kritiki, saj so napovedovali propad klasičnega baleta. Ti isti baletni kritiki so nasprotovali in odklanjali tudi Fokinovo reformo in delo ruskega baleta pod vodstvom Djagileva. Baletni kritiki, kot je bil francoz Andre Levinson, so se borili za klasicizem 19. stoletja proti modernemu baletu, ki je bil posledica novih odnosov 20. stoletja. Isadora je ustanovljala



plesne šole v Franciji, Nemčiji, Rusiji in ZDA, vendar je zaradi slabo izdelanega pedagoškega sistema in nezadostne notranje trdnosti šole prepuščala svoji sestri. Šole so bile na nizki ravni, saj je Isadora ustvarjala svoj ples kot novo smer in ga ni hotela zapreti v kakršnekoli formalne vzorce. V privatnem življenju je imela Isadora veliko nesreče. Najprej so bili njeni plesi abstraktno nastrojeni, kasneje je začela podpirati boljševike in v svoje plesse vpletati konkretnost. Komponirala je patriotične plesne, kot so Marseillaise in Slovanski marš. Največji uspeh je po oceni kritike dosegla v Tannhauserjevem Bacchanalu in Smrti Isolde v svojem 49. letu starosti, kar dokazuje, da ni bila samo plesalka mladosti in mladega šarma, ampak je imela v sebi moč umetniške preobrazbe, ki je iz nje s plesom vred oblikovala plesni instrument, kot Ana Pavlova. Njeno pot je šlo in prehodilo mnogo plesnih navdušencev, ki so gradili njen plesni impresionizem in ga razvijali v nadaljne kulturne etape plesa. Njen ples ni spadal v pravo gledališkost ustanovljenih gledališč, zato tudi neposredno ni prispel do nas. Posredno pa je bil njen vpliv pri nas prav tako zelo prisoten in sodejaven, saj smo njen novi ples prevzeli kot del naše plesne kulture. (Vogel, 1975)



Slike 29, 30, 31, 32, 33: Isadora Duncan

(Slika 29: Pridobljeno 18.01.2010 iz <http://www.nndb.com/people/103/000030013/isadora-duncan-head.jpg>;

Slika 30: Pridobljeno 30.01.2010 iz

http://2.bp.blogspot.com/_RPS679wXewI/SoWy6s48vMI/AAAAAAAAACxc/stzzCfnxIMw/s400/65150004-5CE1A848.jpg;

Slika 31: Pridobljeno 30.01.2010 iz

http://2.bp.blogspot.com/_RPS679wXewI/SoWy6s48vMI/AAAAAAAAACxc/stzzCfnxIMw/s400/65150-004-5CE1A848.jpg;

Slika 32: Pridobljeno 30.01.2010 iz

http://s3.amazonaws.com/readers/2009/10/04/contempoisadoraduncan_1.jpg;

Slika 33: Pridobljeno 30.01.2010 iz http://18.media.tumblr.com/njE9Bw4rvh8bor9878hD1Gspo1_400.jpg)

Večplastnost iznajdbe modernega plesa Isadore Duncan Marko Franko (2006) opiše z analitičnim pristopom. Isadora Duncan je pripovedovala o vzniku naravnega gibanja, ki je sledilo potrpežljivemu bdenju nad "središčnim izviro" njenega telesa. Kar je opisala kot negibno iskanje, z dlanmi, sklenjenimi med prsmi, pokrivajoč solarni pleksus, je naposled odkrila središčni izvir vsega gibanja, kjer je šlo za pretvorbo duše v telo. To osebno odkritje Duncanove je mogoče brati kot temeljno pripoved modernega plesa, kot njegov izvorni mit. Duncanova prikaže notranji jaz kot telesno odsoten in potemtakem kot zasebno prisoten, ki se navzven izrazi kot ples. Posledično izraznost sproži izgubo telesa, ki podobno kot zamaknjenost ustvari praznino. Nekateri avtorji so ples Duncanove poimenovali za zamaknjenost, ki je bila enako breztelesna kot glasba, s katero se je stapljala, ki je bila resna, posvečena, očarljiva in kjer je šlo za koncertno glasbo. Moč izražanja pomeni, da je njen skriti jaz premogel notranjo moč, ki je premikala njeno telo. Njen solarni pleksus kot dom duše je občinstvo postavil v neposreden stik s pomenom osebnega, s pomembno osebnostjo v živo. Nevidna navzočnost duše bi naj bila pri Duncanovi uprizoritveni učinek, medtem ko je snovnost telesa gonilna sila pri snovanju te uprizoritve. (Franko, 2006)

Plesna zgodovina je na eni strani ovekovečila osebno navzočnost Duncanove, njeno karizmo in mit o njej, bila je enkratna in zgodovinsko neponovljiva, na drugi strani pa je njena koreografija sčasoma postala podcenjena, a ker vsebuje sled uprizoritve, neločljivega odkritja giba in kompozicije plesov, znova oživlja njeno navzočnost. Obnove nam povedo, da ne obstaja en sam pogled na Duncanovo, razkrivajo nam raznovrstne različice nje, kot matere, menade, dušo glasbe, politične radikalke, svečenice, ljubljenske salonske družbe, nove poganke ter kot mističarke. Po mnenju slikarja Eugene Carriere je Duncanova s podrejanjem neizogibnemu v plesu dosegla, da se skupaj z njo podredi tudi občinstvo, kar priča o njenem mitičnem delovanju. (Franko, 2006)

Besede Duncanove, ko pravi, da njenega plesa ni izumila ona, ampak da je obstajal pred njo, vendar je dremal in ga je ona prebudila, pričajo o zanikanju zasebne lastnine v plesu. Ples je nekaj naravnega, spontanega. Medtem ko tega ni mogla reči o klasičnem baletu, saj je klasični balerini očitala ponarejeno zavestnost mehanskega izvora gibanja. Baletna šola bi naj učence učila, da je središče gibanja hrbtenica, iz te osi se morajo svobodno gibati roke, noge in telo ter vzbuditi učinek razčlenjene lutke. Balet je po

njenem mnenju nezaporeden, kjer je vsaka akcija konec, kar pomeni, da nobeno gibanje, ritem ali drža ni zaporedno. Reforma Duncanove ni bila le sintaktična, temveč tudi leksikalna, pri čemer je sintaksa temeljno koreografsko vprašanje o tem, kako je mogoče en gib upravičiti kot naslednika drugega. Ni iskala zgolj naravnega giba, temveč sintaktično naravne gibalne sekvence, ki bi se razvile iz nezavednega. Duncanova obravnava zasnovu umetnosti kot kulturo čustev, ki je v nasprotju s filozofijo mehanizma. (Franko, 2006)

Marko Franko opiše projekt Duncanove, pri katerem se zaporedni gibi nezavedno odzivajo na predhodne gibe, kot kanal, ki vodi iz notranjosti navzven kot krožen. Ko plesalka ponotranji lasten ples, je, kot da bi pridružila nov afekt ali vzgib, in njen ples se zdi avtoafektiven, kar pomeni, da je ujet v vrteči se obroč vračanja k samemu sebi. (Franko, 2006)

5. 2. 5 Valentine de Saint Point



Četudi francoska plesalka Valentine de Saint-Point (1875 – 1953) ni upravičena do velikega pomena za plesno zgodovino, je naredila končni korak, ki je omogočil zgodnji modernizem in nadvladal vlogo ženskosti. Saint-Pointova je bila edina pripadnica futurizma ali nove smeri 20. stoletja, ki je odklanjala tradicionalno umetnost in se zavzemala za dosežke tehnike, in s tem v težavni povezavi z najbolj odkrito moškim gibanjem med novimi gibanji iz dvajsetih let 20. stoletja. Futurizem in precejšen del avantgardne ali nove produkcije sta razvila moško telesno lepoto, ki je posredno kritizirala Duncanovo. Njeno koreografsko delo je bilo omejeno na eno predstavo, in sicer na *Metachorus*, v katerem je Saint-Pointova premostila brezno spola v estetskem modernizmu in s tem, ko je zbor dvignila na raven metazbora ali nadčutnega zbora, še dodatno označila razosebljanje dela zbora. Zasnovala je pojmovno nadčuten ples, ki naj bi brez čustvovanja ali spolnega vznurjenja utelešal čisto misel. Odplesane abstrakcije naj bi bile hladne, statične, suhoparne in brez čustev. Saint-Pointova zavrača biološko identiteto kot merilo spola, saj zagovarja moško in žensko načelo v vseh ljudeh. Pravi, da je delitev človeštva na moške in ženske nesmiselno, človeštvo sestavljata zgolj ženskost in moškost. Nadalje se je zavzemala, da bi ženske prevzele novo, četudi pravadno kulturno politiko, postati bi morale "amazonke". Ker meni, da glasba naredi ples negotov, ubogljiv in suženjski, jo zavrača. Po njenem mnenju tradicionalna odvisnost plesa od glasbe zrcali staromodno in vzajemno odvisnost dveh spolov, ki oba naredi šibka. Saint-Pointova uprizori ločitev

glasbe, ki je moškega spola, od plesa, ki je ženskega spola tako, da odstrani povezovalni pojem, občutek ali čustvo oziroma čustvovanje ali strast. Menila je, da obstaja potreba po idejnem plesu, ki se navdihuje pri ideji, vidni zaznavi, določni temi, ki jo je treba razložiti, v njem naj ne bi bilo nič nedoločnega ali negotovega. Zavzema se za uresničenje ideje v vsej njeni nadvladi nad temelji ženskega, a tudi dvospolnega telesa. (Franko, 2006)



Slika 34: Portret Valentine de Saint Point

Slika 35: Ples Valentine de Saint Point

(Slika 34: Pridobljeno 30.01.2010 iz

http://1.bp.blogspot.com/_I9D1FHCE1-Q/Sf16nAf1xSI/AAAAAAAAAhc/nAZbxHGVnN4/s320/st+point.jpg)

Slika 35: Pridobljeno 30.01.2010 iz

<http://www.lekti-ecriture.com/blogs/alamblog/public/saintpoint.jpg>)

5. 2. 6 Ruth Saint Denis

Tretja mati ameriškega novega plesa je bila Ruth Saint Denis (1879 – 1986), ki je večinoma delovala v Ameriki. S svojim čutom za lepoto nenavadnih orientalskih gibanj je že v kratkem času sprožila val orientalskih in psevdoorientalskih recitalov kot del modernega plesa v Evropi. Ruth St. Denis je bila enako kot Duncanova zavzeta za del Sartizem, opustila je šolanje akademskega baleta in iskala lasten ples. Usmerila se je v orientalsko okrasnost in odšla v Pariz, kjer je vplivala tudi na Djagileva. (Vogelnik, 1975)



Slike 36, 37, 38, 39: Ruth Saint Denis

(Slika 33: Pridobljeno 18.01.2010 iz

http://www.whidbeydup.com/sitebuildercontent/sitebuilderpictures/ruth_st_denis_cropped.jpg;

Slika 34: Pridobljeno 30.01.2010 iz

http://www.lib.uci.edu/libraries/collections/special/images/highlights/reference/dance_stdenis.jpg;

Slika 35: Pridobljeno 30.01.2010 iz

http://www.gildedserpent.com/art36/36graphics/gypsy/RStDnBkbnd_clr.jpg;

Slika 36: Pridobljeno 30.01.2010 iz <http://www.flickr.com/photos/nyppl/3111525168/>)

St. Denisova se je opisovala kot ritmičen in brezoseben inštrument duhovnega razodetja. Ko je ob prehodu stoletja končala kariero varietejske plesalke, je njen slog združeval korake popularnega plesa in gimnastike s kančkom eksotičnih vplivov, kot so kroženje z boki, vijuganje z rokami in zvijanje torza. S tem precej žgečkljivim slogom sta s partnerjem Tedom Shawnom in njeno skupino plesalcev dramatizirala prizore duhovnega prebujanja indijskih bogov ali pa ob pomoči abstraktne koreografije priklicala v spomin lepoto notranjega življenja. Kljub svojim vzvišenim težnjam je bila St Denisova ženska gledališča, ki je odlično uporabljala šale, krila, nakit in gibčno telo, svojemu avditoriju pa je prav tako spretno ponujala z naslado nabito zabavo, celo takrat, ko je vse skupaj ovila v avro duhovnosti. Tako kot Duncanova, je tudi ona na oder postavila samosvoje videnje plesa, vendar za razliko od Duncanove je urila tudi svoje plesalce, kot je na primer Martha Graham. (Mackrell, 2005)

5. 2. 7 Rudolf von Laban

Medtem ko so iz Amerike v Evropo prišle tri plesalke Loie Fuller, Isadora Duncan in Ruth Saint Denis in so s seboj prinesle plesni impresionizem kot izraz doživetja,



podoživetja in intuicije, jim je Evropa v razvijanju njihovega plesa že v prvi generaciji izoblikovala dokončno nasprotje. Če je Duncanova prebudila v plesu in tudi baletu absolutne vrednosti ustvarjalne spontanosti, mu je Rudolf von Laban dogradil intelektualno logiko sodobnega spoznanja o silah in dimenzijah ter estetiki dvajsetega stoletja. (Vogelnic, 1975)

Slika 40: Rudolf von Laban(Pridobljeno 17.01.2010 iz

http://www.wissen.de/wde/generator/substanzen/bilder/sigmalink//la/lab_/laban_rudolf_von_1826899.property=zoom.jpg)

Rudolf von Laban (1879 – 1958) se je ukvarjal s preučevanjem in študijem plesa, slikarstva, scenografije in kiparstva ter matematike in arhitekture. Uprizarjal je takoimenovane žive slike in menil, da je ples tako samostojna umetnost, da ne potrebuje nikakršne glasbene spremljave. Ustanovil je Šolo za moderni umetniški ples v Munchnu. Po vojni je največ deloval v Nemčiji na področju plesne teorije, novih principih plesa in

gibanja, organiziral in režiral je velike svečanosti na stadionih, koreografiral v gledališčih in preučeval gibanje delavcev pri tekočem traku. Želel jih je naučiti čim bolj racionalnega gibanja s kar najmanjšo porabo moči. Njegovo načelo je bilo, naj se telo giblje v okviru svojih možnosti in sposobnosti in naj ne bo omejeno z raznimi pravili in dogmami. Študiral je smeri in kakovosti gibanja, kar ga je privedlo do *ikosaedra* ali kristala, ki bi naj ponazarjal vseh dvanajst možnih smeri človekovega gibanja. Opiral se je na Dalcroza in Delsarta, vse skupaj ga je pripeljalo do ustanovitve plesnih zborov ali *Bewegungschore*, v katerih naj bi vsak udeleženec izražal samega sebe in kjer je obravnaval vse udeležence enako. **Govoril je o absolutnem plesu, ki prihaja iz telesnega ritma in potrebe po gibanju. Cilj mu je čisto gibanje v tridimenzionalnem prostoru** in ne samo izražanje čustev kot pri Duncanovi, niti gola interpretacija glasbe kot pri Dalcrozu. Tudi baletne pozicije je preučeval v treh dimenzijah. (Otrin, 1998)

Izdelal je zaključen in nov sistem gibanja, v katerem je izhajal iz teorije, da je zunanje vidno gibanje izraz in odraz notranjega gibanja, ki je funkcija koncentracije. Izhajal je tudi iz strogo gledaliških estetskih in tehničnih zakonitosti plesa, ki jim je skušal najti miselne in razumske ekvivalente, da je z njihovo pomočjo obvladoval plesne elemente. Te je razporedil v temeljne zakonitosti, ki jih lahko najdemo v zvezi gibanja-moči-energije ali v ritmu-času-trajanju ali smeri-razsežnosti-prostoru. Pomembno je tudi gibanje v prostoru *korevtika*, ki se navezuje na smer, in izrazna kvaliteta gibanja *evkinetika*, ki se navezuje na način gibanja. S povezovanjem obeh teorij je hotel odpreti plesnemu razvoju pot v trojstvo plesa, dramatičnosti in prostora. (Vogelnik, 1975) Njegova zamisel je tudi *Tanztheater* ali plesno gledališče, ki ga je razvila Pina Bausch, učenka Labanovega učenca Kurta Joossa. Razmišljal je tudi o plesni pisavi kinetografiji, s katero lahko zapiše vsako gesto in vsako pozo telesa, ne glede na stil plesa, katero je dokončno razvil njegov učenec Albrecht Knust. Labanovi učenci so na temelju njegovih idej razvili **izrazni ples v Nemčiji**, za razliko od klasičnega baleta, ki je vseboval samo tehniko in nobenega izraza. (Otrin, 1998)

Doba ekspresionizma je kot kulturno gibanje vstala proti pasivnosti in samo na nastrojenje navezani predanosti impresionizma, ki je povezano s prvimi desetletji 20. stoletja in še do danes ne moremo povsem izključiti njegove prisotnosti v kulturi. V dobi ekspresionizma so vojna in družbene napetosti povzročile koncentrat protesta in upora, okrog katerega je bilo polno velikih imen, akcij in poskusov, usmerjenih deloma v levo deloma v misticizem. Rudolf Laban je tako s svojimi reformami prišel v pripravljen svet, ki si je želel dostopne masovno uporabne plesne umetnosti, ki je v nasprotju z odtujenostjo akademske baletne tradicije na konicah prstov in večnega smehljanja. (Vogelnik, 1975)

5. 2. 8 Kurt Joos

Labanov učenec Kurt Joos je koreografiral veliko izrednih baletov, med katerimi je najbolj znan balet Zelena miza. **Je prvi koreograf, ki je kreativno združil tehniko klasičnega baleta in izraznost in svobodo novega plesa.** Na njegovi šoli so poučevali različne tehnike, od klasičnega baleta in sodobnih Joose Leederjevih impulzov in vijug do jazz baleta, ritmike in ljudskih plesov, s čimer so nudili učencu tehnično znanje in obvladanje telesa, medtem pa so poudarjali, da je stil naloga koreografa. (Otrin, 1998)



Slika 41: Kurt Joos



Slika 42: Balet Zelena miza

(Slika 41: Pridobljeno 17.01. 2010 iz <http://www.folkwang-uni.de/uploads/pics/joos2.jpg>;

Slika 42: Pridobljeno 30.01.2010 iz <http://www.democracycellproject.net/blog/archives/GreenTable.jpg>)

5. 2. 9 Mary Wigman

Mary Wigman (1886 – 1973) je bila učenka Labana, njeno delovanje pa zavzema predvsem področje komornega in solističnega plesa. **Njen ples so opisovali kot temačen in demonski.** Po mnenju kritika Johna Martina naj bi ples z njo prvič postal avtonomna umetnost, ki polno odraža ideale moderne umetnosti. (Vogelnic, 1975) Sama je dejala, da se začne ples tam, kjer se konča gimnastika. Telo je treba pripraviti, da bo dober instrument. **Ples niso posamezni gibi, pač pa to, kako te gibe povezujemo.** Gre za to, kako gib organsko izhaja iz prejšnjega in potem prehaja v naslednjega. Zato je **svoj ples imenovala Novi umetniški ples**, saj je bila prepričana, da je naziv izrazni ples ali *Ausdruckstanz* zgrešen. Študirala je pri Dalcrozu, pozneje pa prešla k Rudolfu Labanu in postala njegova asistentka. Postala je voditeljica baleta in koreografinja v Dresdenski operi, ustanovila svojo šolo, ki je postala središče svobodnega plesa in iz katere so izšli mnogi znani plesalci in koreografi. (Otrin, 1998)



Slika 43, 44, 45, 46: Mary Wigman

(Slika 43: Pridobljeno 18.01.2010 iz <http://www.danceheritage.org/images/holm.jpg>;

Slika 44: Pridobljeno 30.01.2010 iz http://www.tanzarchiv-leipzig.de/files/images/wigman1_0_1.jpg;

Slika 45: Pridobljeno 30.01.2010 iz <http://www.dcd.ca/exhibitions/jarvis/Resources/wigman8web.gif>;

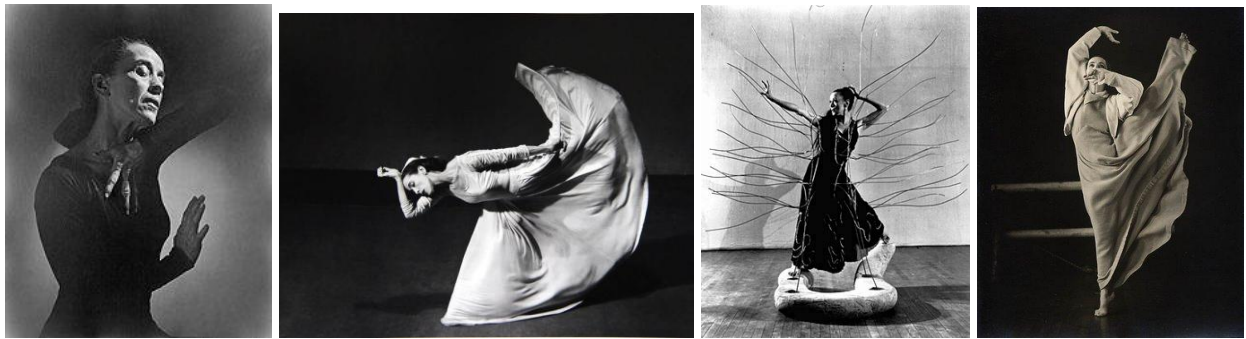
Slika 46: Pridobljeno 30.01.2010 iz <http://www.luciernaga-clap.com.ar/articulosrevistas/Images%20Notas/Mary%20Wigman%20%201.jpg>)

Wigmanova je svoje plesne postavljala brez glasbe ali ob skopi spremljavi tolkal, na stalen motiv plesa čarovnic, na vojne teme, postavila je Mrtvaški ples, serijo Plesov življenju. Svoj vpliv je širila po celem svetu, s svojimi potovanji pa tudi s svojimi plesnimi šolami, ki so jih vodile njene učenke. Ples je za Wigmanovo bil oličje notranjega nujno kreativnega plesnega vzgiba. Zanj ples ni bil navdihovanje ali zamaknenost, ki bi jo prevzemala in ki bi se ji predajala kot za Duncanovo, ampak je zamaknenost ustvarjala iz svoje kontrolirane umetniške volje do izpovedovanja. Zato njen ples ni bil harmonično uglasena narava, h kateri je stremela Duncanova, bil je silovit in poln teme, oglat in potisnjen k tlom. Bil je izpoveden. Kasneje je njen stil plesa postajal bolj pojmovno dovršen in podrejen izključno samo plesnim zakonom v lastnem zaprtem krogu oblik, a zanj nikoli ni priznavala ali določala šablon in kodeksov. S svojim plesnim pristopom se je močno približala iskanju svobodnega plesa kot težnji po osvobajanju plesa iz kodeksov ameriške ustavljene plesnosti šole Marthe Graham za današnjo rabo. (Vogel, 1975)

Izredno pomembna je tudi za razvoj sodobnega plesa v Sloveniji, saj so iz njene šole izšli plesniki Vlček in Wisiakova, plesalki in plesni pedagoginji Meta Vidmarjeva in Lojzka Žerdinova. Vsak od njih je prinašal v naš svet drugo razvojno stopnjo in etapo plesa Wigmanove in jo razvijal na svoj način ter tako primogel k razvoju sodobnega plesa pri nas. (Vogel, 1975).

5. 2. 9 Martha Graham

Martha Graham (1894 – 1991) je nadaljevala z razvijanjem evropskega sodobnega plesa, ki ga je Ruth St. Denis imenovala "žalostna navezanost na zemljo". Ustvarila je svojo originalno **metodo gibanja, ki je temeljila na napetosti giba in na njegovi sproščenosti**, kot nasprotje vdih-izdih. Zemeljska gravitacija in igra z njo in ne boj, kot je značilno za klasični balet, kjer balerina z dvigom na konice prstov kljubuje težnosti, sta dopolnjevala napetost in sproščenost. Njena tehnika je natančna, točno določena in ne dopušča odstopanj. Zato se je pri mnogih plesalcih, ki niso premogli njenega daru, sprevrгла v enako tog trening kot pri klasičnem baletu.



Slike 47, 48, 49, 50: Martha Graham

(Slika 47: Pridobljeno 18.01.2010 iz http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Martha_Graham;

Slika 48: Pridobljeno 30.01.2010 iz

http://2.bp.blogspot.com/_t6XXVrt631U/R_en8IRzbl/AAAAAAACzw/urJdAWaGTHU/s400/martha+graham.jpg;

Slika 49: Pridobljeno 30.01.2010 iz

<http://www.kelseyjolarson.com/marthagraham/images/dresscaveheart1.jpg>;

Slika 50: Pridobljeno 30.01.2010 iz

<http://media.photobucket.com/image/martha%20graham/misscrew2/March%20Interviews/MarthaGrahamFrontier1935-BarbaraMor.jpg>)

Iskala je nove vire energije v telesu, nov jezik gibanja, ki bi omogočal močne dramatične poudarke. Verjela je, da vsak ples zahteva svojo tehniko, da sta vsebina in oblika dva pola, ki se medsebojno povezujeta in dopolnjujeta. V svojem stilu je poudarjala dramaturgijo in odrsko učinkovitost predstav. Bistveno je vplivala na razvoj plesnih kostumov, scenografije, glasbe in lučnih efektov. Vse je bilo v službi ideje predstave. Sama je poudarjala pomen vaje za ples, pri čemer z natančnim in predanim izvajanjem vrste dejanj pridobiš občutje bivanja ali zadoščenje duha in na nekem področju postaneš božji bojevnik ali streliš k zaželeni popolnosti. Dejala je, da ples izvira iz rituala, v večnem hrepenenju po nesmrtnosti, kar se izraža skozi različne plesne tehnike v času.

Danes je potreben nov ali primernejši jezik gibanja časa, v katerem živimo, zaradi česar se odmikamo od baleta. (Otrin, 1998)

Martha je ustvarila veliko plesnih del, v katerih se je opirala na poganske rituale in ljudsko tradicijo, ameriško zgodovino, na antične teme ter z veliko prizadetostjo obravnavala vlogo ženske in njen odnos do sveta. Odkrivala je najtemnejše pokrajine človeške duše, kjer je komedija kot svetla stran človekovega bivanja ni zanimala. (Otrin, 1998) Med njena najbolj znana dela uvrščamo Tožbo ali Lamentation, Koraki na ulici, imenovani Steps in the Street, in pa Srčno votlino ali Cave of the Heart. Njen ples se je v tistem času navzel tudi sinkopiranih ritmov in oglatih oblik jazzovskega baleta, njene stroge, preproste linije so odražale naraščajoči vpliv funkcionalizma v dizajnu in arhitekturi, ki sta jo obdajala. Nekatere njene oglate svečeniške poze so bile kot pri Nižinskem izčiščene različice zgodnejše obsedenosti z grško mitologijo in orientalizmom Saint Denisove. Nanjo so pustili vtis ritmi severnoameriških indijanskih plesov pa tudi južnoameriških plesnih ritualov, delno pa tudi primitivistično navdihnjeni ekspresionizem nemške koreografinje Mary Wigman. Grahamovo sta prav tako globoko zaposlovali politika in filozofija 20. stoletja. Liki Grahamove so bili zgolj subjekti modernistične umetnosti in psihologije, zbrani iz različnih navskrižij, glasov in nagibov. Te zapletene, vprašujoče, preganjane osebnosti so naseljevale svet, ki je bil deloma mitičen deloma domišljjski deloma zgodovinski in tudi sodobno resničen. Zanimivo je, da je le 50 let po baletu Trnjuljčica bilo njeno delo kot stoletja oddaljeno od nekdanjega dvornega blišča in moralnih določenosti. Raziskujoč svoj lastni plesni jezik je Grahamova prav tako raziskovala mesto ženske v sodobnem svetu. (Mackrell, 2005)

Grahamova je vzgojila plesno skupino, ki je po drugi svetovni vojni postala pojem sodobnega in ne samo ameriškega plesa. Gostovala je po vsem svetu, tudi v Ljubljani. Iz njene skupine je izšlo veliko plesalcev in koreografov, ki so pozneje razvijali sodobni ameriški ples in obenem izredno močno vplivali na razvoj sodobnega plesa v Evropi. Med njih prištevamo Jose Limona, Paula Taylorja, Roberta Cohana, Merce Cunninghama in druge, ki so vsak po svoje iskali nove poti. (Otrin, 1998)

V nekaterih zadnjih delih Grahamove je koreografija postala mesto prikazovanja tehnike Graham. Tako je modernizem začel označevati standardiziran gibalni kod, medtem ko se je na začetku zlasti ubadala z iskanjem subjektivne oblike. (Franko, 2006)

5. 2. 10 Merce Cunningham

Zgodnja modernistična izraznost je zagovarjala čustvo kot pobudo za plesni gib. Če je bila ekspresija v plesu deležna prakse in razglabljanja vse od italjanske renesanse naprej, je igrala vlogo tudi v modernističnih projektih iz 20. stoletja, kjer bi srečanje z njo najmanj pričakovali. Ekspresivnost je bila prisotna v delu Merce Cunninghama. Njegova najzgodnejša koreografija iz štiridesetih let 20. stoletja je bila ekspresivna v tradicionalnem pomenu besede, vendar se je že na začetku petdesetih let odlikoval po ločitvi plesa in glasbe. V njegovi koreografiji sta glasba in ples učinkovala skupaj, čeprav nista bila enota in nobena od ritmičnih skladnosti, ki so povezovale ritmično gibanje s taktom, ni bila preiščena. To dvoje je po njegovem soobstajalo kot soobstajata vidno in slišno. To je dosegel tako, da je uporabil ideje Johna Cagea o postopku naključja, ki narekuje kombinacije znanih spremenljivk, pri čemer je predviden vsak od njihovih možnih pojavov. Še vedno prepuščeno naključju pa je zaporedje kombinacij. Cunningham je pri sestavljanju del uporabil postopek naključja, da bi odpravil svojo lastno koreografsko namero. To je zagotovilo, da glasba in ples ne bosta krepila drug drugega, razen če se to ne bi primerilo po naključju. Ples je ločil od glasbe v tolikšni meri, da plesa ne bi mogla več oskrbovati z razpoloženjem. S tem je Cunningham namerno izvajal nasilje nad teorijo ekspresije, saj s tem razveže fizični občutek od čustvenega vtisa, ki naj bi ga povzročil. Po Cunninghamu je v sodobnosti sprejemljivo priznati občutje, vendar brez potrebe, da bi ga ponotranjili in ga posledično izrazili navzven. (Franko, 2006)



Slike 51, 52, 53, 54: Merce Cunningham

(Slika 51: Pridobljeno 18.01.2010 iz <http://www.annasheffield.com/blog/wp-content/uploads/2009/07/17.jpg>;

Slika 52: Pridobljeno 30.01.2010 iz <http://www.studio360.org/yore/images/Technology/slide1.jpg>;

Slika 53: Pridobljeno 30.01.2010 iz <http://greatwolf.squarespace.com/storage/cunningham.jpg>;

Slika 54: Pridobljeno 30.01.2010 iz <http://static.guim.co.uk/sys-images/Arts/Arts/Pictures/2009/7/27/1248705600582/Merce-Cunningham-and-part-001.jpg>)

V petdesetih in šestdesetih letih je mesto ekspresivnosti premostil od plesalca kot prenosnika čustev h gibanju samemu, kjer je bila lepota naklonjena nenamerni izraznosti gibanja. Tako je skozi to, kar so počeli videli, kdo in kaj so plesalci. **Za Cunninghama je gibanje stvar reakcije na fizično in ne duhovno stvarnost, je torej stvar energije in ne duše.** S tem, ko izvor gibanja pripisuje fizičnemu in ne duhovnemu, preobrazi ali razpravlja o teoriji ekspresije s stališča lepega. Cunningham v plesu iz osemdesetih in začetka devetdesetih let več ne kaže neprizadete subjektivnosti, ampak se pojavi lepota ravnodušnosti. (Franko, 2006)

Merce Cunningham, rojen leta 1919, je najzanimivejši in najbolj revolucionaren izmed učencev Grahamove. Pri Cunninghamu ples ni nikoli sklenjena enota, nikoli se ne začne in ne konča. Išče nove možnosti za gibanje v prostoru in času, posamezne dele plesa, ki jih obdrži, uprizori enkrat v takšnem in drugič v drugačnem vrstnem redu. Njegove predstave niso nikoli enake, danes lahko traja 40 minut, drugič pa tri ure. Vse je odvisno od prostora, časa in trenutnega stanja raziskovanja. Popolnoma se je odmaknil od klasičnega plesa, saj ga zanima gib sam v odnosu do slikarstva, kiparstva in predvsem glasbe. (Otrin, 1998)

Po opisu Edwina Denbya ga kot plesalca odlikujejo izredno gibčne, hitre narti in kolena. Obiskoval je ure baleta, kjer ga je navdušila živahnost stopal, hitrost gibanja in število ritmov, s katerimi se je poigral. Za njegove plesne so značilne visoko dvignjene noge in hitro baletno delo nog, pri čemer je ohranil za moderni ples značilni svobodni, upogibajoči se trup. Prav tako je obdržal prostodušno moč in sunkovitost plesa Grahamove, saj so plesalci kazali, da je ples garanje in ni hlepel po breztežnosti teles. Za njegove plesalce so značilna rahlo iztegnjena stopala, močne noge, lahkotni trupi in živahni skoki. Njegovi plesi niso govorili prav o ničemer, šlo je za premikanje v prostoru in času. V njegovih delih ni bilo nobenih likov, zgodb, sporočil ali simbolov, naloga občinstva je bila, da si iz njegovega dela sama ustvarijo smisel ali nesmisel, kar jim pač ustreza. Cunninghamovi plesalci so bili natančno nasprotje vzvišenih, izmučenih prapodob, ki so se viteško bojevale z nevidnimi silami, saj so bili kot znanstveniki, ki so se ukvarjali s silno natančnim in vnetim iskanjem tistega, kar lahko naredi telo. Koreografija ni nastajala le iz povezovanja klasičnega in zgodnjega modernega plesa, ampak je bila zaznamovana z opazovanjem načina obnašanja ljudi in živali. Včasih je Cunningham vključil bazične gibe in kretnje, k čemur ga je navdihnil John Cage s prepričanjem, da se lahko sleherni zvok sliši kot glasba. Svojih plesov ni sestavljal na način klasičnega baleta ali Grahamove, kjer bi se naj glavno dogajanje odvijalo v središču odra, ampak se je na odru dogajalo več stvari hkrati, tako da so se morali gledalci sami odločiti, kateri del plesa bodo gledali. Pogosto je bila posledica tega, da so bili nastopajoči videti zatopljeni vsak v svoje početje in tako je njihovo plesanje v parih ali

oblikovanje skupin izzvenelo zgolj kot naključje ali poseben trenutek zблиževanja znotraj neskončno zapletenih zakonitosti plesa. Vodila ga je ideja, da bi moral ples izražati gosto preobremenitev z informacijami, ki jih v sodobnem plesu predelujemo vsak dan oziroma da bi bil enakovreden preklapljanju kanalov. Ta logika je nastala pod vplivom sodobnih teorij relativnosti, po katerih v prostoru ni stalnic in pod vplivom **dajanja prednosti naključju pred redom**. Po njegovem naj bi ples proizvajal obliko, zato naj ne bi potreboval podpore zastorov in odrske opreme. Slog Cunninghama je po Mackrellovi videti kot mehanično ponavljanje domiselnega, obstranskega pogovora, medtem ko je slog Grahamove zgoščen in unitarno sporočilen, kjer je skoraj vsak gib vzklík usmerjenega čustva. (Mackrell, 2005)



Slika 55: Plesna skupina Merce Cunninghama prikazuje razčlenitev strani v prostoru; »Možnosti v plesu so omejene samo z našo domišljijo in z našima dvema nogama.« Merce Cunningham (Pridobljeno 30.01.2010 iz <http://media.walkerart.org/3263480.jpg>)

5. 3 Prepletanje primitivnega plesa s sodobnim plesom in baletom

Moderni ples prepozna življenje v pravadnini kot vir, iz katerega črpa. Moderni umetniki se obračajo nazaj k starim kulturam, kjer najdejo poseben navdih v primitivnih ljudstvih, starem in srednjem veku. Pri tem se izogibajo klasičnega obdobja in renesanse, ki je obudila grško težnjo po simetriji in skladnosti, in iščejo nove smeri razvoja. Moderna umetnost se je pojavila kot močan odziv na štiri stoletja vladanja renesanse. Želela se je otresti kakršnih koli nazorov in okvirjev ter se vrniti na začetek, kjer je želela oblikovati ideje. Primitivno je za moderno umetnost pomenilo začetek ustvarjanja. Zaveden ali nezaveden cilj primitivnih ljudstev je vizija sveta skozi oči otroka, ki nima predsodkov. Tehnika ni nepomembna, vendar tudi sama sebi ni namen. Oblikujejo jo direktna in močna čustva, ki porodijo preprostost in asimetričnost ter dajejo prej prednost ponavljanju kot zaporedju. S simboli so primitivni ljudje ponazarjali njihovo razumevanje življenja, danes pa v umetnosti s povzemanjem teh simbolov želimo vzbuditi emocionalne in nagnonske načine razumevanja. Takšni dogovorjeni simboli vodijo moderne umetnike k preprostosti in enotnosti. Bistveno je, da moderni ples povzema od primitivnih plesov njihovo neposrednost, ki se kaže v izhajanju plesnih gibov iz življenjskih izkušenj in ne iz dekorativnih namenov. Moderni plesalec ima tako na voljo zelo izrazen jezik, povzet po primitivni umetnosti, ki zajema nenavadnost, neposrednost, naivnost, spontanost, vitalnost in moč. V primitivnih plesih so kretnje preproste, direktne, nedodelane in redke, kot pri otroku ali živali. Primitivna gibanja lahko opišemo kot božansko nenavadnost, saj je po besedah Grahamove vedno najbolj izrazno tisto, kar je prvo videno, prvo čuteno in prvo doživeto. (Horst in Russel, 1987)

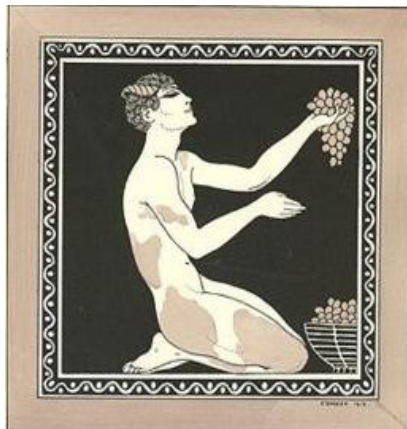
Primitivne plesne študije, nanašajoč se na zemljo opisujejo gibanja, ki prikazujejo misteriozne sile, ki vladajo na Zemlji. Tukaj je plesalec opazno občutljiv do tal, po katerih pleše, saj mu zemlja predstavlja tisto, iz česar izhaja in kamor se povrne. Tako so gibanja nizka in orientirana proti tlam, nerodna, posnemovalna in nasilna. Po drugi strani pa so lahko nežna pri stikih z bogovi ali lirična v radovednosti. Pri teh preprostih, nizkih plesih dajejo bobnom podobni inštrumenti ritem plesalcem. Vsi gibi so videti, kot bi njihova vitalnost izhajala iz zemlje, in raziskujejo območja odnosa med zemljo in gibom. Sem prištevamo primitivno hojo, ki jo zasledimo tudi pri Marthi Graham, za katero so značilna navznoter obrnjena stopala in kjer vsak korak spremlja navdušenje, da človek lahko hodi. (Horst in Russel, 1987)

S povečano svobodo zaradi osvoboditve od zemlje telo plesalca postane bolj prepleteno, manj nerodno, ampak vsebuje še nekaj primitivnih značilnosti, kot so čudaškost ali nenavadnost, vzhičenje, ki povzroči motnje v linijah. **Gibanje ima fokus v**

zraku, torej gre večinoma za skoke, poskoke, teke, hitre nenavadne gibe in gibe kril. V teh plesih se lahko pojavijo halucinacije in iluzije. Čeprav je skoraj vsa moderna koreografijado neke stopnje primitivna, so nekateri znani koreografi, kot so Martha Graham, Jose Limon in Doris Humphreys, nekatere plesne predstave, skoraj povsem ustvarjali v takšnih primitivnih oblikah. (Horst in Russel, 1987)

5. 3. 1 Povzetek vzpodbud za nastanek sodobnega plesa, ki izvirajo iz starega veka

Celotno 20. stoletje se vrača k stari dobi, k umetnosti, ki je sama sebi namen in ne več refleksija praktičnega življenja. Sodobni umetniki radi povzemajo **reducirane oblike** v dvodimenzionalne linije, **natančno organiziranost gibov v formalno discipliniranem prostoru**, kjer takšni medsebojni odnosi povzročajo stres, ki je primerljiv stresu sodobnega življenja. Tako kot so umetniki starega veka **posvečali veliko pozornost materialom, s katerimi so delali**, tako tudi moderni umetniki povzemajo to njihovo značilnost, kar se kaže v plesu kot okupacija z gibom samim. **Popolno ozaveščanje telesa** je osnovno tako v umetnosti starega veka kot tudi modernega plesa. Vsak moderni plesalec je starinski v nenehni ozaveščenosti celotnega telesa in njegovega potenciala za gibanje tudi, ko miruje. Ta telesna ozaveščenost se nanaša na celotno



telo, tako da plesalec zazna gib, ki se zgodi v posameznem delu telesa s celotnim telesom. Vsak del telesa, tudi uho ali prst, je ozaveščen v vsakem gibu. Telo v prostoru je torej obravnavano kot formalna celota. Prva plesna kompozicija, ki povzema ta starinski plesni stil, je bilo **delo Nižinskega**, imenovano *L'Après-Midi d'un Faune*, leta 1912. Vsak element je v načrtu oblike enako pomemben, nič ni samoumevnega. Gibi so izvedeni izredno počasi, tako da iluzijo počasnega gibanja lahko prikaže celo fotografija. (Horst in Russel, 1987)

Slika 56: Vaclav Nižinski kot faun leta 1913

(Pridobljeno 10.02.2010 iz [http://en.wikipedia.org/wiki/Afternoon_of_a_Faun_\(Nijinsky\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Afternoon_of_a_Faun_(Nijinsky)))

5. 3. 2 Povzemanje vzpodbud za nastanek modernega plesa v srednjeveški umetnosti

Čeprav umetniki 20. stoletja težko najdejo navdih kreativnosti v klasični in renesančni umetnosti, srednjeveška umetnost lahko razkrije veliko stvari, do katerih je moderna umetnost provokativna in s katerimi simpatizira. (Horst in Russel, 1987)

Namesto enotnega petja je tukaj v ospredju organska glasba, ki kombinira nenehno progresijo glasov v petih paralelah. Tako vsi glasovi vodijo v enako smer, v neravnovesju ritma pa so prisotne motnje. Renesansa je organskost in paralelnost glasbe zanikala, medtem ko moderni umetniki ponovno obudijo organskost v glasbeni kompoziciji. (Horst in Russel, 1987)

Religiozni srednjeveški stil plesa temelji na religioznem prepričanju, za katerega je značilno odrekanje sebi na račun vdanosti, ponižnosti in poslušnosti. Plesno gibanje, ki bazira na paralelnih linijah srednjeveške religiozne umetnosti, podpira bolečino. Celotno gibanje je omejeno na majhen prostor in deformirano zaradi notranjega trpljenja, pri tem prevladuje nerealen oziroma čudežen način uprizarjanja. Zanika človeka in vse, kar je povezano s tem svetom, tako tudi gravitacijo in zemeljske dejavnike, pri tem pa verjame v usodo. Ples povzema dolgo, hrepenenja polno, nenaravno spreminjajočo umetnost tega časa. Koncept srednjeveškega človeka, ki trpi znotraj sebe in si sam prizadaja bolečino, je skladen z modernimi psihološkimi problemi, ki se nanašajo na emocionalne konflikte in komplekse ter se izražajo skozi ples. Srednjeveško življenje, polno grehov in trpljenja, je lahko tretirano kot vsebina, ki določa slog religioznega srednjeveška plesa. Mešan in neenakomeren ritem daje neenakomeren, asimetričen in nedirekten značaj temu plesnemu stilu. (Horst in Russel, 1987)

5. 3. 3 Delitev plesov po obliki in značilnostih po Curtu Sachs

Po Curtu Sachs so krčeviti plesi in oslabiljeni krčeviti plesi predstavniki neharmoničnih plesov, za katere je značilno posnemanje gibanja grdih teles s pačenjem. Neharmonični plesi so v nasprotju z naravo in ustrojem telesa. Noge se gibljejo krčevito in sunkovito, pesem plesalcev je hropeča in z gibanjem dosežejo stanje skrajne živčne vzburjenosti. Ko obliti z znojem izčrpani padejo na tla, se krčevito tresejo po vsem telesu. Gre za stanja silovitega krčenja in popuščanja mišic, ki se lahko stopnjuje do popolnoma neobvladanega premetavanja telesa v divjem paradoksizmu, kjer volja pa tudi zavest izgubi oblast nad telesom. Tukaj lahko zasledimo osnovno načelo plesa po Labanu, ki pravi, da se celotni razpon plesa nahaja med skrajnostma popolne sprostitve in popolne napetosti mišic. Tako je kvaliteta gibanja v precejšnji meri določena s kvantiteto gibanja, ki se nanaša na količino sile ali intenzivnosti, ki jo gibanje vsebuje, kar daje plesu njegov edini, povsem mišični ritem. (Sachs, 1997) Tako je v modernem plesu pomembno gibanje kot gradivo plesa, ki ga klasični balet zanika, saj skuša prikriti mišično dejavnost in doseči, da bi se zdelo, kot da na telo deluje nekakšna zunanja sila, kar izloči napor iz plesa. V modernem plesu je pomembno zavračanje vseh tradicionalnih zahtev po obliki in uveljavljanje načela, po katerem si vsak ples ustvari lastno obliko, s katero izrazi

notranje sile. (Hrvatini, 2001)

Navajam preglednico delitve plesov, ki je povzeta po delitvi primitivnih plesov Curta Suchsa, saj nudi nazornejši prikaz opisanega.

Preglednica 1: Delitev plesov, povzeta po Curtu Sachs(1997)

PLESI PROTI TELESU (NEHARMONIČNI)		PLESI Z OSVEŠČENIM TELESOM (HARMONIČNI)	
ČISTI KRČEVITI PLESI	OSLABLJENI KRČEVITI PLESI	PLESI Z ODPRTIM (ŠIROKIM) GIBANJEM	PLESI Z ZAPRTIM (OZKIM) GIBANJEM
V popolnem nasprotju z naravo in ustrojem telesa	Obvladovanje posameznih izoliranih mišičnih skupin	Dvig pete in podplata od tal	Vrtenje medenice
Krčvito in sunkovito gibanje	Manj močne težnje po zamaknjenosti kot pri krčevitih plesih	Plesi na eni nogi	Statično nihanje
Hropeča pesem		Poskakovanje	Stoječi plesi
Stanje skrajne živčne vzburjenosti		Skoki	Sedeči plesi
Premetavanja telesa v divji razdraženosti		Ples z dviganjem	Plesi z vrtenjem
Izguba zavesti		Ples z udarjanjem	Plesi z zvijanem
		Koračni plesi (izpadni korak)	Svedrasto ali vijačno gibanje
		Plesi z iztegovanjem noge v počepu	Izvijanje udov v sklepah~marionete(povezava z baletom)
		Ples z dviganjem kolen	

Krčeviti plesi se razvijejo kot nuja, iz obsedenosti ali iz težkih nevropatskih motenj. Gre za povezanost psihičnega s fizičnim, kot bi se želeli s plesom očistiti notranjih trenj ali izraziti notranje vzgibe. Vidimo, da so ti plesi popolnoma nagonski, kjer se gibanje oblikuje sproti in skladno z notranjimi težnjami. Tudi Horst in Russel opišeta povzemanje nagonskega razumevanja simbolov primitivnih ljudstev v moderni umetnosti. Metakineza je tako značilnost najzgodnejših plesnih oblik, enako značilnost, seveda v milejši obliki. Zasedimo jo v oslabljenih krčevitih plesih in v sodobnem plesu po Hrvatinu, kjer manj močne ali prikrite težnje po zanesenosti živijo naprej v spremenjenih ali v zelo drugačnih okoliščinah kot umetniška oblika. Gre lahko za popolno obvladovanje posameznih izoliranih mišičnih skupin. Ples Isadore Duncan govori o vzniku plesa v solarnem pleksusu ali duši, ki je središčni izvir vsega gibanja, Delsarte govori o ekspresivnosti ali izraznosti kot zakonitosti, kajti nič ni bolj siromašnega od kretnje, ki nima svojega vzgiba ali svojega pomena. Dalcroze prav tako povezuje duh in materijo v ritmu, kjer je ples prenašanje vibracij, porojenih iz elementarnih čustev in prvobitnega zanosa v svet fizičnosti. (Vogelnik, 1975) Laban popelje ples od plesnega impresionizma Duncanove k ekspresionizmu, ko poudarja izraznost plesa. (Otrin, 1998) Postmodernist Michael Clark je v 90. letih 20. stoletja v predstavi *Mmm* ustvaril različico *Posvečenja pomladi*, prepletajoč originalno glasbo s prerezi pankovske, kar je še okrepilo kipečo energijo Stravinskega. Gibi so bili težki in rušilni, oddajali so temno energijo in se širili iz krčev v dimljah, ki so okončine porivali navzven ali pa so telesa poganjali v blazne spirale ter se tresli v nebogljenih iksastih pozah. (Mackrell, 2005) Vse to ustvarja podobnost z neharmoničnimi krčevitimi plesi, tako lahko nekako povzamemo, da je tudi to obliko kot najbolj primitivno mogoče prepoznati v sodobni plesni umetnosti.

Sachs opiše harmonične plese kot povečevanje gibanja lepih teles in jih razdeli na plese z odprtim širokim gibanjem in na plese z zaprtim ozkim gibanjem, ki prav tako kot krčeviti prinašajo zanos in ekstazo. Plesi z odprtim širokim gibanjem, ki so v glavnem značilni za moške in za ljudstva, ki so bolj temistična, patriarhalna in se ukvarjajo z lovom, so široka gibanja, koraki, skoki, trdno središče vrtenja, iz katerega izhaja nihanje vsega telesa ali njegovih delov v obeh oseh ali v ozkem krogu. Medtem ko je za zaprta ozka gibanja značilno vrtenje medenice, statično nihanje, sedeči plesi, plesi z zvijanem in vrtenjem, svedrasto ali vijačno gibanje ter izvijanje udov v sklepih. Posebna pretirana raztegovanja so bistvena sestavina plesov z zvijanem, kar je značilno za egipčanske plese novega kraljestva. V jugovzhodni Aziji se je **ples z zvijanem** umaknil v ožje umetniško področje, kjer si načrtno izvijajo ude v sklepih, kar spominja na marionete. Takšen je ples na Javi, ki je skoraj dvodimenzionalen in vsak del telesa je potrebno prikazati neskrajšan in v celoti, vendar ima ta ples izredno izrazno moč in je videti, kot bi plesalce premikala neka tuja roka. V začetku je bil to **čisti krčeviti ples**, v katerem je volja deloma ali v celoti izgubila nadzor nad telesnimi deli, na koncu se je **razvil v staro**

mehiški, vzhodno azijski in evropski balet, kjer so **plesalci kot marionete**. Krčevitost je postopoma izginjala, popuščanje volje v zanosu je ostalo in se pretvorilo v umetniško dovršenost in avtomatizem. (Sachs, 1997)

Ples torej črpa iz nezavednega, kjer volja in zavest izgubita nadzor, zato se tudi govori o otroku, ki je sposoben največje ustvarjalnosti. Otroka nič ne omejuje, nobena znanja, prepričanja, v svoji ustvarjalnosti je svoboden, laže najde pot do nezavednega. Namen plesov je bil v preteklosti soustvarjati življenje, bili so del ljudstva. Tudi v sodobnem plesu je namen soustvarjati življenje, izraziti emocije, stališča ali idejo, skratka nekaj povedati in preko tega doseči zanos, ekstazo in posledično očiščenje ali katarzo.

Nefigurativni ali abstraktni plesi niso vezani na nobeno posebno plesno obliko, vendar v večini primerov potekajo v krožnem gibanju. Abstraktni ples ostane enoličen, vse dokler ne izgubi obrednih osnov in ko plesno rajanje, osvobojeno namenov, postane vir človeškega veselja nad gibanjem in obstajanjem. **Pri figurativnih ali posnemovalnih plesih** gre za povzemanje zunanje čutno zaznavne oblike, kjer duh plesalcev sledi obliki. Plesalci so si nadeli maske, obsedel jih je dogodek, ki so ga predstavljali, ali obleka, ki so jo nosili. Oba plesa, tako posnemovalni kot abstraktni ples, se med sabo prepletata in dopolnjujeta. (Sachs, 1997) Abstraktnost ali nezaznavnost plesa je zlasti v postmodernem plesu napredovala do te mere, da težko razberemo pomen uprizorjenega, oblikujemo ga intuitivno, na podlagi prepoznavanja simbolov, pri čemer ima velik pomen naša domišljija, s katero si vsak sam ustvari mnenje o predstavi, jo nekako sooblikuje, kar gledalca dela aktivnega. (Kos, 1982) Posebni nameni abstraktnega plesa, kot so ples za dež, zdravje ali zmago, so prisotni samo kot čiste ideje, kar ne vpliva na obliko plesa. Tudi v sodobnem plesu, ko nedoločenost prikazanega ustvari množico različnih mnenj o vsebini ali ideji, lahko zasledimo značilnost abstraktnih plesov primitivnih ljudstev, kjer ideja plesa ne vpliva na obliko plesa. Značilnosti posnemovalnih plesov, torej plesov, kjer si plesalci nadenejo maske ali obleke, s čimer želijo povzemanje neko obliko, kar jih popolnoma prevzame, so tudi danes prisotne v plesu, tako v baletu kot v sodobnem plesu. V baletni predstavi lahko plesalci posnemajo življenje dvorjanov, mitičnost nadnaravnih junakov ali kmečko preprostost, kar se odraža z elementi pantomime v želji po preciznem izvajanju strogo kodificiranih gibov. (Mackrell, 2005) V sodobnem plesu pa zasledimo povzemanje naravnih ali nenaravnih oblik za prikazovanje idej, ki se nanašajo na sodobno življenje. Pri tem jih prepričljivejše delajo kostumi oziroma maske, scenska opremljenost in razni svetlobni in drugi efekti, s pomočjo katerih se plesalci lažje poistovetijo z vlogo v predstavi.

Grahamova prikazuje preplet notranje in zunanje resničnosti brez logičnega zaporedja, značilnega za balet 19. stoletja. Prepletata se nasilno fizično gibanje in notranji nemir, torej tako imenovano fizično in psihično, oblika in čustvo. Vsak gib je nekaj pomenil, pa naj je to bila prošnja, smeh ali krik. Pomen vsakega giba je bil lahko različno razumljen s strani občinstva, saj je šlo za posploševanje pomena in precizno izvajanje normiranih gibov. Forma je predstavljala vsebino, medtem ko je ples izoblikovalo čustvo. Telo je Grahamova tretirala kot izrazno sporočilo. Njen ples je v 40. letih 20. stoletja postal bolj ponotranjen, simbolični. Ostanki nefigurativnih ali abstraktnih plesov se tako pri Grahamovi kažejo z močnim čustvovanjem in simboliko. Značilnosti posnemovalnih plesov se pri Grahamovi lahko prepoznajo v poudarjanju forme, ki je predstavljala vsebino. Prikazovala je močne ženske arhetipe, Medejo, Ivano Orleansko, Klitemnestro ter pogubna ljubezenska razmerja, strah pred staranjem in lastne izkušnje ljubusumja in naslade. (Mackrell, 2005) Tako lahko opazimo pri Grahamovi preplet značilnosti obeh bistvenih plesnih oblik, abstraktne in figurativne.

Pri Cunninghamu opazimo, da je izraznost večja v delih, kjer so plesalci osvobojeni naloge pripovedovanja zgodbe, kar do skrajnosti poveča njihovo moč sporočanja. Sama oblika jih tako bolj prevzame in tudi učinek prikazanega je pristnejši. Pri Cunninghamu zasledimo mnogo značilnosti abstraktnega plesa, ki so neurejena nepredvidljivost gibov, obravnavanje plesa kot premikanje v prostoru in času, katerega namen ni pripovedovati zgodbe, likov, sporočil ali simbolov. Pri tem je naloga občinstva, da si ustvari smisel ali nesmisel. Naloga plesalcev je raziskovanje gibov in sposobnosti telesa. Na odru se dogaja več stvari hkrati, tako da se ustvarja gosta preobremenitev z informacijami in da ima naključje prednost pred redom. Pojavlja se spontanost, neodvisnost glasbe, koreografije in scene, pri čemer se plesalci razkrijejo s tvorjenjem naključnih oblik. Značilnosti posnemovalnega plesa lahko pri Cunninghamu opazimo tudi, ko koreografijo zaznamuje s posnemanjem opazovanega načina obnašanja ljudi in živali. (Mackrell, 2005)

Pri postmodernih plesalcih in koreografih zasledimo uprizarjanje njih samih, običajnih, nelepih in preprostih. Gre za obnavljanje vsakodnevnih človeških dejavnosti v material za ples, tako zasledimo najpreprostejše gibe, kot so tek, hoja in plazenje, ki enakopravno sodelujejo v ponavljajočih se vzorcih. Predstave se uprizarjajo zunaj gledališč, v parkih, na ulicah in strehah, sredi množice. Skratka postmoderni ustvarjalci želijo prikazati običajnost in preprostost, v njo se vživljajo in ta jih popolnoma prevzame s sceno, glasbo, kostumi in nenazadnje s prostorom nastopanja. Gre torej za značilnosti posnemovalnih plesov in pa tudi za značilnosti abstraktnih plesov, ko na primer opeke, postavljene v preprost pravokoten vzorec, poimenujejo kot nerazuzdano skulpturo. Prihaja do združevanja plesa z drugimi umetnostmi, kot so igra, mimika, petje,

inštrumenti, film in umetnost. Pojavljajo se preproste naloge in strukture brez zgodb, gre za abstraktno umetnost, ko se s preprostimi gibanji ustvarja nevtralna zbranost in stanje zamaknjenosti. V postmodernizmu zasledimo kontaktno improvizacijo, kjer je v ospredju odzivnost, tehnika raztezanja, katerega posledica je slog tekočega gibanja in pa večjezičnost plesalcev ali združenje različnih plesnih stilov. Vse to oblikuje abstrakcijo v plesu. Pri Cunninghamu in Duncanovi lahko opazimo različno trajanje enakih predstav, kar je posledica trenutnega razpoloženja ter povzemanja zunanje čutno-zaznavne oblike. (Mackrell, 2005)

Zdi se, da postmodernistični koreografi uprizarjajo mnogo več plesa, kjer je v ospredju iznajdljivost plesalcev samih. Tukaj lepota plesa ni več toliko pomembna, tehnična dovršenost plesalcev nas ne prepriča več, v ospredju je ideja in iskanje novih možnosti giba znotraj določenih omejitev, ki jih postavi koreograf ali pa kar plesalci sami, kjer naključje, spontanost ali naravnost posameznika tvorijo ples.

Sodobni plesalci raziskujejo nenavaden prostor z odrekanjem simetričnim gibanjem gest ali drž, kar opazimo kot dvig enega ramena višje od drugega, roke v različnih kotih, kolena, osredotočena v različne smeri, izgled celotnega telesa daje videz nepravilnosti in nenavadnosti. Takšno gibanje ne zavzema naravnih gibov, hoje ali skokov in ne predvidljivega zaporedja. Sprožimo ga lahko z raziskovanjem prostora z asimetričnimi in nenavadnimi gibi, zavedajoč se posameznih gibov v odnosu do sebe kot celote in do prostora, kjer ne gre za idejo ali emocijo, ampak za čisti fizični poskus, kjer lahko glasbeno ozadje služi kot vzpodbuda. (Horst in Russel, 1987)

Krog kot osnovna oblika sestavljenih plesov je vse od preteklosti do danes prisotna v vsej plesni umetnosti. Postmoderni plesalci se zelo približajo plesu starih plemen, ko s preprostim gibanjem, raznoliko nenadzorovano hitrostjo in plimovanjem energije ob oblikovanju krogov, linij, piramid in kvadratov v spreminjajoče se geometrijske partiture, vključujoč tudi petje, tvorijo koncentrične kroge, neutrudno se vrteč naokoli v najstarejši in najbolj univerzalni obliki na svetu. V preprostem sporočilu o skupnosti, o plesu kot človeški verigi. (Mackrell, 2005)

Pri oblikah, kot so križanje, veriga, most, lok ali zvezda, so plemena plesala neodvisno in menjavala mesta, zato te oblike poimenujemo plesi z menjavanjem mest. Znotraj teh oblik se gibanja prepletajo od kroga do spirale, od kačje vrste do meandra, od dvojnega kroga do verige. Pojavlja se podvajanje elementov, osamosvajanje le teh, nasprotno gibanje v dvojnem krogu ali v dvojni ravni vrsti. Vsa ta gibanja zasledimo tudi danes, tako v klasičnem baletu kot v sodobnem plesu. Zanimivo je, da je bilo v zgodnjih kulturah med plesalci le malo vezi, vsak je plesal sam zase, ne da bi se dotikal sosedov,

in vedno so plesali z določenim namenom. Tako o močnejšem družabnem značaju plesa govorimo na višji razvojni stopnji. (Sachs, 1997) V sodobnem plesu plesalci ponovno prikazujejo ples sam zase, ki se prepleta v sodelovanju s soplesalci ali pa ostaja neodvisen od njih in ima nek namen ali idejo.

Različne oblike plesov so imele tudi simbolični pomen, izhajale so iz duha plesne igre in bile povezane z duhovno obredno dejavnostjo, medtem ko so manj razvite oblike plesov plod neposrednih plesnih impulzov, kamor prištevamo tudi prepletanje različnih plesnih oblik, kot so križanje, most, obok in veriga. Tako se povratni in istosmerni plesi, ki so rezultat človekovih dinamičnih kvalit, njegovega osebnega menjavanja napetosti in sprostitve, ki se kažejo kot nemirno oziroma dinamično gibanje naprej, odvijanje in tek, ter statično nihanje, ki vsako gibanje in napetost ponovno razreši, kot vdih in izdih, kjer gre za težnjo telesa k skladnemu in pomirjajočemu ravnotežju. (Sachs, 1997) Gre za težnjo telesa k naravnosti, h kateri se nagiba sodobni ples, ki ponovno išče izgubljen občutek za gib in s tem za ples, ki je v sodobnem svetu vse prevečkrat ujet v kalup spodobnosti in nepristnosti. Zavedati se moramo, da so danes civilizacija, kulturne spremembe, razne religije in konvencije osiromašile naš občutek za gib in s tem za ples. (Otrin, 1998) Zato je ples od kamene dobe dalje pridobil le malo novih oblik in vsebin. Zgodovina ustvarjalnega plesa je potekala v predzgodovini človeštva. (Sachs, 1997)

5. 4 Primerjava klasičnega baleta in sodobnega plesa

Baletni slog zavzema točno določene korake, lepoto telesne linije, velik razpon nog in pravilne, elegantne gibe rok in glave. Drža je vzravnana, glava nekoliko privzdignjena, dolg vrat, dolge mehke roke, stegnjene noge in stopala, trup se dviguje kvišku. Trebušne mišice so napete in prsni koš privzdignjen, ramena pa potisnjena navzdol. **Slog sodobnega plesa** je raznolik, določa ga plesalec ali plesna šola. Velikokrat telo sodobnega ustvarjalca določa slog njegovega plesa. Tako je sodobni ples lahko naraven, sproščen in svoboden, lahko pa kljubuje naravnosti, kot to lahko zasledimo pri Grahamovi, ki na ta način ustvarja dramatičnost. Ustvarjalci sodobnega plesa vpletajo v sodobne plesne predstave improvizacijo ali gibanje brez predhodne priprave, kontaktno improvizacijo ali naključna gibanja, ustvarjena v stiku z nečim ali nekom, in pa različna preizkušanja s tehnološkimi novostmi, glasbo, sceno, gibom, glasom in besedo. Sodobni ples je stališče in ne sistem kot klasični balet, tako se oblikuje sproti z nastajanjem novih sodobnih plesnih predstav, kjer so koraki, gibi, ideje plod posameznikove ustvarjalnosti in kjer je namen sooblikovati življenje. Plesi daljne preteklosti, kjer je bil ples del življenja ljudi, so bliže sodobnemu plesu kot baletu, katerega namen je vseprevečkrat le krasiti in zabavati.

Preglednica 2: Primerjava značilnosti klasičnega baleta in sodobnega plesa

ZNAČILNOSTI	KLASIČNI BALET	SODOBNI PLES
OSNOVNI KORAKI IN GIBANJA	<p>Demi pli�, grand pli�, battement tendu simple, battement tendu jeté, rond de jambe par terre, rond de jambe en l' air, battement frappé, battement fondu, battement developpé, grand battement jete, grand battement jete point�, soutenu, soussus.</p> <p>Gibanje je sestavljeno iz posameznih korakov, povezovalnih gibanj in poz. Vse gibanje je natančno določeno, tako</p>	<p>Gibanja se izvajajo v različnih stojah, sedih in legah:</p> <ul style="list-style-type: none"> – zravnavanje, – raztezanje, – sesedanje in vstajanje, – kr�enje in popu�anje ali otresanje, – sukanje, – zibanje, – valovanje, – izolacije in osamitve posameznih delov telesa, – predelava stopal in prstov, – obrati, – skoki, – padci in dvigi, – iskanje ravnotežja.

	ne ostane veliko možnosti za inovativnost posameznika. V gibanju ni zaznati toka gibanja, kjer bi bil en gib logično nadaljevanje predhodnega, kot je velikokrat v sodobnem plesu.	Gibanje je povezano, razen če je namen koreografa prikazati nasprotno.
POZICIJE NOG	Odprti položaji nog (pet osnovnih pozicij nog).	Paralelni, odprti in zaprti položaji nog.
POZICIJE ROK	Roke so rahlo zaokrožene v naravnem loku, dlani prav tako, palec in sredinec se skoraj dotikata, kazalec se dvigne navzgor (sedem pozicij rok po Otrinu (2000)). Roke velikokrat služijo le dekorativnemu namenu in izrazu, pri tem niso povezane s centrom telesa.	Roke so lahko rabljene kot izrazno sredstvo za različne svobodne gibe in geste, služijo stabilizaciji telesa, so povezane s centrom telesa ali pa so sproščeno spuščene ob telesu. Uporabljajo se različice baletnih pozicij rok, ki bolj ali manj odstopajo od njih in so odvisne od ideje koreografa ali učitelja.
DRŽA	Toga, navpična, zravnan drža, privzdignjena glava, iztegnjene noge in stopala, napete trebušne mišice in privzdignjen prsni koš, ramena spuščena, navzven obrnjena simetrična drža telesa.	Sproščena, naravna ali pa namerno asimetrična in nenaravna. Drža je odvisna od stila sodobnega plesa ali koreografovega namena.
CENTER TELESA	Center telesa se nahaja v osrednjem delu telesa, na območju prsnega koša, zadnjice in spodnjega dela hrbta. V plesu velikokrat ni zaznati enakomernega	Center telesa je, po Isadori Duncan, v višini dvanajstega prsnega vretenca. Različni avtorji določajo različne centre telesa, kot je na primer strukturni center, ki je skluden

	pretoka energije iz centra v ostale dele telesa, zlasti roke so velikokrat postavljene, kot da so le okras telesu in ne stabilizatorji.	s telesnimi značilnostmi plesalca. Gibanje večinoma izvira iz centra in se povezano pretaka v vse dele telesa in nazaj v center.
TELO	Je idealizirano, nenaravno, izumetničeno. Tvori harmonične forme elegantnih linij, ki naj ne bi dajale vtis čustvovanja.	Je izpostavljeno, osvobojeno, poudarja se naravna lepota človeškega telesa.
TEHNIKA	Klasična baletna tehnika je nastala z združitvijo italjanske in francoske baletne tehnike. Baletno tehniko delimo na ples ob drogu, ples na sredini, <i>pirouette</i> , skoke, ples na prstih in ples v paru.	Duncan, Laban, Graham, Huphrey, Cunningham, Taylor, Limon, Horton, Dunham in druge. Ustvarjalne delavnice, delavnice improvizacije, kontaktne improvizacije, sproščanja, raziskovanja in ustvarjanja z gibom ter podobno.
SLOG	Gracilnost, odprta drža, navpična os, zavračanje težnosti, dekorativnost, dostojanstvo, nevidnost napora. Oblikujejo ga točno določeni koraki, lepota linij telesa, velik razpon nog.	Raznolik, določen s strani posameznega sodobnega plesalca ali plesne šole. Lahko je sproščen, naraven, svoboden, lahko pa kljubuje naravnosti, vpleta improvizacijske elemente, kontakt, ustvarjanja z različno glasbo, sceno itd.
Preplet slogov – neoklasični balet – sodobni balet – plesno gledališče	Vrste: – dramatični balet, – romantični balet, – klasični balet, – balet 20.stoletja.	Vrste: – moderni ples, – postmoderni ples 50. let, – postmoderni ples 60-73. let, – analitični postmoderni ples 80. let, – postmoderni ples 90. let.
NAMEN	Dekorativnost, zabava,	Sooblikovati življenje, izražati

	lepota, eleganca, razkazovanje razkošja, stremljenje k popolnosti. Gre za standardiziran sistem.	čustva, prepričanja, stališča ali idejo. Gre za stališče.
RAVNINA GIBANJA	Predvsem visoka.	Nizka, srednja, visoka.
KOMPOZICIJA	Simetrična, harmonična, podrejena geometriji in ravnotežju.	Raznolika.
GLASBA	Klasična glasba.	Različne zvrsti glasbe, tišina, ustvarjanja z glasbo, zvokom in tišino.
PREDSTAVE	Labodje jezero, Trnjulčica, Pepelka, Hrestač, Don kihot in druge.	Tožba, Koraki na ulici, Deževni gozd, Slike, Avreola, Razklano kraljestvo, Sekstet, Nastavitev in prenastavitev, Divje življenje ipd.
KOREOGRAFI	Marius Petipa, Lev Ivanov, Mihail Fokin, Vaclav Nižinski, Bronislava Nižinska, George Balanchine, Frederick Ashton, Antony Tudor, Kenneth Macmillan, Maurice Béjart ipd.	Isadora Duncan, Martha Graham, Ruth St. Denis, Merce Cunningham, Paul Taylor, Twyla Tharp, Trisha Brown, Mark Moriss, Richard Alston, Michael Clark, Pina Bausch ipd.
PLESALCI	Marius Petipa, Vaclav Nižinski, Carlotta Brianza, Ekaterina Vazem, Ana Pavlova, Tamara Karsavina, Marie Rambert, Margot Fonteyn, Vaclav Nižinski, Sergej Lifar, Galina Ulanova, Maja Pliseckaja in drugi.	Koreografi so hkrati plesalci.

V preglednici 2 so zapisani osnovni baletni koraki in osnovna gibanja sodobnega plesa. Izvajanje baletnih korakov in gibanj je natančno določeno, medtem ko je izvajanje gibanj sodobnega plesa prilagodljivo značilnostim posameznikovega telesa. Gibanja

sodobnega plesa so večinoma naravna in dopuščajo odstopanja, medtem ko koraki baleta ne dopuščajo odstopanja. Gibanje je v sodobnem plesu tekoče, v odvisnosti od ideje koreografa, kjer lahko zaznamo tok gibanja skozi celo telo, medtem ko v baletu te fluidnosti ne zaznamo v tolikšni meri, saj gre za izvajanje posameznih korakov, povezav med koraki in vztrajanje v natančno določenih pozah, kjer je le malo prostora za inovativnost. Pozicije nog so pri baletu odprte, medtem ko se pri sodobnem plesu poljubno menjujejo od paralelnih do odprtih in zaprtih pozicij. Pri klasičnem baletu so pozicije in drža rok natančno določene, velikokrat je v ospredju le dekorativni namen rok, pri čemer roke niso povezane s centrom telesa. V sodobnem plesu služijo roke izražanju in stabilizaciji telesa, saj so povezane s centrom. V baletu prevladuje toga drža hrbtenice, kjer je poudarjena vertikalna, vzravnana, dostojanstvena drža. Medtem ko je v sodobnem plesu drža sproščena, naravna ali namerno asimetrična in nenaravna, odvisna od posameznega stila sodobnega plesa in koreografovega namena. Center telesa je v klasičnem baletu v osrednjem delu telesa, torej na območju prsnega koša, zadnjice in spodnjega dela hrbtenice, medtem ko je center telesa v sodobnem plesu v višini dvanajstega prsnega vretenca po Isadori Duncan, v t. i. solarnem pleksusu. Center telesa je v sodobnem plesu lahko odvisen od značilnosti telesa in stila plesa tistega, ki ustvarja ples. Telo je v klasičnem baletu idealizirano, nenaravno in izumetničeno, medtem ko se telo sodobnega plesalca izpostavlja, osvobaja, poudarja se naravna lepota človeškega telesa. Baletna tehnika zavzema ples ob drogu, na sredini, piruette, skoke, ples na prstih in ples v paru, medtem ko tehnika sodobnega plesa vključuje sproščanje, ozaveščanje telesa, improvizacije, raziskovanja gibanja z različnimi pripomočki, glasbo, tehnologijo in s samim gibom ter podobno. Sodobni koreografi vključujejo raznolike ideje v lastno tehniko, ki bazira na že obstoječih sistemih gibanja, npr. Labanov sistem, balet, Graham, Cunningham, Taylor, Limon in drugi. Baletni slog je natančno opredeljen, medtem ko se slog sodobnega plesa razvija skladno z razvijanjem novih idej koreografov. Namen klasičnega baleta je bil v preteklosti zabavati, krasiti ali razkazovati lepoto in razkošje dvora. Danes je še vedno v ospredju razkazovanje lepote, lepih baletnih linij in brežhibna tehnična izvedba, pri čemer se vse bolj poudarja edinstvenost plesalčevega izraza. Sooblikovanje življenja in izražanje stališča je namen sodobnega plesnega ustvarjalca. Ravnina gibanja je v klasičnem baletu v glavnem visoka, saj gre za stremljenje navzgor, kjer prevlada težnja po dolgih, vzpenjajočih se linijah, kar opazimo pri skokih in plesu na konicah prstov. V sodobnem plesu smo priča prepletanju nizke, srednje in visoke ravnine gibanja, saj je vključeno delo na tleh, stoje in razni poskoki. Kompozicija je v sodobnem plesu zelo raznolika, vključuje geometrične, simetrične in asimetrične oblike, ki so lahko tudi povsem naključne ali nedoločene. V baletu je kompozicija simetrična, harmonična, podrejena geometriji in ravnotežju. Glasba je v baletu klasična, v sodobnem plesu pa zelo raznolika. Tako sodobni plesalci plešejo v tišini, preizkušajo in raziskujejo glasbo, zvok in tišino. Predstave klasičnega baleta so

Labodje jezero, Trnjulčica, Hrestač in druge. Predstave modernega plesa: Tožba, Koraki na ulici, postmodernega plesa pa dela Cunninghama, Twyle Tharp, Elizabeth Streb in drugih. V sodobnem plesu so koreografi hkrati plesalci, medtem ko to v klasičnem baletu ne velja. Med plesalce klasičnega baleta prištevamo Ano Pavlovo, Vaclava Nižinskega, Sergeja Lifarja, Majo Pleseckajo in druge. Prikazana preglednica 2 služi kot primer možnega prikaza primerjave osnovnih značilnosti današnjega klasičnega baleta in sodobnega plesa in tako nudi nazornejši vpogled v njun odnos.

Ob primerjavi značilnosti klasičnega baleta in sodobnega plesa navajam še nazornejši pregled značilnosti obeh zvrsti plesov, ki zajemajo korake in gibanja, pozicije nog in rok, telo, držo in center telesa, tehniko, slog, ravnino, kompozicijo in namen plesa. Na koncu navajam primerjave med klasičnim baletom in sodobnim plesom na konkretnem primeru predstav Labodje jezero in Tožba.

5.4.1 Primerjava nekaterih osnovnih gibalnih struktur v klasičnem baletu in v sodobnem plesu

Če na slikah v preglednici 3 primerjamo gibanja klasičnega baleta z gibanji v sodobnem plesu, vidimo da so baletna gibanja natančneje določena kot gibanja v sodobnem plesu. Pravilna izvedba baletnih korakov zahteva ustrezno držo telesa ob upoštevanju načela odprtosti, kjer sta nogi obrnjeni v kolkih povsem navzven in v prvi poziciji tvorita kot 180 stopinj. (Neubauer, 1998) Koraki si pri baletu sledijo v točno določenem zaporedju, ki je plod dolgotrajnega raziskovanja in tvori smiselno sosledje. Vsaka vaja pri drogu vnese nekaj novega pri delu mišic gležnjev, bokov in kolen in služi kot priprava za sledečo vajo. Kombinacije vaj postajajo postopoma bolj zapletene in tempo hitrejši. Z vajami *plié* ogrejemo mišice in ligamente nog z raztegovanjem in kontrakcijo počasnih gibov. Sledi *battement tendu*, ki ga ponavadi kombiniramo z *battement tendu jeté*, tega izvajamo hitreje. Ves čas izvajanja težimo k odprtosti nog in stopal, s čimer vključimo delovanje vseh skupin malih in velikih mišic. To so osnovna gibanja za iztegnitev nog in stopal. Sledi vaja *rond de jambe par terre*, s katero razvijemo rotacijsko mobilnost bokov in s pomočjo katere razvijemo sposobnost za odprtost pri višjih dvigih nog. Sledi *port de bras*, kjer gre za povezano gibanje rok in zgornjega dela telesa, tako pripravimo telo in roke za sledeče vaje, ki bodo vsebovale bolj zapletena gibanja, kot so na primer obrati. Pri *battement fondu* se oporna noga lahko že dvigne na pol prste, s čimer jo pripravimo za napornejšo delo. *Fondu* proizvaja mehko gibanje in elastičnost, ki je potrebna za skoke. *Battement fondu* lahko združimo s *frappé* in *double frappé*, ki je hiter, energičen in oster. S tem mišice razvijajo prehod od mehkega in počasnega gibanja k hitremu in ostremu. *Rond de jambe en l'air* ali kroženje noge v zraku razvija mobilnost kolenskega

sklepa, moč in elastičnost ligamentov. Pri *battement developpé* na 90 stopinj in več stegujemo nogo in razvijamo moč stegen, s čimer držimo delovno nogo na maksimalni višini. Pomaga tudi pripraviti telo za zahteven *adagio* na sredini in za skoke, kjer so močna stegna pomembna za odziv od tal in mehek doskok. Pri *grand battement tendu jeté* gre za aktivnejše stegovanje noge kot pri *developpé*, saj gre za hiter dvig noge, kar proizvaja elastičnost mišic in kit na notranji strani stegen in poveča mobilnost bokov. (Kostrovitskaya in Pisarev, 2005)

Koraki klasičnega baleta so tako natančno določeni in postavljeni v smiselno zaporedje, v katerem predhodnji koraki razvijajo sposobnosti za izvedbo sledečih korakov. Koraki imajo natančno določen začetek, potek in zaključek gibanja, kjer odstopanja od pravilne tehnike niso v skladu z baletno estetiko. Da so koraki pravilno izvedeni, mora biti telesna drža ustrezna in gibanje zgornjega dela koordinirano z gibanjem spodnjega dela telesa. Drža vseh posameznih delov telesa je natančno določena, od gibov glave do gibov rok, trupa, nog in stopal. Tudi nasmeh na obrazu balerin je zahtevan. Osvojena tehnika baleta je osnova, na kateri se gradi izraznost in stil posameznika.

Gibanja telesa v sodobnem plesu niso natančno določena in nastajajo hkrati z nastajanjem novih predstav in idej plesnih ustvarjalcev. Spodaj navedena gibanja sodobnem plesu služijo le kot primer možnih gibanj, saj v sodobnem plesu ne obstaja natančno določen sistem korakov in pozicij kot pri baletu. Številni plesalci modernega in sodobnega plesa so mnenja, da bi natančna določitev korakov in gibov zavirala svobodno izražanje in preprečila nastajanje novih oblik tehnike. Še en razlog, da gibanje telesa v sodobnem plesu ni vkalupljeno v pravila kot pri baletu, je neskončno število možnosti pozicij telesa, ki jih telo lahko proizvaja v prostoru. Kakršen koli sistem modernega plesa bi bil omejevalen in hkrati poljuben. (Penrod in Gudde Plastino, 1990) Spodnji primeri gibanj in pozicij v sodobnem plesu služijo samo kot vodič k analizi neskončnih možnosti gibanja. Imena naštetih gibanj služijo le kot izhodišče za nadaljno raziskovanje in telesne analize in ne kot namen za določanje uzakonitve.

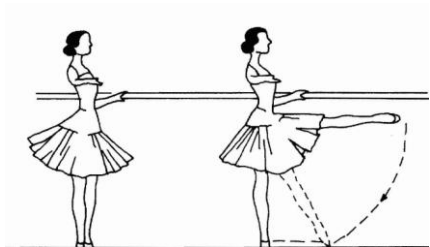
Gibanja v sodobnem plesu so zelo raznolika in vključujejo gibanja različnih plesnih zvrsti, naravna gibanja iz vsakdanjega življenja, kot so hoja, tek, skoki in poskoki, obrati, padci in pobiranja ter premikanje po tleh in podobno. Gre torej za nešteto možnosti gibanja telesa v prostoru, ki jih sodobni plesalci ustvarjalno izbirajo in kombinirajo skladno z idejo predstave. Začetek in konec posameznega giba ni natančno določen in velikokrat se zdi, kot bi se en gib zlival v drugega. Za pravilno izvedbo spodaj naštetih gibanj štejemo tudi njihove različne modifikacije, ki jih pogojujejo telesne značilnosti in sposobnosti plesalcev, preko katerih se tvori stil posameznikove izvedbe gibanja.

Gibanje sodobnega plesa je tako svobodno, nedoločeno in ponuja nešteto možnosti

oblikovanja, preoblikovanja, povezovanja ali raziskovanja gibanja, kjer je gibanje podrejeno ideji plesa in ne tvorjenju lepe brezizrazne tehnične dovršenosti, kot je velikokrat značilno za balet. Klasični balet je torej natančno določen sistem, medtem ko je sodobni ples stališče.

Preglednica 3: Primerjava nekaterih osnovnih gibalnih struktur v klasičnem baletu in sodobnem plesu

GIBANJA V KLASIČNEM BALETU	
<p>Slika 57: Grand plié (Vaganova, 1999)</p>	<p>Slika 58: Battement tendu (Vaganova, 1999)</p>
<p>Slika 59: Rond de jambe par terre</p>	<p>Slika 60: Battement frappé (Vaganova, 1999)</p>
<p>Slika 61: Battement fondu</p>	<p>Slika 62: Battement développé (Vaganova, 1999)</p>



Slika 63: Grand battement jeté
(Vaganova, 1999)



Slika 64: Skok grand jeté



Slika 65: Poza attitude épaulée



Slika 66: Soussus

GIBANJA V SODOBNEM PLESU



Slika 67: Sesedanje in zravnvanje
(Vogelnic, 1994)









Slika 68: Raztezanje
(Vogelnic, 1994)



Slika 69: Krčenje in popuščanje
(Vogelnic, 1994)



Slika 70: Sukanje
(Vogelnic, 1994)

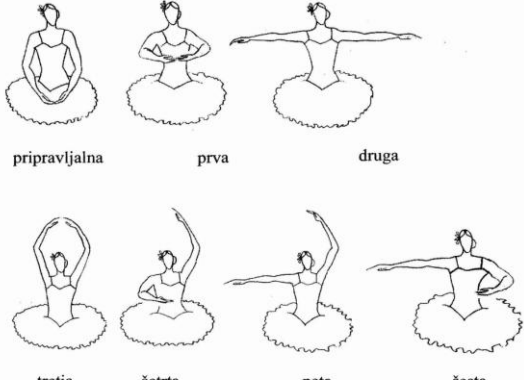
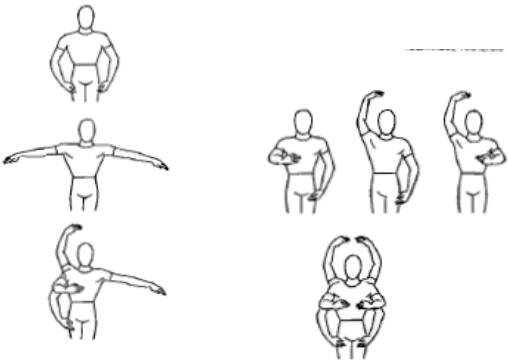
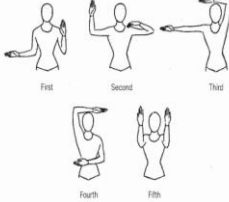
 <p>Slika 71: Padci in dvigi (Vogelnik, 1994)</p>	 <p>Slika 72: Gibanje z vzmahom-»švungi«</p>
 <p>Slika 73: Naravna gibanja</p>	 <p>Slika 74: Skoki</p>
 <p>Slika 75, 76: Kontaktna improvizacija</p>	 <p>Slika 77, 78: Ravnotežni položaji</p>

(Slika 59: Pridobljeno 18.01.2010 iz <http://www.balletto.net/immagini/met-rondjambe1.gif>;
Slika 61: Pridobljeno 18.01.2010 iz http://www.sansaara.ee/files/images/tants29_142_1.preview.jpg;
Slika 64: Pridobljeno 30.01.2010 iz http://www.ballet.co.uk/albums/jr_kirov_balanchine_0705/jr_kirov_balanchine_valse_lopatkina_jette_500.jpg;
Slika 65: Pridobljeno 30.01.2010 iz <http://auditoriumtheatre.org/wb/media/Image/events/Pict-7.gif>;
Slika 66: Pridobljeno 30.01.2010 iz <http://www.creativelydifferentblinds.com/BlindImages/913.jpg>;
Slika 73: Pridobljeno 05.02.2010 iz http://www.akbanksanat.com/i/content/6396_1_ztdp-2-o.jpg;
Slika 74: Pridobljeno 05.02.2010 iz <http://graphics8.nytimes.com/images/2008/05/06/arts/Taylor.span.jpg>;
Slika 75: Pridobljeno 05.02.2010 iz <http://contactimprovisation.co.uk/images/dance2.jpg>;
Slika 76: Pridobljeno 05.02.2010 iz <http://www.martinkeogh.com/images/home.gif>;
Slika 77: Pridobljeno 05.02.2010 iz <http://apexdance.files.wordpress.com/2009/10/contemporarydance.jpg>;
Slika 78: Pridobljeno 05.02.2010 iz <http://img2.scoop.co.nz/stories/images/0408/d888436e1d2b961b8c7d.jpeg>)

5.4.2 Primerjava pozicij rok in nog

Pozicije rok in nog so pri baletu natančno določene, tako kot koraki, medtem ko se v sodobnem plesu pojavljajo njihove različne modifikacije. Pri baletu imamo tako pripravljajna, prvo, drugo, tretjo, četrto, peto in šesto pozicijo rok, medtem ko imamo v sodobnem plesu lahko različno število pozicij. Tudi pri baletu se pozicije rok razlikujejo med sabo glede na to, iz katere šole izhajajo, vendar gre le za razlike v poimenovanju ali oštevilčenju pozicij.

Preglednica 5: Pozicije rok

Pozicije rok v klasičnem baletu	Primer pozicij rok v sodobnem plesu
 <p style="text-align: center;">pripravljajna prva druga</p> <p style="text-align: center;">tretja četrta peta šesta</p>	 <p>1., 2. in 3. pozicija rok</p> <p>Zgoraj: različice 4.pozicije rok Spodaj: različice 5. pozicije rok</p>
<p>Pozicije rok v baletu (Otrin, 2000)</p>	 <p>Oglate pozicije rok.</p> <p>Pozicije rok v sodobnem plesu (Penrod in Gudde Plastino, 1990)</p>

Pri baletu imamo pripravljajna, prvo, drugo, tretjo, četrto, peto in šesto pozicijo rok, medtem ko imamo v sodobnem plesu lahko različno število pozicij. Tudi pri baletu se pozicije rok razlikujejo med sabo glede na to, iz katere šole izhajajo, vendar gre le za

razlike v poimenovanju ali oštevilčenju pozicij.

V pripravljalni poziciji rok pri klasičnem baletu so roke spuščene ob telesu in dlani so obrnjene navznoter, vendar se ne dotikajo. Komolci so zaokroženi, tako da se roke od komolcev do ramen ne dotikajo telesa, zlasti ne pod pazduho. Vsi prsti so skupaj, sproščeni in mehki v sklepih. Palec se dotika sredinca, mezinec in kazalec sta zaokrožena. Zapestje nadaljuje rahlo zaokroženo linijo cele roke vse od ramena navzdol. V prvi poziciji so roke dvignjene pred telesom, malo nad pasom. Nekoliko so zaokrožene, da bi se lahko pri odpiranju v drugo pozicijo iztegnile v vsej dolžini. Pri dvigu v prvo pozicijo delujejo mišice zgornjega dela roke – nadlahti - od ramen do komolca. V drugi poziciji so roke odprte vstran in rahlo pokrčene v komolcih, kar dosežemo z mišicami zgornjega dela roke. Pri tem se ramena ne premikajo. Spodnji del roke, od komolca do zapestja, je na isti višini kot komolec. Tudi del roke od zapestja do prstov, ki bi se zaradi napora drugih mišic utegnil povestiti, mora pri gibu sodelovati in biti del zaokrožene celote. Sprva se zdi taka drža prisiljena in izumetničena, vendar so roke čez čas videti izrazne in žive. Tretja pozicija rok se oblikuje, ko so roke dvignjene navzgor z zaokroženimi komolci, dlani so obrnjene navznoter in prsti se ne dotikajo. Roke držimo toliko naprej, da jih lahko vidimo. Agripina J.Vaganova opiše samo prve tri pozicije rok, ker so vse druge pozicije njihove različice. (Vaganova, 1999)

Pozicije rok v sodobnem plesu so lahko zelo raznolike, zgoraj prikazane nudijo le usmeritev k analizi gibanja v sodobnem plesu. V prvi poziciji so roke spuščene ob telesu. V drugi poziciji so roke dvignjene v odročenje in tvorijo horizontalno ravnino. Sledijo različne variante pozicij kot je pozicija, kjer je ena roka dvignjena vstran, druga pa je postavljena pred telesom visoko, srednje ali nizko. Na sliki vidimo, da gre za 3. pozicijo rok. Roke tvorijo 4. pozicijo, ko so pred telesom na različnih nivojih, in 5. pozicijo, ko so pred telesom na istem nivoju. Pod omenjenimi pozicijami so prikazane še druge različice teh pozicij rok, ki jih imenujemo oplate pozicije in kjer zgornja roka določa glavno usmeritev pozicije. Omenjene pozicije rok v sodobnem plesu služijo kot vodič k nadaljnjemu raziskovanju variacij le-teh. Pozicije se lahko spreminjajo z rotacijo rok, s spreminjanjem smeri, nivojev rok in stopinj upogibanja v komolcih. (Penrod in Gudde Plastino, 1990)

Pozicije rok v klasičnem baletu so v primerjavi s pozicijami rok v sodobnem plesu mnogo natančneje določene, bolj nenaravne ali prisiljene in izumetničene. Pozicije rok v sodobnem plesu dopuščajo odprte možnosti za oblikovanje različnih variant le-teh, pri čemer je vodilo težnja po iskanju čimprepričljivejše oblike za ponazoritev ideje plesalca. Večinoma je primarna vloga rok v sodobnem plesu stabiliziranje telesa, saj so povezane s centrom telesa, kar se kaže s koordiniranimi živimi gibi rok, ki tvorijo prepričljiv izraz. V

baletu so roke vse prevečkrat le okras plesalke.

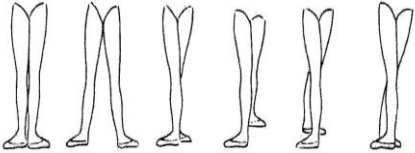



V klasičnem baletu je splošno znanih **pet osnovnih pozicij nog**. Prva pozicija nog se tvori, ko se stopali dotikata s petama in sta obrnjeni navzven tako, da tvorita eno linijo. V drugi poziciji sta stopali tudi v eni liniji, samo da je med njima za eno stopalo razmika. V tretji poziciji je eno stopalo pred drugim, s peto ob sredini drugega stopala. Četrta pozicija nog je podobna peti, le da je med stopaloma razdalja enega koraka. V peti poziciji se stopali dotikata po vsej dolžini tako, da so prsti ene noge pri peti druge. (Vaganova, 1999)

Pozicije nog v sodobnem plesu so podobne kot pozicije klasičnega baleta, le da stopala ne dosegajo odprtosti 180 stopinj, ampak so odprta toliko, kolikor posamezniku dopušča naravna odprtost bokov, kar po raziskavah Berardijeve znaša 60-70%. Baletni plesalci pridobijo drug delež odprtosti s prisiljeno rotacijo kolena, stopala in gležnja. Le nepopolna anatomija telesa omogoča popolno odprtost bokov, kjer je vsak bok odprt za 90 stopinj. (Berardi, 2005)

V sodobnem plesu se uporabljajo različne modifikacije prve pozicije, kot so popolna odprtost stopal, ozka paralelna in paralelna v širini bokov ter navznoter obrnjena prva pozicija. (Penrod in Gudde Plastino, 1990)

Pozicije nog so v sodobnem plesu bolj naravne kot pri klasičnem baletu, saj ne zahtevajo popolne odprtosti bokov. V sodobnem plesu gre za različice baletnih pozicij, ki so svobodnejše in tvorijo izhodišča za nadaljno plesno ustvarjanje.

Preglednica 5: Pozicije nog

Klasični balet: odprte in vzporedna pozicija nog		Sodobni ples: različice odprtih, vzporednih in zaprtih pozicij nog	
 <p>Odperte pozicije nog v baletu (Otrin, 2000)</p>	 <p>Paralel pozicija nog v baletu (Otrin, 2000)</p>	 <p>Različice odprtih pozicij nog (Penrod in Gudde Plastino, 1990)</p>	 <p>Odperta in paralel pozicija nog Zaprta pozicija nog (Penrod in Gudde Plastino, 1990)</p>

5.4.3 Primerjava drže, telesa in centra telesa

Telo je v klasičnem baletu idealizirano, telo v sodobnem plesu pa izpostavljeno. Klasicisti bi telo sodobnega plesalca opisalo kot grdo, neskladno ali težko, medtem ko bi sodobni plesalci telo klasičnih plesalcev opisali kot pretirano suho, nenaravno, lahko in okrašeno.

Center telesa, po Mackrell (2005), pri baletu obsega mišice sončnega pleteža, zadnjice in spodnjega dela hrbta. **Po Paskevski (2005)** je sončni pletež lociran v višini dvanajstega prsnega vretenca, na nivoju zadnjega rebra oziroma na spodnjem nivoju prsnice. Gre za vretence, kamor se pripenja mišica psoas, trapezius in mišice diafragme. Tako je center kontrole dvanajsto prsno vretence, ki povezuje zgornji del telesa s spodnjimi okončinami. Na telo v gibanju bi naj gledali kot na mrežo povezav, kjer gibanje izhaja iz centra telesa in se enakomerno širi navzven v vse dele telesa. Center telesa se tako povezuje z manjšimi centri, ki jih tvorijo ramena, boki, glava in

trtica. Boki in ramena so smeri, h katerim se energija pošilja in od katerih prihaja nazaj v center, kjer gre za dinamičen obojesmeren dialog. Baletni plesalci se velikokrat ne zavedajo, da so roke stabilizatorji telesa in so lahko moteče, če niso povezane s centrom telesa. Za doseganje ustrezne postavitve in za zavedanje delovanja centra telesa je odlična metoda vizualizacija. Ko se želimo postaviti na polprste, se trudimo vizualizirati pošiljanje energije navzdol k tlor, pri skokih z dvigom rok v peto pozicijo dvignemo center telesa in tako zgornji del telesa ostaja dvignjen in daje videz, kot da je plesalec še vedno na vrhu skoka, tudi ko že pristaja. Manipuliranje s centrom telesa je primerljivo z manipuliranjem s težo telesa. Če želimo doseči iluzijo lahkotnosti, moramo ozavestiti težo našega telesa. Velikokrat se plesalci manj zavedajo teže rok in nog, ki bi naj služile stabilizaciji in izražanju čustev. Če želimo izpopolniti obe funkciji, moramo roki povezati s centrom. Plesalec se mora zavedati delovanja sile gravitacije na telo in notranjih odzivov telesa, ki so manifestirani okrog telesne osi, šele takrat postane plesanje iz centra ozaveščeno. Vsak del telesa je zaznan izraziteje, če je povezan z drugimi deli. Gibanje izvira iz centra in se širi navzven preko okončin ter se vrača nazaj k osi telesa. Ta nenehen tok energije k centru telesa in od njega razvija čustven ples in tvori ritmično, dinamično in dramatično kvaliteto gibanja. (Paskevaska, 2005)

Center telesa je **Isadora Duncan** postavila v solarni pleksus ali sončni pletež. Nekateri sodobni plesalci govorijo o **strukturnem centru telesa**, kjer se vertikalna linija telesa razcepi s horizontalno linijo, ki deli telo na dva enaka dela. Strukturni center bi naj bil nižje od solarnega pleksusa, vendar variira glede na posameznikovo dolžino zgornjega dela telesa in obsega medenice. (Paskevaska, 2005)

Martha Graham je center telesa postavila točno nad sramno kostjo, pri čemer jo je vodila njena zgradba telesa, saj je imela dolg trup in kratke noge. To je vplivalo na njeno zamisel o krčenju ali kontrakciji, ki se je začelo v spodnjem delu hrbta ali na območju trtične diafragme. (Paskevaska, 2005)

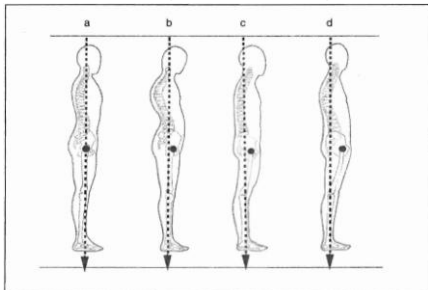
Medtem ko je **Cunningham** kontrakcijo pričel nekoliko višje, tako da se je najmočnejše zaznala nad križem ali trtico in je prav tako vključevala medenico. (Paskevaska, 2005)

Ko govorimo o centru telesa, imamo v mislih povezavo s kolesom s središčem, kjer je center telesa središče kolesa, krožnico pa tvorijo udi.



Slika 79: Prikaz centra telesa
(Paskevaska, 2005)

Postavitev telesa se po **Paskevski (2005)** nanaša na postavitve vseh delov telesa, ki so v harmoničnem odnosu drug do drugega. Baletni plesalci kljubujejo gravitaciji z zravnano držo, podaljšanjem hrbtenice in občutkom lebdenja nad boki. S podaljšano držo varujejo tudi sklepe nog, še posebej pri skokih. Medenica nosi težo zgornjega dela telesa in učinek pristanka se olajša s stegni. S tem je vpliv na hrbtenico, kolena in gležnje zmanjšan. Rezultat te postavitve je dostojanstvena drža, ki jo omogoča prilagodljiva vertikalna linija hrbtenice. Podaljšanje hrbtenice vključuje delovanje notranjih mišic, omogoča mobilnost sklepov in prilagaja mišice za odziv na zahteve tehnike. Linija gravitacije teče v pravilno postavljenem telesu skozi ramenski obroč, tretje ledveno vretenca, center bočnega sklepa, kolenskega sklepa in vse do sklepa gležnja. Tudi majhno nagibanje medenice lahko spremeni držo, s čimer se linija gravitacije pomakne nazaj, kar vodi do nepravilne ukrivitve hrbtenice, kar je vidno na spodnji sliki. Navpična linija je drugo ime za gravitacijsko linijo. Bolj ko se linija gravitacije pomakne za center telesa, več mišične moči je potrebne za ohranjanje ravnotežja in površinske mišice morajo vložiti več sile za premikanje telesa, saj delajo proti lastni kontrakciji. Glavni cilj postavitve telesa je postaviti telo v optimalno pozicijo za lahkotno in zdravo gibanje.

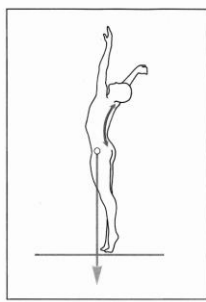


Slika 80: Pravilna postavitve telesa (Paskevski, 2005)

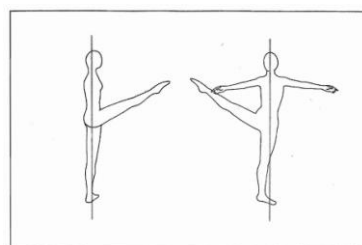
Pravilna telesna postavitve po **Penrodu in Gudde Plastinovi (1990)** bi naj dajala občutek, da je telo podaljšano navzgor od stopal do vrha glave. Misel na ravno linijo, ki poteka od vrha glave skozi vrat, trup, medenico in noge, ponazarja centralno os telesa. Ko plesalci stojijo, skačejo, čepijo ali sedijo v pravilni postavitvi, morajo ohranjati glavo, prsa in medenico v ravni vertikalni liniji. Ramena morajo biti sproščeno usmerjena v stran in navzdol. Pri pravilni osnovni telesni postavitvi ne sme prihajati do nagibanja ramen naprej ali kifoze in potiskanja medenice nazaj ali lordoze. Teža mora biti enakomerno razporejena po stopalu, in sicer med palcem, mezincem in peto. Pri »demi-point« ali na pol prstih mora biti teža porazdeljena med palcem in kazalcem in ne sme biti usmerjena proti mezincu. Pri pravilni postavitvi je center kolena v liniji s srednjim prstom stopala in pri vzdrževanju ravnotežja ni sedenja v bokih, ampak se poudarja vzdrževanje podaljšane vertikalne linije skozi telo in ohranjanje bokov naravnost naprej v horizontalni liniji. (Penrod in Gudde Plastino, 1990)

Telo vedno uravnoteži sile, ki delujejo nanj, tudi v držanih ravnotežnih položajih je prisotno notranje gibanje globljih mišic. To notranje gibanje je okarakterizirano z odnosom med deli telesa do telesne osi in do celote, v smislu uravnoteženja. Tako bo telo v peti poziciji na prstih pošiljalo energijo skozi noge naravnost v tla, medtem ko je iz

pasu energija usmerjena navzgor skozi hrbtenico in glavo, medenica in prsni koš sta zbrana okoli osi, medtem ko v ramenih in diafragmi ni napetosti. Postavljeno vzravnano telo zahteva privzdignjeno medenico, kjer je sramna kost dvignjena in proizvaja povezavo med sramnico, popkom in prsnico, kar dovoljuje medenici, da je postavljena naravnost naprej, brez nagibanja navzdol ali navzgor. Ta pozicija sprosti napetost mišice gluteus maximus in osvobodi bok, da nudi popoln dostop do odprtosti. Medenica se tako ne vsede v sklepe bokov, ampak gre prej za takoimenovano občutenje lebdenja na vrhu sklepov, kar je prikazano na sliki Uravnoveženje telesa 1. Hrbtenica je pri tem podaljšana, telo na ta način kljubuje gravitaciji. (Paskevka, 2005)



Slika 81: Uravnoveženje telesa 1
(Paskevka, 2005)



Slika 82: Uravnoveženje telesa 2
(Paskevka, 2005)

Pri vzdrževanju stabilnosti je osnovnega pomena vzdrževanje navpične linije skozi center telesa pri nagibanju telesa v različne smeri. Ravnotežje je doseženo s pravilno razporeditvijo teže telesa na vsaki strani vertikale in z držanjem spodnjih hrbtnih mišic in stegen. Tudi varna odprta pozicija stegen delovne in oporne noge izvira iz doseganja stabilnosti. Pravilne drža pri baletu je zahtevna, nenaravna in določena. (Kostrovitskaya in Pisarev, 2005) Na sliki Uravnoveženje telesa 2 lahko vidimo, kako telo ostaja blizu vertikale, medtem ko je noga visoko dvignjena naprej in vstran. Pri tem moč notranje miškulature teži k prikrivanju uravnoveženja. (Paskevka, 2005)

Vzporedna pozicija zagotavlja širšo podlago v sagitalni ravnini kot peta pozicija baletnih plesalcev, zato mora biti teža telesa baletnikov razporejena bolj naprej, da lahko nadomestimo izgubo stabilnosti v sagitalni ravnini. Tukaj ne gre za slonenje telesa naprej, ampak za reorganizacijo notranje teže telesa, ki je nošena pred linijo gravitacije, kjer jo je mogoče kontrolirati. (Paskevka, 2005)

Vaganova (1999) navaja, da je v klasičnem baletu stabilnost ali »aplomb« dosežena šele, ko plesalci zavestno občutijo, kako izjemno pomemben delež ima pri tem hrbet. Oporo za stabilnost ustvarja hrbtenica. Plesalci bi se morali z opazovanjem delovanja mišic pri različnih gibih naučiti in nadzorovati držo hrbtenice. Šele ko plesalci začutijo

hrbtenico in njeno zvezo z mišicami v pasu, se zavejo bistva in takrat so pripravljeni za izvajanje težjih vaj, kot so »cabriol« ali »grand jeté«. (Vaganova, 1999)

Steve Paxton predlaga »majhen ples« za odpravljanje napačnega razumevanja vzravnane držanja telesa in potega navzgor v baletu. V majhnem plesu učencem veli, naj stojijo vzravnani, se sprostijo in najdejo mejo, do kod se lahko sprostijo, ne da bi padli po tleh. Tako pridejo v stik s stalnim trudom, ki je potreben za vzdrževanje osnovne telesne drže. Tukaj ne občutimo kontrakcije velikih mišic, ampak se povežemo z notranjo močjo in zaznavamo nežno igro gravitacije. Ta »majhen ples« je lahko uporabna vaja za baletne plesalce, da bi ozavestili trud, potreben za pokončno držo, in tako opazili razliko med trudom, ki ga ponavadi občutijo v osnovni baletni drži, in se ga tako naučili preoblikovati. (Paskevka, 2005)

Moč notranje mišične mase je v baletu usmerjena k prikrivanju uravnoteženja. Nekateri moderni stili, kot je stil Trishe Brown, pa ne samo razvijejo, ampak celo poudarjajo uravnoteženje in tako ustvarjajo drugačno estetiko. (Paskevka, 2005)

Pomembno je, da baletni plesalci razumejo pomen centra telesa in ustrezne postavitve v gibanju v širšem pogledu, torej iz vidika različnih gibalnih tehnik in idej o gibanju. Širše razumevanje centra in postavitve telesa bo plesalcem klasičnega baleta pa tudi plesalcem sodobnega plesa omogočilo boljše obvladovanje telesa v gibanju. Plesalci klasičnega baleta lahko z različnimi sprostilnimi tehnikami in sodobnimi pristopi h gibanju ozavestijo in dosežejo ustrezno telesno postavitev, kjer ne prihaja do odvečnih napetosti v mišicah. Plesalci sodobnega plesa pa lahko s širšim razumevanjem postavitve v baletu lažje dosežejo obvladovanje telesa v baletni tehniki, s katero disciplinirajo telo za nadaljnjo plesno ustvarjanje.

5.4.4 Primerjava oblik, sloga in tehnik

Ločimo dramatičen balet ali ballet d'action, romantični in klasični balet ter balet 20. stoletja.

Dramatičen balet je uvedel Jean Georges Noverre leta 1760 z vnosom izraza v balet. Poprej so plesalci v baletih izražali čustva in karakter s kostumi, z Noverrom pa so pričeli izražati karakter s telesom, gibom in obrazom. Noverre je poudarjal pomen izraza v baletu in nasprotoval osredotočenosti plesalcev le na tehnično izvedbo. (Ballet d'action, 2009)

Za **romantičen balet** prve polovice 19. stoletja je značilno oponašanje silfid in duhov, kjer je šlo za hlepenje po breztežnosti in za nežnost linij. V romantiki prevladuje moč čustev, strasti in domišljije, kjer so skrajnosti dobro - slabo glavno vodilo predstav. (Kostić, 2001) Z dvigom na konice prstov so si romantične balerine prizadevale ustvariti videz lebdeče lahkotnosti. S čarobnimi junakinjami, ki so oblečene v bele obleke iz tila preletavale oder na konicah prstov, so ljudje ubežali resničnim problemom. S pojavom odprte drže, ki se je uveljavljala od osemnajstega stoletja, so balerine postale lahkotnejše in spretnejše, noge so dvigovale višje, imele večje skoke, urnejše korake ter so hitreje spreminjale smeri. Romantična linija je precej mehkejša od klasične, ki se je razvila proti koncu devetnajstega stoletja. Romantične plesalke so skoraj lebdele, njihovi trupi niso bili v togi vertikali, ampak so se nagibali rahlo naprej, njihove roke niso ležale v dolgem zavoju, marveč so bile narahlo upognjene v zapestjih in komolcih, kot bi mukoma nosile svojo lastno težo. Plesalke so redko obstale v eni poziciji, lebdele so iz ene poze v drugo, kot če bi se gib vrtnčil skozi. Znale so držati ravnotežje v počasnih plesnih sekvencah, npr. v *addagio*, kjer je šlo za spreminjajoč niz obvladovanja ravnotežja. Čeprav je bil prototip romantične balerine varljivi duh ali silfa, so bile privlačne tudi zaradi seksepila. Plesalec je v času romantike predstavljal nekaj pošastnega in nespodobnega, zato se je redko pojavljal. Značilna je enostransko zgodb in koreografij, prisposode so obremenjene z izbranostjo, ženskostjo in vročičnostjo. Proti koncu 50-ih let devetnajstega stoletja se je romantični balet izgubil v pretiranem formalizmu spektakla. Romantični baleti Gissele, Silfide in Copelia so še vedno klasike na repertoarju, seveda v predelani obliki. (Mackrell, 2005)

Klasičen balet je najbolj formalen od vseh baletnih stilov in se navezuje na tradicionalno baletno tehniko. Obstajajo različice klasičnega baleta, in sicer ruski, francoski, angleški in italijanski balet. Slog klasičnega baleta tvori delo na prstih, odprtost nog, visoke ekstenzije, milina, lahkotnost, natančnost in bleščečnost izvedbe. (Classical ballet, 2010)

Slog ruskega klasičnega baleta 19. stoletja, ki je nastal iz italijanske virtuoznosti in francoske umirjene lepote, tvori novo baletno virtuoznost, kjer ima glavno vlogo princeska, kraj dogajanja pa je dvoru. Zanj je značilna tehnična bleščavost in aristokratska spretnost. Klasični balet je financiral car, zato so v ospredju prikazovanja pozlačene podobe dvorske moči, na ta način so želeli ohraniti iluzijo o carjevi neskončni moči. V baletnih predstavah se pojavljajo nasprotja med pokvarjeno resničnostjo in njeno vizionarsko alternativo. Petipajeve baletne predstave so obsežnejše v primerjavi z romantičnimi, dolge dva do štiri dejanja, labirintsko zapletene in absurdne. V baletih so ponavadi prikazovali palače radž, templje, hareme, brodolome in bitke, preganjanja in prizore iz sanj ter tako zadovoljevali potrebe občinstva po velikih spektaklih, dramatičnih

pretiravanjih, razkošnih kostumih in veličastnih scenografijah. Hierarhija v carskem baletu je sovpadala s hierarhijo na dvoru. Plesalci zbora so bili postavljeni v zamotano strukturirane plese, oder je bil razrezan v kroge, kvadrate, linije, diagonale in ornamente. Petipa je te figure zamrznil in z njimi uokviril plese posameznih solistov in baletnih zvezd. Strogo se je držal načela simetričnosti in reda v svojih klasicističnih delih, tako je skušal obdržati ravnotežje med mimosko igro in čistim plesom, klasičnimi gibi in ljudskimi ali narodnimi plesi ter med skupinskimi plesi in *pas de deuxi*. Strukturo plesa za dva plesalca je natančno določil, in sicer začel je z *adagiom*, kjer plesalec podpiral balerino skozi njene poze, sledila je variacija plesalca in ženska variacija. Ples za dva se je končal, ko sta se plesalec in plesalka skupaj povzpela na vrhunec svoje virtuoznosti. To načelo strukturiranosti je predstavljalo osnovo dekorativnega načina, ki je določalo, da je sleherno srečanje, ljubezensko razmerje ali zaroka, sledilo v podobnih, pazljivo odmerjenih zaporedjih. Petipa je plesalčevo telo oblikoval v harmonične forme elegantnih linij, ki naj ne bi podlegle močnemu vtisu čustvovanja. Sprva se je Petipa oprl na precej četverkotno oblikovan in korekten slog francoskega plesa, kasneje so mu Rusi dodali bolj pestro upogibanje in zvijanje telesa, povzeto iz svojih ljudskih plesov. Švedski učitelj Christian Johansson je vpeljal hitrejše in bolj poudarjeno delo nog ter razširitev in izboljšanje plesne tehnike moških. Italjanske balerine so v 80. in 90. letih prispevale k nadaljnjemu razvoju ženske tehnike, ki je slonela na plesu na konicah prstov ter drznih atletskih skokih in obratih. Ples je pridobil na veličastnosti, plavajoči trup se je vzravnal, roke so se iztegnile v še bolj očiščene pozicije, noge so izžarevale še večjo moč in koraki so postali še bolj okrašeni. Tudi zboru je Petipa pridal virtuoznost, v Trnuljčici tvorijo raznolike abstraktne vzorce, ki se izkristilizirajo v sila dramatične podobe. Zanimivo je, da četudi paleta klasičnega baleta ni bila široka, so bile njegove barve še zmeraj intenzivne, kar lahko opazimo v Bajaderi, ko Nikija - plesalka orientalskega plesa v indijskem templju - močno usloči hrbet in roki osvobodi akademske korektnosti, tako da se zvijata v voljnih, vijugastih zavojih. V Labodjem jezeru je nasprotje med junakinjo Odette in hudobno zapeljivko Odile prikazano z mehkim plesom in skromnim plesom na eni strani in s trdim ter vsiljivim plesom na drugi. (Mackrell, 2005)

Za **balet 20. stoletja** je značilna nadgradnja aristokratskih značilnosti klasičnega baleta s političnimi in umetniškimi spremembami. V ospredju je zahteva po ustvarjanju novega in poslušanju glasu posameznika. Koreografi so se posvečali izumljanju lastnega jezika, iskali nove linije in ritme ter se pridružili novim gibanjem v glasbi, gledališču in umetnosti. Predelovali so strukturo klasičnih baletov, se norčevali iz stare pravljичne identitete baletnih junakov in zgodb ter ustvarjali balete brez zgodb in junakov. Telo ni več stremelo k tradicionalnim idealom plemenitosti in gracilnosti, ampak je oponašalo širše palete značajev ter se prepuščalo surovemu čustvu. Noge in roke niso več spoštovale

posvečenega načela odprte drže, saj so bile ali obrnjene navznoter ali upognjene k telesu pod skrajnimi koti. Trup ni bil več pretirano vzravnani in naloga korakov več ni bila vzbujanje virtuoznega učinka. Vaclav Nižinski se je sprememb loteval v okviru klasičnega baleta, vendar je bilo baletne plesalce težko navaditi na novo gibanje, ki je kljubovalo tradicionalnemu baletnemu klasu, ki so ga bili vajeni. Ko je Djagilev povezal Nižinskega in Fokina z najnovejšimi trendi v slikarstvu in glasbi, se je pričelo obdobje Ballets Russes, ki je slovelo po elegantnem, eksotičnem in včasih tudi škandaloznem stilu. V baletu 20. stoletja se čutijo vplivi modernističnega gibanja iz tega obdobja. Pojavlja se primitivizem, izraznost, kubizem in futurizem. Še vedno se upošteva temeljna disciplina klasicizma, ki je vidna v vsakdanjih baletnih vajah v starem repertoarju, vendar je vidna potreba po razširjanju te plesne govornice skladno z lastnim videnjem. (Mackrell, 2005)

Baletni neoklasicizem se pojavi v 20. stoletju z baletom Balanchina »Apolon, izbravec muz«. Gre za stil velike estetike in uravnoteženih oblik, ki je govoril o baletu in za balet in se je razlikoval od velikih vsebinskih izpovedi v tem, da ni želel ničesar spreminjati, niti ljudi (Vogel, 2009). Neoklasični balet je nadgradnja ruske baletne tehnike 19. stoletja, ki je osvobodena podrobnega pripovedovanja in bogate gledališke scene. Poudarja strukturo gibanja, ples sam - prefinjen in elegantno moderen, kjer se ohranja lepota plesa na prstih in dosega dramatičnost in izraznost skozi celo dolžino predstave. Značilna so tudi navznoter obrnjena stopala, *flex* pozicije stopal ter pozicije izven centralne postavitve telesa. Balet Apollo predstavlja vrnitev k obliki in je odziv na abstraktne baletne Sergeja Djagileva. (Neoclassical ballet, 2008) Balanchine je v baletni ansambel New York City Ballet vključeval moderne plesalce in skupaj z Grahamovo na istem odru odplesal predstavo Episodes, kar je še povečalo njegovo zanimanje za moderni ples. (Neoclassical ballet, 2010) Predstavniki neoklasične usmeritve so med drugim tudi sodobni koreografi ali avantgardisti, npr. Taylor, Ailey in Tetley. (Kos, 1982)

Zasledimo lahko tudi t. i. **slog sodobnega baleta**, ki združuje vplive klasičnega baleta in modernega plesa. George Balanchine je pogosto velja za začetnika sodobnega baleta, ki se je razvil skozi neoklasični balet. (Contemporary ballet, 2010) Zajema baletno tehniko, vendar dovoljuje širši obseg gibanja, ki tudi odstopa od natančno določenih baletnih linij. Ideje dobiva iz modernega plesa 20. stoletja, ki vključuje tudi delo na tleh in zaprte pozicije nog. (Contemporary ballet, 2009)

Neja Kos (1982) loči pet usmeritev, v katerih se prepletata baletna in sodobna plesna umetnost. To je povsem klasična usmeritev, ki se drži repertoarja predromantičnih in romantičnih baletnih del, neoklasična usmeritev in smer, ki na nenasilen način združuje klasiko s sodobnim pristopom. Njena dela so izvirna v stilu in

so vedno povezana s problematiko sodobnega sveta. V tej smeri nemalokrat ustvarja Georges Balanchine. Četrta usmeritev je povsem sodobna, postmoderna ali avantgardna, peta smer je plesno gledališče, ki združuje scenski gib, ples, glas, besedo, sceno, kostume in luč ter druga gledališka sredstva v velikokrat nenavadno impresivno celoto z močno izpovednostjo. Najvidnejša predstavnika smeri plesnega gledališča sta Pina Bausch v Nemčiji in Lindsey Kemp v Veliki Britaniji. Koncept umetniških ustvarjalcev te smeri je odprt, prožen in prost katerekoli umetniške dogme. (Kos, 1982)

Slog sodobnega plesa se je spreminjal skozi zgodovinski razvoj. Tako si po kronološkem zaporedju sledijo: slog modernega plesa, postmodernega plesa, analitični postmoderni ples, postmoderni ples v osemdesetih in individualizacija v plesu devetdesetih.

Naziv sodobni ples vključuje tako moderni kot postmoderni ples, skratka vse, kar se nanaša na neko novo iskanje tehničnih in izraznih možnosti giba. Ne pristaja pa na neki dokončen in večno veljaven gibalni zakonik. **Izraz moderni** je dokaj ohlapen, mnogi ga uporabljajo v različnih zvezah. (Vogelnik, 1975) Vedeti pa moramo, da pojem moderni ni sinonim za sodobni ples, ki je obsežnejši in zajema moderni ples. Po Hrvatinu je točnost modernega plesa zgolj začasna, če sploh premore točnost, kajti jutri, ko se bo razvil naprednejši ples, o današnjem plesu ne bo več mogoče govoriti kot o modernem. Pojem moderni ples zajema številne manjše »izme« v plesu, kot so ekspresionizem, absolutizem, kreativizem in druge. (Hrvatin, 2001)

Slog modernega plesa sestoji iz štirih bistvenih prvin: **gibanje, metakineza, dinamizem, zavračanje vseh tradicionalnih zahtev po obliki in uveljavitev novega načela, po katerem si vsak ples ustvari lastno obliko.** Moderni plesalec tako vidi gibanje kot celoto, medtem ko so v klasičnem baletu štele predvsem poze, drže in njihove predpisane kombinacije, ostalo povezovalno gibanje pa je bilo nepomembno. Slog modernega plesa določa tudi metakineza, kjer gre za razmerje med telesnim gibanjem in mentalno ali psihično namero. Metakineza je obstajala že vselej, kar se je kazalo v veličastnih časih grškega gledališča, ko je bilo gibanje pomemben del dramske umetnosti. V klasičnem baletu se je metakineza kazala s spretnim upiranjem težnosti, toda vse do vzpona modernega plesa ni prišlo do zavestne umetniške rabe metakineze. Ko Nemci poimenujejo moderni ples kar »ekspresionistični ples« - torej ples, ki s svojim gibanjem izraža plesalčeva čustva - zaradi tesne povezave med gibanjem ter osebno izkušnjo, temperamentom, mentalno in čustveno opremljenostjo, je Hrvatin mnenja, da izvajanja enakega tipa gibanja ni možno naučiti vsakogar. Iz želje po pozunanjenju osebne izkušnje različnih plesalcev je očitno, da se shema modernega plesa v celoti

približuje individualizmu in se obenem oddaljuje od standardiziranega sistema, ki je značilen za klasični balet. V modernem plesu gre torej za stališče. Ples ni niz nepovezanih drž, ampak stvar, ki povezuje te drže, gre za kontinuirano ali nenehno gibanje. V plesu so prisotni odmori, da lahko ločimo med frazami, pa tudi intenzivnost se spreminja. Prvina modernega plesa je torej tudi dinamičnost, ki jo poudarja tudi nov nemški ples, kjer gre za usihanje in tok mišičnih impulzov, za katerega je odgovoren Rudolf von Laban. V modernem plesu se celotni razpon gibanja nahaja med skrajnostma popolne sprostitve in popolne napetosti, kjer sila in intenzivnost določata kvaliteto gibanja. To daje plesu njegov edini, povsem mišični, ritem. Njegova vrednost je odvisna od stopnje, hitrosti in obsega variacij pa tudi od razporeditve po delih telesa in od reprezentacijskih implikacij. (Hrvatina, 2001)

Nemški in ameriški moderni ples sta gradila umetniško obliko na **abstrakciji realističnega vsakodnevnega gibanja**, ki je bilo prikazano simbolično in tako vzbujalo čustva. Moderni umetniki želijo prebujati notranjo naravo človeka oziroma intuitivnost, ki je vir vse umetnosti. **Gibanje modernih plesalcev bazira na principih tenzije in relaksacije, padcih in pobiranjih, kontrakcijah in sprostitvah, kar nudi veliko fleksibilnost gibanja v vseh delih telesa in posledično veliko ekspresivnost.** Zato je gibanje modernih plesalcev življenjsko in blizu vsakdanji izkušnji. V modernem plesu se pojavljajo tehnike treniranja telesa za spreminjanje dinamike in vidnih tenzij. **Tenzija**, kot značilnost 20. stoletja, je v modernem plesu prikazana v celoti, medtem ko je v klasičnem baletu zanikana. V modernem plesu zasledimo nihajoče gibanje, ki je neubrano in izraža željo, energijo in reakcije živih ljudi. Moderni plesalci se lotevajo **širših in globljih tem**, kot jih zasledimo v baletu, in nimajo namena razkrivati nenavadnih sposobnosti in vzbujati sočutja. Skladno Fokinovimi inovacijami tudi v baletu zasledimo svobodnejšo rabo baletnih pravil in sprejemanja tenzij in neubranosti, kar je postavlja njihovo delo v stik s sodobnim življenjem. Moderni plesalci razvijajo svojo idejo s pomočjo lastnih **asociacij**. (Horst in Russel, 1987)

Po Hrvatini(2001) **postmoderni ples nadgrajuje moderni ples v kronološkem smislu**. Institucija modernega plesa ni osvobodila telesa in naredila ples dostopen celo najmanjšim otrokom, ampak se je razvila v ozko usmerjeno umetniško obliko, ki je bila še bolj kot balet oddaljena od množic. Do konca petdesetih let 20. stoletja se je **preoblikoval v prepoznaven plesni žanr**, kar se je kazalo z nasičenostjo, z dramatičnimi, literarnimi in gibalnimi pomeni ter s hierarhično strukturiranostjo plesnih skupin in koreografov. Težnje modernističnega plesa so bile **primitivistične in modernistične hkrati**, saj so se koreografi na eni strani ozirali v prihodnost, na drugi pa vključevali obredne plese nezahodnih kultur. Moderno življenje bi naj bilo resnobno, neubrano in naj bi poudarjalo prepričljivo horizontalnost telesa. Zgodnji postmoderni

koreografi so bili obenem nosilci in kritiki modernega plesa in baleta. **Posluževali so se radikalnega pristopa h koreografiji, želeli so na novo zasnovati plesni medij in ne estetike.** Merce Cunningham stoji na meji med modernim in postmodernim plesom, kjer se zdi, kot da njegov vertikalni, siloviti gibalni slog in raba naključja, ki se nanaša tudi na pomen v plesu, ustvarjata telesno podobo modernega intelekta. S vpletanjem baleta v njegova dela se oddaljuje od klasičnega modernega plesa, vendar ga po drugi strani balet omejuje. Praksa Cunninghama je modernistična, zaradi poudarjanja formalnih prvin koreografije, razlikovanja scenografije in glasbe od plesa in razumevanja telesa kot čutnega medija umetniške oblike. Postmoderni koreografi so v ospredje postavljali **utemeljitev plesnega medija, kjer so želeli omejiti vsebino, da bi sploh lahko videli stvar.** (Hrvatina, 2001)

V prelomnem obdobju, nekako **med leti 1960 in 1973**, se pojavijo glavne teme postmodernega plesa, ki so zgodovinske reference, nove rabe časa, prostora in telesa ter problemi povezani z definiranjem plesa. **Tema zgodovinske reference** se nanaša na oziranje v preteklost in priznavanje plesne dediščine, kjer gre za vzpostavljanje dialoga z lastno zgodovino plesa. Zgodnji postmoderni koreografi se ozirajo tudi v sedanost in prihodnost in se sprašujejo, kakšen naj bo novi ples. **Čas** je bil sploščen, deteatraliziran, oguljen dinamike pri fraziranju ali pripravi vrhunca in razpleta, značilnega za moderni ples in balet. **Raziskovanje rabe prostora** se je nanašalo na njegovo razčlenitev v plesu ali na raziskovanje površin, ki niso plesni podij. Glavna mesta uprizarjanja postmodernega plesa postanejo umetniške galerije, tudi podstrešna stanovanja, festivali na prostem, do konca šestdesetih pa v glavnem uprizarjajo v galerijah in muzejih. V ospredju je **preučevanje telesa**, njegovih funkcij in moči. Ples koreografom predstavljajo igre, šport, tekmovanja, preprosta akta hoje in teka, gibe, ki so odziv na glasbo ali predavanje, celo gibanje filma in mentalno akcijo jezika. Postmoderni koreografi so dejansko menili, da **ples ni ples zaradi vsebine, ampak zaradi konteksta, torej zato, ker je zamišljen kot ples.** S tem se ples uvrsti v sodobno institucionalno teorijo umetnosti. Med letoma 1968 in 1973 se pojavljajo **politične teme, vpletenost občinstva ter improvizacija in kontaktna improvizacija** kot prikaz svobode, zaupanja in sodelovanja. Pojavlja se **vključevanje nezahodnih vplivov**, kot so tai čí, aikido, oživljanje črnškega plesnega gibanja, kung fu-ja, hinduističnih verskih kultov in podobnega. (Hrvatina, 2001)

V sedemdesetih letih 20. stoletja se pojavi **analitični postmoderni ples**, za katerega je značilen prepoznaven slog, ki je **reduktiven, resničen, objektiv in prizemljen.** Ekspresivni elementi, kot so glasba, posebna osvetljava, kostumi, rekviziti in podobno, se umaknejo iz plesa. Želeli so, da postane sam ples mesto pozornosti gledalcev, ki bi ga naj dosegli s prikazovanjem strukture in samega gibanja. Tako delo Lucinde Childs iz

leta 1973 obsega samo vzorce hoje naprej in nazaj, sestavljene iz fraz po šest korakov, ki sledijo polkrožnim in krožnim potem. Gibanje se oddalji od osebnega izraza, ustvarjali so realno, zgoščeno gibanje, usmerjeno proti posameznim ciljem, kjer se pozornost premesti iz fraze na korak ali kretnjo. **Herojstvo običajnega** se pojavlja kot nova virtuoznost. Poudarja funkcionalno uporabo kostumov, osvetljave in predmetov. Analitičnemu postmodernemu plesu delno ustreza delo Twyle Tharp in nekatera umetniška dela, ki so kopije ali komentarji drugih umetniških del in postavljajo pod vprašaj izvornost, avtentičnost in mojstrovino. Eno izmed najočitnejših razhajanj z modernim plesom, baletom in črnskim plesom je bilo **zavračanje muzikalnosti in ritmične organiziranosti**. Znebili so se tudi dramatičnega fraziranja, kontrasta in ločljivosti. Njihova **telesa so bila sproščena**, brez napetega mišičnega tonusa baletnega plesalca. V sedemdesetih se pojavlja tudi **ples kot sredstvo duhovnega izraza**. Nezahodni ples je postajal vse bolj cenjen, kar pa je vodilo do zanimanja za duhovne, religiozne, zdravilne in družbene funkcije plesa v drugih kulturah. Ustvarjajo se tudi nova razmerja med umetnikom in občinstvom. Sally Banes je mnenja, da je avantgardni ples vseh treh desetletij enoten in ga lahko zaobsežemo s pojmom postmoderno. (Hrvatin, 2001)

V osemdesetih pride do preporoda vsebine in izraza v plesu, saj se je analitični postmoderni ples zdel ob koncu sedemdesetih let skoraj brezizrazen. Plesna dela osemdesetih vključujejo film, računalnik, posebne učinke, glasbo, humorne karakterne vloge, notranje monologe, različne kostume. Nastajajo skupine postmodernih koreografov kot so Trisha Brown Company, Lucinda Childs Dance Company in drugi, ki izvajajo dela iz svojega repertoarja. Dandanes koreografija zahteva moč, veščino in vzdržljivost, več kot jih premore ples, več se zdi vreden, kar nasprotuje filozofiji analitičnega postmodernega plesa, kjer je veljajo manj je več. Virtuoznost postaja predmet plesnih del koreografov kot je Charles Moulton, čigar dela temeljijo na besednjaku **športnih gibov**, Elizabeth Streb, katere ples citira **cirkuško akrobatiko**, in Molisse Fenley, katere predstave delujejo v najvišji hitrosti in jih plesalci vadijo z nase pripetimi utežmi. Tovrstna dela mejijo na telesne podvige atleta ali gimnastičarja, kjer je vse bolj pomembna prefinjenost telesnih spretnosti. Ena od metod umeščanja pomena v ples je **vkjučevanje kretenj rok** ter zanimanje za **verbalni jezik**. Številni koreografi se ukvarjajo z avtobiografskim delom, s čimer pogosto delujejo tudi v areni političnega plesa, kar se kaže z razkrivanjem osebnih podrobnosti, ki je priložnost za razmišljanje o **širših vprašanjih** vojne, rasizma in spolne politike. Novi ples si tako, poleg prizadevanja za pripovedni pomen, prizadeva še za **čustvo, karakter, razpoloženje in situacijo**. Raba jazza in bluesa pri Tharpovi in njeni citati, vzeti iz afroameriškega plesa, so v sedemdesetih napovedali tendenco, ki v osemdesetih preči vse žanre gledališkega plesa, tudi baletne skupine kot sta Les Grand Ballets Canadiens in New York City Ballet

so se z njim srečale v letu 1983. V plesnih delih se pojavlja **stapljanje visoke umetnosti na eni strani in popularne umetnosti na drugi**, med katero prištevamo rock'n'roll, step, akrobacije cirkuških točk, punk, najstniški ulični ples, electric boogie in break dance. Avantgardni umetniki so se vedno vračali k ljudski, množični in eksotični umetnosti kot virom, ki so jim omogočali prelom z uveljavljenimi vrednotami ter jih oskrbeli z novim gradivom in tehnikami. (Hrvatina, 2001)

Slog postmodernega plesa se močno razlikuje od baleta ali zgodnjega modernega plesa ter vključuje samosvoj, idealni način gledanja v plesnem žanru. Množica različnih govoric, ki jo je ples razvil skozi 20. stoletje, bolj kot idealizirane, **izraža osebne predstave o človeškem vedenju in vsebuje celo zbirko zasebnih plesnih estetik**. Zategnjeno oglato gibanje in prisiljeni padci Marthe Graham, čudaške kretnje in asimetrični ritmi Mercea Cunninghama namigujejo na sila nasprotujoče si zamisli o tem, kaj vse telo lahko in kaj bi moralo početi. Slednji pa se prav tako radikalno razlikujejo od nedramatičnega vsakdanjega plesa postmodernih 60-ih in 70-ih let 20. stoletja, ki s svojimi športnimi oblačili, negiranjem spolnosti in spektakla zelo odstopajo od baletne umetnosti 19.stoletja. (Mackrell, 2005)




Eda Čufer je spregovorila **o gledališču in plesu devetdesetih** za okroglo mizo v okviru festivala Mladi levi, ki je potekal v Ljubljani 1998. Zgledovanje po strategijah sedemdesetih let v umetnosti 90-ih let pomeni predvsem ponovno aktualiziranje **interdisciplinarnega koncepta umetnosti**, ki tudi v polju vizualne umetnosti in glasbe uporablja gledališka sredstva tako, da je včasih težko ločiti meje med disciplinami, umetniškimi projekti, ki sodijo v galerijo, v gledališče ali na primer na gledališki festival. Na festivalu Mladi levi zasledimo **individualni pristop** v delih predstavljenih avtorjev, kjer vsak posebej izhaja iz čisto svojih predpostavk o umetnosti in svoje metodologije, kar poimenujejo nove umetniške svobode devetdesetih ali hegemonija heterogenosti, kjer umetniška produkcija ni več omejena z določeno obliko in pravili. Dalje to novo umetniško svobodo devetdesetih let opiše svoboda gibanja med različnimi žanri oziroma skozi različne medije, preusmerjanje kriterijev lepega od objekta k situaciji ter od ustvarjalnosti k metodologiji, pri tem pa se zavzema za osvoboditev od tradicije in zgodovine. Takšna nova umetniška svoboda devetdesetih let, osvobojena mojstrstva, teorije, zgodovine in politične odgovornosti, je prinesla neko **ново obliko narcisistične umetnosti**, ki ni bila zainteresirana niti za oblikovna vprašanja niti za sisteme predstavljivosti, ki so bili osrednji predmet umetnosti osemdesetih. Umetnike nove umetniške svobode lahko označimo kot zainteresirane same zase bolj kot za družbo, saj skozi umetnost konstruirajo sami sebe. Sebe tretirajo kot umetnike in tako integrirajo in manipulirajo različna poslanstva umetnikov, od koreografskega poslanstva, igralskega, slikarskega, glasbenega do plesnega. Zavedajo se pomena družbene umestitve, vendar

ne razmišljajo toliko o družbeni in politični identiteti institucij, ki jih predstavljajo, ampak bolj o svojem individualnem stališču. Nekateri avtorji navajajo subjektivizem in individualizem devetdesetih kot vzroka za heterogenost. Za umetnost dvajsetega stoletja, torej avantgardo in modernizem, je značilno, da so kriterije umetnosti določale teorije, predvsem družbena teorija, vezana na koncept politične leve. V devetdesetih so se izgubili in zabrisali mehanizmi usmerjenega in učinkovitega reagiranja na širša družbena dogajanja. V strukturi, ki jo določajo multiplikacije tokov, v dobi informatike in elektronike je vse različno in to nas poenoti na nek statičen, omejujoč in brezizhoden način. V takem stanju je kritik prisiljen uporabljati horizontalen in ne več vertikalni način izražanja, saj lahko beleži, izraža in analizira posamezne primere, pri čemer so vse sinteze in posploševanja že vnaprej relativna in dolgočasna. Nekateri avtorji tako govorijo o popolni brezvrednosti sodobne umetnosti. Eda Čufer pa verjame, da umetnost še vedno predstavlja eno najpomembnejših družbenih polj odpora in boja, čeprav je poimenovanje tistega, proti čemur se borimo, individualno in osebno in omenjeni avtorji ter festival Mladi levi niso rezultat prilagojenosti, ampak prej nestrpnega zavzemanja za lastno idejo. Zato je v sodobni umetnosti devetdesetih pomembno uporabiti omenjeno horizontalno strategijo in se posvetiti posameznim primerom. (Čufer, 1998) Pojavlja se tudi estetski eskapizem ali lepota bega pred družbo v lasten umetniški svet mlajše generacije sodobnega plesa, ki je morda mnogo bolj posledica šibke organizacijske in kulturnopolitične podpore pri nas kot se zdi. (Kunst in Pogorevc, 2006) Individualni pristop je prioriteta plesnih in gledaliških del tega časa, posledica je velikokrat nerazumevanje predstavljenega s strani publike, a vendar gre za čutenje ali slutenje pomena predstave preko ustvarjenih asociacij.

V modernem plesu veljajo posamezni odkloni za vrlino ali celo religijo, medtem ko se v klasičnem baletu poudarja skladnost, plemenitost in milina. (Mackrell, 2005) Vidimo, da so baletni slog, oblike in koraki dokaj enotni po vsem svetu. O baletnem slogu tako govorimo kot o standardiziranem sistemu, ki je določen z bistvenimi komponentami kot so gracilnost, odprta drža, navpična os, zavračanje težnosti, dekorativnost in dostojanstvo. Medtem pa lahko slog sodobnega plesa opišemo kot svoboden, odvisen od posameznega sodobnega plesalca, njegove ideje ali telesnih značilnosti. V sodobnem plesu lahko zasledimo množico različnih slogov, ki svobodno nastajajo hkrati z nastajanjem novih predstav. Tako je slog sodobnega plesa lahko mehak, težak, silovit, umirjen, dostojanstven, grd, navpičen ali horizontalen, v zaprti ali odprti držki, pri čemer ne gre za standardiziran sistem, ampak za stališče. (Mackrell, 2005)

5.4.5 Primerjava predstav

Na slikah, ki prikazujejo predstavo klasičnega baleta Labodje jezero, vidimo, da je **kompozicija** v klasičnem baletu simetrična, harmonična, podrejena geometriji in ravnotežju. Klasično baletno gibanje riše v prostor geometrijsko natančne krivulje, kote in linije, medtem ko sodobni ples ljubi asimetrijo, sinkope in lomi tekočo linijo, če je potrebno. (Horst in Russel, 1982) Na slikah Grahamove vidimo, da postavitve plesalcev in linije ne izražajo harmonije, kot pri klasičnem baletu, ampak nek upor in kljubovanje.

Klasični balet	Sodobni ples
 <p data-bbox="185 1035 699 1066">Slika 83: Zbor plesalk v Labodjem jezeru</p>	 <p data-bbox="849 1035 1341 1098">Slika 84: Martha Graham in njen zbor v Heretic</p>
 <p data-bbox="185 1398 716 1430">Slika 85: Simetrične linije baletnega zbora</p>	 <p data-bbox="849 1398 1281 1430">Slika 86: Martha Graham v Tožbi 1</p>
 <p data-bbox="185 1797 680 1829">Slika 87: Uljana Lopatkina v vlogi Odile</p>	 <p data-bbox="849 1787 1284 1818">Slika 88: Martha Graham v Tožbi 2</p>

(Slika 83 pridobljena 18.01.2010 iz

http://www.charlestoncitypaper.com/imager/preview_zwnj_swan_lake/b/original/1110158/122c/swan_lake-corrected.jpg;

Slika 84 pridobljena 18.01.2010 iz <http://graphics8.nytimes.com/images/2006/04/20/arts/skirball.span.jpg>;

Slika 85 pridobljena 18.01.2010 iz http://i.telegraph.co.uk/telegraph/multimedia/archive/01373/swan-lake_1373804c.jpg;

Slika 86 pridobljena 18.01.2010 iz http://files.fluctuat.net/IMG/jpg/LAMENTATIONS_copie.jpg;

Slika 87 pridobljena 18.01.2010 iz <http://worldcity.files.wordpress.com/2008/12/uliana-lopatkina-as-odile-in-swan-lake-kirov-ballet.jpg>;

Slika 88 pridobljena 18.01.2010 iz

http://www.iphotocentral.com/Photos/VintageWorks_Images/Mid/10323_Max_Waldman.jpg)

Oblike in slog, ki jih tvorijo plesalci klasičnega baleta so čiste, elegantne, dostojanstvene in mehke. Na slikah 83, 85 in 87 vidimo, da gre za vzpenjajoče se ravne dolge linije, kjer dekorativnost glave, rok, ramen in kostumov zmehča obliko. Pomembna je lahkotnost prikazanega, napor pa ostaja neviden. Plesalci klasičnega baleta stilizirajo telesa z odprto držo, kjer gre za obračanje rok in nog navzven v sklepah. Tako gledalcem nudijo širok in odprt pogled na njihova telesa, hkrati pa jim princip odprtosti omogoča višje dvigovanje nog in hitrejše premikanje. Oblike, ki jih tvori Martha Graham v Tožbi, oblikujejo vsebino, ples pa izraža čustvo. Ples Grahamove z robotimi linijami in z napetostjo gibov, ki so počasni in odmevajoči kot vzdih, nepovezani in mučni kot ihtenje ali pa hitri in odsekani kot sopihanje, ustvarja kruto resnico sveta. Bosa stopala Grahamove so v nenehnem stiku s tlemi, v naravni vzporedni drži in poudarjajo napor plesa. Koraki so nepovezani in kratki, kjer so robovi posameznega giba videti neotesani in surovi. Njen slog je težak in zemeljski, kar lahko vidimo tudi na sliki 84. (Mackrell, 2005)

Tehnika je v baletu Labodje jezero klasična baletna, kjer je mila labodka Odette, začarana princeska. Lik Odette kaže vpliv romantičnega baleta z nežnim in umirjenim plesom, ki je nasprotje plesa Odille, ki je silovit, samozavesten, izzivalen in tehnično zahteven. Na sliki 87 se zdi kot bi lahko Odille v *arabeski* obdržala ravnovesje za vedno, kjer so njeni udi popolnoma iztegnjeni in hrbet, kot ga kvišku žene moč njene neizprosne volje. Nasprotno pa Odette, kot romantične silfide, potuje iz poze do poze in zdi se, kot bi drhtela od potrebe po zaščiti. Odille izvede dvaintrideset *fuettéjev*, ples v dvoje je do potankosti izdelan in strukturiran, linije *developpé*, tehnika plesa na konicah prstov in variacija številnih skokov in *pirouettes* princa Siegfreda je dovršena. Poleg odlične tehnične izvedbe je tudi izraznost odplesanega prepričljiva. Gre za princip odprtosti, kjer okončine dosejajo velike amplitude gibov. Tehnika Grahamove temelji na načelih krčenja in raztezanja, kjer gre večinoma za težek, prizemljen ples. Grahamova upogiba stopala in obrača sklepe v ostre kote, pri čemer stoji v naravni vzporedni drži. Napetost, robotost linij in poudarjena nepovezanost korakov, padci na tla, plazenje, kotaljenje in ležanje na tleh, ki niso izjema, tvorijo njen težak slog, usmerjen k tlom. (Mackrell, 2005)

Telo je v predstavi Labodje jezero idealizirano, močno je poudarjen princip odprtosti, ki tvori nenaravno velike amplitude gibov. V klasičnem baletu je pomembno, da so telesa lepa, linije in koraki pa brezhibni v natančno predpisani izvedbi. Telo je tako omejeno s standardiziranim sistemom gibov, kjer je pomembna vitkost plesalcev in lepe dolge okončine. Telo plesalcev sodobnega plesa je izpostavljeno, osvobojeno in naravno. Na slikah Grahamove vidimo, da so linije telesa preproste, jasne in ostre, a še vedno mnogo bolj naravne kot pri klasičnem baletu. Telo Marthe Graham oblikujejo močne noge, ki so trdno na tleh, široka medenica in dolg, vitek trup, ki se razteguje vstran od težnosti, da bi se potem zopet vanjo potopil. Dramatičnost ustvarjajo njene izrazite, temne oči. (Mackrell, 2005) Telo sodobnega plesalca želi izraziti idejo, medtem ko želi biti telo klasičnega plesalca v prvi vrsti lepo. Moderni plesalec uporablja celo telo, v gibanje vključuje prsni koš, izvija hrbtenico in boke, ljubi asimetrijo, sinkope in lomi tekočo linijo, če je potrebno. Moderni ples in telo modernih plesalcev bi klasicisti opisali kot grd, neskladen in težak. Gre za razliko med staro in novo lepoto, kjer ima vsaka od njiju svoje korenine in vsaka se je porajala v svojem družbenem ozračju. (Horst in Russel, 1987)

Ravnina gibanja je pri plesalcih klasičnega baleta v glavnem vzpenjajoča se in visoka, kot bi plesalci želeli zanikati tla pod nogami. Medtem ko pri plesalcih sodobnega plesa lahko opazimo predajanje težnosti v nizki, srednji ali visoki ravnini gibanja. Tako se plesalci Grahamove gibljejo v nizki ravnini, ko se plazijo, kotalijo, ležijo ali padajo na tla. (Mackrell, 2005)

Oblačila klasičnih baletnih plesalcev imajo velikokrat nalogo okrasiti ali olepšati plesalce in njihov ples. Njihova oblačila morajo ustrezati tehničnim zahtevam plesa in nuditi lep pogled na telo plesalca, hkrati pa ponazarjajo karakter posamezne vloge plesalca in doprinesejo k boljši predstavljenosti vsebine predstave. Na slikah Labodjega jezera imajo plesalke oblečen tutu ali kratko baletno krilce v beli barvi. (Otrin, 2000), če predstavljajo dobroto, in v črni barvi, če predstavljajo zlo. Oblačilo sodobnega plesalca služi ideji predstave, lahko gre za popolnoma vsakdanja oblačila, ki nimajo nobene povezave z odplesanim, ali pa za oblačila, ki pripomorejo k oblikovanju pomena ali ideje predstave. Sodobni plesalci, za razliko od klasičnih baletnih, ne krasijo odplesanega z oblačili. Martha Graham je v Tožbi ovita v raztegljivo blago, zato se zdi, kot bi bili gibi vklesani v kamen. (Mackrell, 2005) Njeno oblačilo ustvari atmosfero, neti asociacije in doprinese k ideji plesa.

Namen baleta Labodje jezero je predstaviti nasprotje med pokvarjeno resničnostjo in njeno vizionarsko alternativo. Gre za predelavo starodavne legende o iskanju nedosegljive ljubezni, lepote in popolnosti, ki povzema ideal romantičnega baleta.

Labodja princeska Odette domuje v belem, magičnem svetu, ki kot neomadeževana lepota nasprotuje materializmu in moralni podlosti dvora. Odette je v resnici princeska, ki jo je v laboda začaral zloben čarovnik. Odreši jo lahko le prisega prave ljubezni, ki ji jo da princ Siegfried ob jezeru, vendar ga Odile na dvoru z zvijačo preslepi, da ljubezen priseže njej. Tako je upanje na odrešitev Odette uničeno. Princ in Odette na koncu skupaj odideta v vode jezera. V predstavi Tožba, ki je znameniti solo Marthe Graham, se je telo Grahamove prelevilo v čisto ekspresionistično sporočilo. S kostumom, ki je dajal videz, da je vsak gib vklesan v kamen (slika 86 in 88), je izražala strašno bolečino. Njen ples je bil poln strogih in preprostih linij ter oglatih in svečeniških poz. Zasedimo lahko tudi vplive primitivizma, indijanskih plesov in orientalizma. V zgodnjih delih Grahamove, ki so nastala v letih depresije, kamor prištevamo tudi Tožbo, lahko zasledimo napetosti med življenjem posameznika in vplivi družbe. Njeni plesi tega obdobja so odsev živčnega, krutega in nestanovitnega življenja. V Tožbi želi Grahamova prikazati, kako tragedija obsede telo, ki se razteza pod kožo. Koža je prikazana z raztezajočim blagom. (Mackrell, 2005)

Glasbo za Labodje jezero je skomponiral Peter Ilič Čajkovski, še danes aktualno **koreografijo** pa postavil Marius Petipa. Leta 1877 je bila prva izvedba baleta v Boljšoj teatru v Moskvi, izvirno koreografijo je postavil Julius Reisinger. Izvirno verzijo Labodjega jezera sta Marius Petipa in Lev Ivanov preuredila in jo leta 1895 predstavila v Marijinem Teatru v St. Petersburgu. (Swan Lake, 2010) Nekateri izmed najbolj znanih baletnih plesalcev, ki so nastopali v Labodjem jezeru, so bili Ana Pavlova, Tamara Karsavina, Vaclav Nižinski, Galina Ulanova, Marie Rambert, Margot Fonteyn, Maja Pliseckaja, Ekaterina Maksimova, Ninette de Valois in drugi. Predstavo Tožba je koreografirala in odplesala Martha Graham leta 1930 na glasbo Zoltana Kodalya. (Martha Graham section Choreography, 2010)

5.4.6 Primerjava treninga v klasičnem baletu in treninga v sodobnem plesu ter možnost njunega sovplivanja

Primerjala bom trening v klasičnem baletu s treningom sodobnega plesa. S tem bom predstavila njuna razhajanja in stičišča ter izpostavila možnosti njunega medsebojnega prepletanja. Menim, da je elemente klasičnega baleta mogoče izboljšati z vključevanjem sodobnih plesnih tehnik v usposabljanje plesalcev klasičnega baleta in obratno.

Preglednica 7: Primerjava treninga v klasičnem baletu in v sodobnem plesu

Trening klasični balet	Standardni trening klasičnega baleta	Sodobni pristop k treningu klasičnega baleta	Trening sodobni ples	Standardni trening sodobnega plesa	Preplet treninga klasičnega baleta s treningom sodobnega plesa
Ogrevanje	Ponavadi vsebuje kombinacijo pri drogu, ki sestoji iz: <i>plié</i> , <i>relevé</i> , 1., 2., 4. in 6. pozicije nog, <i>battements tendus</i> , zaklon, predklon in odklon trupa, <i>port de bras</i> , razteg v izpadni korak, razteg na drogu, prijem dvignjene noge v roko in razteg.	– ogrevalni lahkoten tek in vključitev vaj joge ali pilatesa – vaje iz joge, (ozaveščanje telesa, kombinacija dihanja z gibanjem, vaje za povečanje gibljivosti in moči pri vztrajanju v položajih) – pilates na blazini (ozaveščanje centra telesa in gibanja, pridobivanje moči in pravilne drže telesa)	Ogrevanje	– centriranje telesa z dihanjem, svobodno izrazno gibanje, lahkoten tek prosto po prostoru, omejevanje prostora na različne načine, očesni ali fizični kontakt s soplesalci, menjavanje smeri, hitrosti in ravnine gibanja, gibalne igre ob glasbi ali v	– ogrevanje, značilno za standarden trening klasičnega baleta

		<ul style="list-style-type: none"> – body&mind vadba za izboljšanje ravnotežja – statično in dinamično raztezanje 		tišini, mačja hoja in podobno.	
Osrednji del (drog, sredina, skoki, diagonala, vaje na konicah prstov, variacije)	Poudarja se: <ul style="list-style-type: none"> – tehnično pravilna izvedba – teoretična razlaga – demonstracije – ustrezna drža – ritmičnost in dinamičnost izvedbe – visoka amplituda nog – lepota gibanja – prijazen izraz na obrazu 	<ul style="list-style-type: none"> – poudarjanje razumevanja zakonitosti telesa in gibanja – poudarjanje pomena gibanja celega telesa pri izvajanju posameznih korakov – v ospredju naj bo ples in ne tehnična izvedba, ki je le osnova – poudarjanje izražanja skozi ples – poudarjanje ustvarjalnosti v plesu (iskanje novih zaporedij gibov plesalcev samih, ustvarjanje koreografije, spreminjanje stila gibanja in lastnega izraza ob različni glasbi, v tišini, s pripomočki, s partnerjem, v 	Osrednji del	<ul style="list-style-type: none"> – konturnuirano gibanje, sestavljeno iz preprostih korakov (krajše kombinacije gibov) – vključevanje vaj za moč – koreografija – ustvarjanje s koreografijo v prostoru s pomočjo partnerja, omejevanjem prostora, različnimi pripomočki, ob spreminjanju glasbene spremljave ali v tišini, z različnim zaporedjem korakov, različno intenzivnostjo 	<ul style="list-style-type: none"> – vnašanje baletnih korakov v kombinacije vaj: <i>plié</i>, različice <i>battements</i>, različice <i>ronds de jambes</i>, <i>tours</i>, skoki, baletna drža (kontrola telesa)

		različnem prostoru)		izvedbe, v različnem času itd.	
Zaključek	Poklon	Stretching, sproščanje	Zaključek	Umiritev, sproščanje	Umiritev, sproščanje, stretching.

Baletni trening sestoji iz ogrevanja, ki se ponavadi izvaja pri drogu, iz vaj pri drogu, vaj na sredini, kjer se izvaja *adagio*, *tours* in skoki ter skoki po diagonali in vaje na konicah prstov. Na koncu se plešejo baletne variacije ali baletni repertoar, ki je velikokrat del redne ure klasičnega baleta ali pa je samostojna vadbena enota. Sestava treninga in sosledje vaj na treningu je določeno. Tako pride do izraza učiteljeva ustvarjalnost v glavnem pri sestavi posameznih vaj iz vnaprej določenih korakov v učnem načrtu, pri izbiri repertoarja in načinu posredovanja predpisanih pravil. Učitelj je zelo omejen s standardiziranim baletnim sistemom, tako ne ostane veliko prostora za ustvarjalnost učitelja in učencev. Ves čas baletnega treninga se učence opozarja na pravilno izvedbo posameznih korakov, na pravilno držo stopal, nog, bokov, trupa, vratu in glave ter rok in prstov. Pomemben je smisel za glasbo, ritmičnost in dinamika gibanja plesalcev. Ponavadi je prioriteta treninga tehnična vadba, medtem ko za raziskovanje posameznikove sposobnosti izražanja skozi ples in za njegovo ustvarjalnost ne ostane veliko časa. Maina Gielgud (2009) spregovori o izumiranju baletne umetnosti zaradi pretiranega poudarka na brezhibni tehnični izvedbi korakov, pri čemer se na pomen plesalčevega izraza in sposobnost komunikacije s publiko vse prevečkrat pozablja. Poudarja, da je tehnična izvedba korakov le baza, iz katere črpa in iz katere ustvarja umetnino z vnašanjem sebe v ples, in ne prioriteta. Enkrat, ko so vsi elementi slovarja osvojeni, je v ospredju ideja, da postane izvedba svobodna in edinstvena. (Gielgud, 2009)

Na baletnem treningu se vsak baletni korak izvaja po natančno določenih predpisih. Pravilno izvajanje baletnih korakov zahteva določene telesne sposobnosti, pri čemer je velikega pomena lepo telo, ki ustvarja vizijo popolnosti. Po Neji Kos (1982) v baletu lepota pomeni geometrično skladnost gibov, linij, harmonijo gibanja in podrejanje telesa določenim kotom med posameznimi deli, kar doseže plesalec s togostjo hrbtenice, predpisano držo rok in z akrobatstvom nog. Sodobni ples nasprotuje simetriji in harmoniji klasičnega baleta, uporablja celo telo, zvija hrbtenico in boke, ljubi asimetrijo, sinkope, lomi tekočo linijo, če je potrebno. Pomembno je videti lepoto gibanja širše in globlje, kar lahko dosežemo z večanjem znanja in plastičnostjo dojemanja oziroma mišljenja. Danes se zdi, da lepoto določa zlitost zamisli in oblike v čim prepričljivejšo

izrazno celoto, s čimer se doseže neka sprememba in gledalčeva notranja atmosfera se razgiba. Tudi zato smo lahko priča vse večji potrebi po prepletenosti elementov baleta in sodobnega plesa.

Balet je osnova vseh plesov. Drža, natančno določeni baletni koraki tvorijo dobro izhodišče za plesalce vseh plesnih zvrsti. V sodobnem plesu ne govorimo o natančno razdelanem slovarju plesnih gibov, govorimo o stališču, ki vključuje različne sisteme gibanja za discipliniranje telesa. Tudi plesalci sodobnega plesa pripravijo oziroma disciplinirajo telo, zato je prav, da njihova plesna priprava vključuje tudi trening klasičnega baleta. Tako v modernem in postmodernem plesu zasledimo vpletanje elementov baleta, jazza, etno plesov, celo hip hopa, flamenca, tanga, orientalskih plesov in mnogih drugih. Danes velja, da bolj ko je plesalec plesno podkovan oziroma več plesnih zvrsti kot pozna, zanimivejši in ustrežnejši lastni plesni izraz lahko izoblikuje. (Anderson, 2004) Takšne smernice razvoja lahko opazimo tudi v baletu, kjer smo vedno znova priča težnji po nadgradnji tehnične dovršenosti v baletni tehniki. Programi nekaterih baletnih šol v tujini poleg sodobnega plesa vključujejo še mnogo drugih plesnih zvrsti, na podlagi katerih lahko baletni plesalci ustvarjajo v sodobnih baletnih predstavah. Gre za raznolikost plesnega znanja, ki nudi plesalcem široko paletu različnih ustvarjalnih vidikov.



Slike 89, 90, 91: Trening klasičnega baleta

(Slika 89: Pridobljena 18.01.2010 iz <http://www.balletstudio260.com/communities/0/004/006/388/680/images/4529096900.swf>;

Slika 90: Pridobljena 30.01.2010 iz <http://www.victoriaballet.com/academic-school/professional-ballet/choreographic-program/>;

Slika 91: Pridobljena 30.01.2010 iz <http://www.victoriaballet.com/wp-content/gallery/choreographic-program/ballet-class-grade-9-sep-07-018.jpg>.)

V nasprotju z natančno definiranim treningom klasičnega baleta je trening sodobnega plesa, kjer ima veliko vlogo učiteljeva ustvarjalnost, saj je trening plod njegove vizije. Učitelj ustvarjalno oblikuje trening sodobnega plesa na podlagi pridobljenih izkušenj pri učenju različnih stilov sodobnega plesa različnih učiteljev. Njegova osebnost in njegovo telo sta tista faktorja, ki bistveno vplivata na izbiro glasbe in stila gibanja. Stil gibanja je v veliki meri določen z značilnostmi fizičnega telesa posameznika, z njegovimi sposobnostmi ter s posameznikovimi idejami, na kar ima velik vpliv njegova osebnost.

Pri sodobnem plesu ni v ospredju lepota giba in ne sposobnost izvedbe enakih gibov, kot jih narekuje učitelj, ampak posameznik s svojo zgodbo, svojim telesom in z energijo, kar izraža skozi ples. Tako gibi niti dveh plesalcev niso enaki. Gre za sprejemanje individuuma in njegovih posebnosti. Ustvarjanje treninga v sodobnem plesu je plod lastnega učiteljevega dela, pri tem pa mu je lahko vodilo sistem gibanja znanih avtorjev, kot so Graham, Cunningham, Limon in drugi, ali pristop učiteljev, pri katerih se je sam izobraževal.

Če primerjam trening modernega plesa s treningom baleta, lahko opazimo podobnost v tem, da gre v obeh primerih za oblikovan in normiran sistem, ko imamo v mislih sisteme slavnih plesalcev, kot so Graham, Cunningham, Horton in Limon-Humphrey. Na uvodnem baletnem treningu se učenci seznanijo z osnovnimi pozicijami telesa, rok, nog in stopal z namenom oblikovanja baletnega gibalnega slovarja, medtem ko k modernemu plesu ni standardnega uvoda. Niti določena terminologija za moderni ples ne obstaja; vse moderne plesne tehnike uporabljajo baletne termine, termine tap plesa in jazza za opisovanje gibov, za katere ni nujno, da sovpadajo s pravim baletom, tap plesom ali jazz-om. Dobro je obiskati baletno in tap vadbo pred klasom modernega plesa, saj se tako začetniki soočijo z osnovnimi zakonitostmi gibanja modernega plesa. Tako se vsak moderni plesalec znajde v iskanju lastnega stila plesa v množici raznolikih ponujenih stilov, kar pa ne pomeni, da ni dejanske discipline modernega plesa. Stotine modernih klasov ali treningov je učenih »po Ameriki«, kjer se nekateri osredotočajo na tehniko enega velikega modernega plesalca. Odlični učitelji modernega plesa izhajajo tudi iz šole Paula Taylorja ali Twyle Tharp, nekateri drugi trenutno delujoči moderni koreografi ponujajo nekoliko drugačen ter še vedno se razvijajoč pristop k modernemu plesu. (Anderson, 2004)

Uvodni trening modernega plesa pogosto obsega splošno uvodno moderno gibanje, ki se imenuje kreativni ples ali izrazno gibanje, in poudarja centriranje telesa z dihanjem ter oblikovanje svobodnega, sproščenega gibanja z bosimi nogami. Uvodnemu treningu, ki služi seznanjanju z modernimi načini gibanja, sledi trening modernega plesa, ki se začne z ogrevalnimi gibi in nato nadaljuje s postopnim stopnjevanjem težavnosti vaj. Učitelj demonstrira, razlaga in popravlja gibanje, ki ga učenci ponavljajo. Na treningu modernega plesa je drog primarno uporabljen za doseganje ravnotežja pri izvajanju baletnih vaj in le redko za korake modernega plesa. Trening večinoma poteka ob posneti glasbi, vendar tudi živa spremljava klavirja ali bobnov in pa celo branja poezije ni redkost. Obiskovanje različnih plesnih treningov daje učencu priložnost, da dobi občutek za različne tehnike, da oceni svoje reakcije ter da ugotovi, katera tehnika mu najbolj ustreza. (Anderson, 2004)

Glavne tehnike modernega plesa, ki jih večinoma lahko zasledimo v ponudbi plesnih šol, so Graham, Cunningham, Horton in Limon tehnika. Pri tehniki Marthe Graham smo priča delitvi treninga na štiri dele, ki se odvijajo v centru dvorane. Trening se začne z delom na tleh, ki vključuje dejansko ležanje in sedenje na tleh, kjer se izvajajo vaje za raztezanje in pridobivanje moči trupa. Te vključujejo dihalne vaje, kjer je vdih in izdih koordiniran s krčenjem mišic medenice, ki so center gibanja Grahamove. Na gibanju Grahamove ni nič sproščenega ali normalnega gibanja, celo delo na tleh je dramatično. Trening se nadaljuje z vajami, kjer stojijo na enem mestu, kar vključuje *pliés* in *battements*. Baletna terminologija je uporabljena, toda plesalci Grahamove ne dosegajo baletne ekstremne odprtosti bokov ali stopal. Trening se nadaljuje s skoki in zaključí z vajami padcev na tla. (Anderson, 2004)



Slike 92, 93: Trening Graham tehnike

(Slika 92: Pridobljena 18.01.2010 iz

<http://www.dance-teacher.com/sections/teaching/461>;

Slika 93: Pridobljena 30.01.2010 iz <http://marthagraham.org/resources/>;))

Vadba Merce Cunninghama se prične v centru dvorane, kjer se izvajajo raztegi hrbta in *pliés*. Delo je osredotočeno na krivulje hrbta, nagibanjih in zvijanju. Pozornost je osredotočena na vaje, ki povečajo sposobnost premikanja katerega koli dela stopala ter na hitrost dela stopal. Ponavadi Cunninghamov trening ne vsebuje dela na tleh in pogosto zgleda kot baletni trening, vendar s to razliko, da učenci stojijo na sredini studija, namesto da bi delali ob pripetem drogu. Gibi nimajo notranje drame kot pri Grahamovi, lahko pa so pospešeni ali upočasnjeni vedno znova in znova, da usposobijo plesalce za najhitrejši možen odziv na gibanje. (Anderson, 2004)

Trening sodobnega plesa ponavadi plesalci prično z ogrevanjem, kjer je lahko v ospredju tekoče in povezano gibanje. Bistvo ogrevanja je, da se sprostimo in ozavestimo svoje telo ter ogrejemo mišice. Tako se v ogrevalnem delu plazimo v mačji hoji, tečemo prosto po prostoru in se izmikamo drugim plesalcem, ob vsakem srečanju lahko vzpostavimo očesni kontakt z drugimi plesalci in podobno. Na ta način prihajamo v medosebni stik z drugimi plesalci, ki sooblikujejo prostor, v katerem se gibljemo in ustvarjamo. Velikega pomena je ustvarjalnost in raziskovanje giba znotraj celotne

vadbene enote sodobnega plesa. Učitelj omeji prostor gibanja ali določi pravila gibanja, znotraj katerih plesalci ustvarjajo. Tako na primer določi, da se morajo plesalci med hojo po določenem prostoru ob vsakem srečanju z drugim plesalcem ustaviti v določeni pozi ali zamenjati smer gibanja ali način gibanja. Plesalci so tako sami del ustvarjalnega procesa. Velikokrat učitelj določi točke v prostoru, pri katerih poteka določeno gibanje, kasneje jih zamenja ali kombinira v različnem zaporedju. Ali pa določi posamezne korake oziroma gibe, katerim plesalci sami določijo vrstni red. Lahko se zgodi, da posamezne korake ponavlja ali pa jih izvaja različno hitro, z različno intenzivnostjo, v spremenljivem času, prostoru in podobno. Medsebojno sodelovanje v ustvarjanju načina gibanja, iskanje lastnega prostora gibanja in velikosti amplitud gibanja, kjer se posameznikovo gibanje konča ali začne na različne načine, lahko tvori trening sodobnega plesa, kjer ni le učitelj koreograf, ampak tudi učenec sam. Na treningu klasičnega baleta je v ospredju posameznikova poslušnost, in to brez ugovora, kaj je sposoben narediti in česa ni sposoben narediti. Pri klasičnem baletu se nenaravno gibanje disciplinirano izvaja leta in leta ter vsak dan.

Primerjava treninga modernega plesa z baletom nam nudi vpogled v prepletenost baleta in ustvarjalnega modernega eksperimentiranja, kjer se vključujejo tudi primesi tap plesa in jazza. Različni plesni stili se lahko prepletajo in dopolnjujejo ter tako zlivajo v celoto umetnine, kot to lahko zasledimo v delih Twyle Tharp. Poznavanje plesnih sistemov pionirjev modernega plesa in drugih uspešnih plesnih ustvarjalcev sodobnega plesa je osnova za nadaljnje ustvarjanje v sodobni plesni umetnosti, kajti večja kot je širina znanj, večja je vrednost in globina ustvarjenega. Oblikovan in določen baletni sistem nudi plesalcem sodobnega plesa odlično izhodišče za pripravo teles plesalcev, hkrati pa lahko trening sodobnega plesa nudi množico ustvarjalnih pristopov k razvijanju izraza, ustreznega današnjemu času, v sodobnih baletnih predstavah. Mateja Bučar(1996) meni, da sodobne plesne tehnike omogočajo izpopolnitev ali približanje sposobnosti za tehniko klasičnega baleta, kjer pod sposobnostmi ali pod takoimenovanimi dispozicijami za tehniko klasičnega baleta, pojmuje zahteve ruskega klasičnega baleta, ki se poučuje v Sloveniji. Primerjava treninga sodobnega plesa in klasičnega baleta ter njuno sovplivanje zahteva podrobnejšo predstavitev operativnih ciljev oziroma vsebin ter standardov znanja, ki jih želimo doseči s treningom klasičnega in sodobnega plesa. Zato povzemam cilje v učnem načrtu nižje šole za balet in sodobni ples, ki se izvaja v okviru Srednje glasbene in baletne šole v Ljubljani in Mariboru, ter v učnem načrtu srednješolskega izobraževanja baleta in sodobnega plesa v okviru Umetniške gimnazije prav tako v Ljubljani in Mariboru.

5.4.7. Primerjava ciljev iz učnega načrta za balet in sodobni ples nižjega in srednješolskega izobraževanja v Sloveniji

Ko sem primerjala vsebino operativnih ciljev pri baletu z vsebino operativnih ciljev pri sodobnem plesu v učnem načrtu za nižjo baletno šolo in nižjo šolo za sodobni ples, sem opazila močan preplet elementov baleta in sodobnega plesa. Tako smo v prvem in drugem razredu nižje baletne šole in nižje šole za sodobni ples priča enaki vsebini operativnih ciljev. Ti cilji se nanašajo na razvoj gibalne in plesne discipline, koordinacije, moči in predvsem gibljivosti telesa. Učenci spoznavajo in utrjujejo osnovno baletno tehniko, spodbujani so k ustvarjalnosti, vrednotenju plesa in k ozaveščanju dihanja, ki je skladno s plesom. Poudarek je na delu na sredini dvorane, tudi na tleh, pri tem pa se uporabljajo naravne pozicije. V drugem razredu se stopnjuje kompleksnost in osveženost obvladovanja telesa ter spoznavanja, utrjevanja in uporabe tehnike; tako se v 2. razredu učijo osnov klasičnega baleta, ki zavzemajo 1. in 2. pozicijo nog, *demi plié*, *battement tendu*, *battement jette*, *flex point*, predklon, dvig na polprste, *pordebra*, pozicije rok, osnovne baletne skoke, obrate na obeh nogah, razvijanje občutka za ritem, predtakt, fraze, kontraste in poudarke, različna gibanja telesa, ustvarjanje plesa in zvoka, vodene improvizacije, sestavljanje preprostih plesnih kompozicij, razvijanje gibalnega in glasbenega spomina. Ta splošna plesna znanja učencem nudijo osnovo za kasnejšo specifikacijo tehnike. (MŠŠ, Učni načrti – balet.)

V vseh nadaljnjih razredih baleta, torej v 3., 4., 5. in 6. razredu, imajo učenci v učnem načrtu nanizana le specifična znanja klasičnega baleta, razen v 6. razredu, ko imajo poleg baletnih ur še enkrat tedensko uro stilnih plesov, kjer se spoznajo z začetki baletne tehnike. V učnem načrtu za sodobni ples od tretjega razreda naprej lahko zasledimo poleg osnovnih tehničnih znanj še širino plesnih znanj, ki se dotikajo tako joge, floor barra, starinskih in ljudskih plesov, aerobike, hip-hopa, vadbe s terapevtskimi žogami in pantomime. Učni načrt za sodobni ples poleg osnovnih tehničnih znanj baleta zavzema ustvarjanje in eksperimentiranje pri vadbi, kjer učenci preizkušajo različna gibanja, komponirajo krajša gibalna zaporedja nelokomotornih in lokomotornih gibanj, raziskujejo različne gibalne zmožnosti v elementih plesa, kot so čas, prostor in energija, raziskujejo plesno tehnične odnose med soplesalci. V vadbo se vključuje tudi ustvarjanje v različnih glasbenih oziroma plesnih oblikah. Poudarjeno je ozaveščanje gibanja hrbtenice, padci in dvigi s tal. Pri sodobnem plesu se učenci v 4. razredu srečajo tudi z gibalnim eksperimentiranjem na eno od tem, improvizacijo z zvokom, s predmeti, z vzorci in oblikami. V 5. razredu opravljajo tudi improvizacijo s partnerjem v fizičnem in nefizičnem stiku. Učenci dajejo in prevzemajo težo od parterja ter prihajajo v stik z očmi s partnerjem, prevzemajo njegov gibalni material in ga nadgrajujejo, kar se mi zdi dobro predvsem zaradi posledično večje skladnosti gibanja učencev, zlitja njihovega gibanja v

eno in izoblikovanja svojega stila gibanja v sodelovanju s partnerjem. V 6. razredu se učenci soočijo z različnimi sodobnimi tehnikami in z eksperimentalnimi sistemi, preko katerih se naučijo analizirati gibanje. Ogled plesnih predstav in njihova analiza omogoča učencem usvajanje kritičnega mišljenja lastnih in drugih plesnih del. Kar se mi zdi bistvenega pomena pri učnem načrtu sodobnega plesa, je, da se od učencev pričakuje mnogo več samostojnega dela in ustvarjalnosti kot v učnem načrtu za balet. Standardi znanja ob zaključku izobraževanja namreč obsegajo znanje reproduciranja lastne kombinacije v obsegu ene do dveh minut, improvizacije v skupini, ustvarjanja lastne krajše plesne kompozicije, pomnjenja koreografije in prenašanja znanja na druge. Učenci razvijajo sposobnost ustvarjanja in usklajevanja gibov v času, prostoru in v različni intenziteti, znajo samostojno izbirati gib in glasbo zanj, medtem ko bi naj učenci po učnem načrtu baleta obvladali vse korake po programu, odprtost telesa, kombinacijo gibov v različnih tempih in kombinacijah, *epaulements*, gibanje v prostoru v vseh smereh, bili sposobni kombinirati kombinacije v skladu s koraki in glasbo, plesati samostojno, v paru ali v skupini. (MŠŠ, Učni načrti – balet.)

Menim, da bi tudi v učnem načrtu za balet bilo smiselno vključevati več ustvarjalnega dela, kjer učenci sami iščejo nove možnosti za gib, plesno kompozicijo in ustrezno glasbo. **Ples v paru** ali v baletu, imenovan *pas de deux*, je velikega pomena za razvoj usklajenega gibanja s partnerjem, odnos med fantom in dekletom ter izoblikovanje lastnega stila in plesnega izraza. Tudi če baletna šola nima fantov, bi bilo smiselno vključiti plesalce iz gledališča vsaj za nekaj ur, tako da bi učenci imeli možnost spoznati ples v paru. Tudi **vključevanje yoge, pilatesa, floor barra ali stretchinga in kakšne druge plesne zvrsti**, kot je na primer modern, jazz, sodobni ples, hip hop ali družabni ples, vsaj enkrat tedensko v učni načrt v 3., 4., 5. in 6. razredu nižje baletne šole, bi bilo smiselno. Samo suhoparno nizanje baletnih korakov in gibanj od 3. razreda naprej odvrne interes mnogih učencev, poleg tega pa ne nudi širine plesnih znanj, ki jo danes baletni plesalci v sodobnih baletnih predstavah še kako potrebujejo. Vendar tudi to ni vse; vključitev yoge, pilatesa, floor barra ali stretchinga, kjer je v ospredju poleg ozaveščanja telesa še povečevanje gibljivosti, moči in ravnotežja, bi naj nudilo le izhodišče za boljšo uporabo telesa kot inštrumenta, s katerim plesalci upravljajo. Kako naj s telesom upravljajo in kakšne možnosti so jim pri tem na razpolago glede stilov in oblik gibanja, je pa vprašanje ustvarjalnega pristopa, h kateremu bi bilo mlade smiselno usmerjati ves čas njihovega plesnega usposabljanja. To bi lahko realizirali z vključevanjem **ustvarjalnih delavnic**, kjer bi bil program podoben programu na smeri sodobni ples.

Predmet sodobna plesna tehnika se poučuje v 3. in 4. letniku Srednje baletne šole, smer balet, in obsega 210 ur. Sodobne plesne tehnike dopolnjuje baletno znanje, zato

so pri predmetu poudarjeni predvsem elementi, ki se precej razlikujejo od baletnih. Zaradi omejenega števila ur podrobno učijo le eno sodobno tehniko, zlasti je v ospredju zveza med elementi, ki se poučujejo v razredu in umetniškimi izhodišči plesnega gledališča, iz katerega ti elementi izhajajo. Dijaki na Umetniški gimnaziji, smer balet, tako spoznavajo osnove različnih sodobnih tehnik. Tako na primer spoznavajo praktično in teoretično plesno tehniko Graham, poseben način uporabe hrbtenice, *contraction-release* in princip gibanja. Spoznajo uporabo zemeljske težnosti kot dinamičnega principa psihofizičnih napetosti med plesalčevim telesom in težnostjo, spoznajo naravno tekoče gibanje iz centra v previsu, izrazne komponente gibanja, ki jih zgoraj naštetih izhodišča določajo. **Vzporedno s spoznavanjem plesnega izraza razvijajo ustvarjalnost** ter uporabijo predelano in prebujeno telo kot izrazno sredstvo. Uvajajo se v iskanje svojega gibalnega izraza in v iskanje oblike za konkretizacijo vsebine. Učijo se principa **enotnosti oblike in vsebine**, kar se mi zdi velikega pomena, saj s takim delom ozaveščajo gibanje telesa na učencem smiseln način. Poudarja se tudi kritičen pristop do plesnega dela na vseh stopnjah spoznavnega procesa. Plesnotehnični del mora dijaku utrditi vednost o različnih gibalnih načelih, ki so danes razvita v profesionalnem plesnem gledališču poleg baletnega. Metode učenja so demonstracija, razlaga, analiza fizioloških lastnosti giba in analiza njegovih zaznavno izraznih komponent. Načelo "vsebina pogojuje obliko" se tako uveljavlja že pri učenju tehnike. Nato se to načelo razširja v bolj svobodnih oblikah, kjer izbira plesnega materiala ni omejena, v **improvizaciji** in **kompoziciji**. Specifične oblike organiziranega vzgojno-izobraževalnega dela za poglavje o kompoziciji so poleg frontalne in skupinske zlasti individualna oblika ter praktično in teoretično seminarsko delo. V vzgojno-izobraževalnem procesu se poudarja **načelo individualizacije**. Učni načrt se prilagaja slogu sodobne tehnike. Predmet se povezuje z vsebinami klasičnega baleta in zgodovino plesa. (Strokovni svet republike Slovenije, 1998)

Zgoraj opisani predmet sodobnega plesa na Umetniški gimnaziji, smer balet, obsega 210 ur v vseh 4 letih, kar predstavlja 3 ure na teden v zadnjih dveh letnikih. Poleg sodobnih plesnih tehnik imajo še stilne plesne 2 uri na teden v 1. letniku ter 1 uro na teden karakternih plesov v 2., 3. in 4. letniku. **Sodobne plesne tehnike, stilni in karakterni plesi utrdijo vednost o različnih gibalnih načelih, ki so danes razvita v profesionalnem plesnem gledališču poleg baletnega.** Toda vprašanje je, ali so ta znanja zadostna za potrebe sodobnega baletnega repertoarja gledališč.

Preplet klasičnega baleta, ki bi naj predstavljal tehnično osnovo za nadaljnje ustvarjanje, in sodobnega plesa, ki nudi širok spekter gibanj in tehnik, s katerimi išče nove možnosti izražanja vsebine z gibom, je danes nujen. Danes občinstva več ne zadovolji suhoparno prikazovanje tehnične virtuoznosti brez ustvarjalnega izraza, giba ali vsebine, ki bi

sovpadala s sedanostjo (Gielgud, 2009). Menim, da bi danes težnja po širini plesnih znanj pripomogla k sodobnemu izrazu baletnega plesalca in predstav, ki bi navdušile množico s svojo aktualnostjo, ne pa utrudile s svojo preživetostjo.

Na drugi strani pa **Umetniška gimnazija, smer sodobni ples, vključuje** poleg sodobnih tehnik kot glavnega predmeta tudi **balet in ustvarjalne delavnice**, ki so nadgradnja baleta in sodobnih plesnih tehnik. Vključevanje **uporabne anatomije** v učni načrt sodobnega plesa na srednješolskem izobraževanju omogoča dijakom, ki skoraj vsak dan privedejo svoje telo do roba vzdržljivosti in nenačrtno ter pretirano izrabljajo določene dele telesa, da poznajo osnovne zakonitosti delovanja posameznih sistemov. Tako lahko učenci ustrezneje razvijejo svoje sposobnosti, se zaščitijo pred poškodbami in pridobijo osnovna znanja o svojem telesu.

Menim, da bi bilo vključevanje uporabne anatomije kot predmeta na srednješolskem izobraževanju, smer balet, prav tako zelo potrebno, če ne še bolj. Baletni plesalec ne samo, da skoraj vsak dan privede svoje telo do roba vzdržljivosti in nenačrtno ter pretirano izrablja določene dele telesa, ampak izvaja tudi mnogo manj naravne gibe, korake in poze, ki včasih mejijo že na cirkuške akrobacije. Takšno gibanje baletnih plesalcev je v primerjavi s sodobnim plesom velikokrat še intenzivnejše kot pri sodobnih plesalcih, kar še povečuje potrebo po dodatnem izobraževanju baletnih plesalcev z znanostmi o telesu. Poleg tega pa v baletu velja, da mora biti telo baletne plesalke vitko, kar mnogim baletnikom zmanjša željo ali potrebo po hrani. **Poznavanje osnovnih zakonitosti prehranjevanja, delovanja telesa in njegove zgradbe** je velikega pomena pri treniranju teles plesalcev.

V srednješolskem izobraževanju na smeri balet bi bilo dobro vključevati tudi koreografsko delavnico, kjer bi učenci sami ustvarjali koreografijo iz baletne zakladnice gibov na sodobno ali klasično glasbo, določili idejo predstave in število sodelujočih. Pri tem bi jih usmerjali učitelji ter tako mladim nudili drugačen pristop k baletni umetnosti. Učenci bi imeli možnost koreografiranja na lastnih telesih in ne na telesih drugih. Velikokrat se na začetku pojavljajo težave s koreografiranjem, zato je dobro, da že mladi plesalci spoznajo kompleksnost koreografiranja in ne šele, ko končajo plesno kariero, kar se ponavadi dogaja. Takšno raziskovanje baletne umetnosti in iskanje povezav med koraki v smiselno celoto bi mladim omogočilo boljše razumevanje baletne umetnosti. (Sulcas, 2005)

Smiselno bi bilo tudi vključevanje ustvarjalne delavnice na smeri balet, kjer bi baletni plesalci imeli priložnost svobodnega ustvarjanja z gibom, s čimer bi lahko dosegli osvoboditev od omejene rabe telesa kot posledici treninga po normiranem baletnem sistemu. Namen ustvarjalne delavnice na smeri sodobni ples je doseganje naravnega,

preprostega in svobodnega gibanja, ki je pogoj za dosego kreativnega stanja duha. To se dosega v gledališkem laboratoriju na smeri sodobni ples z izvajanjem relaksacije, povezanosti zvoka in giba, s predstavitvijo plesalcev, z igrami, vajami za razvoj čutnega spomina, zamišljenimi prizori in s prizori raznih avtorjev ter z improvizacijo. **Z ustvarjalno delavnico lahko tako dosežemo, da se je telo na odru sposobno znebiti avtomatizma**, s čimer gibanje telesa na odru ni več prepoznano kot splošne vsakodnevne telesne tehnike. V vsakdanjem življenju je gibanje telesa pogojeno s kulturnim, socialnim in poklicnim statusom in zato govorimo v vsakdanjem življenju o drugačni rabi telesa kot na odru, kjer so mu določeni drugačni statusi ali pa jih je telo osvobojeno (Milohnič, 2000). S povezovanjem gledališkega laboratorija, improvizacije, kompozicije, glasbene delavnice in koreografskega dela se tvori kreativen proces, ki pomembno sooblikuje mlade plesne ustvarjalce, jim nudi raziskovanje giba in njih samih.

Balet je v izobraževanju sodobnega plesalca pomembna dopolnitev k znanjem sodobnih plesnih tehnik. Predmet je prilagojen potrebam sodobnega plesalca. Tako imajo sodobni plesalci balet kontinuirano vsa štiri leta srednješolskega izobraževanja, in sicer v prvem letniku 3. ure na teden, v 2., 3. in 4. letniku pa 2 uri na teden. (Srednja vzgojiteljska šola in gimnazija Ljubljana. *Umetniška gimnazija sodobni ples – predmetnik.*) Pri urah baleta se učijo ustrezne postavitve telesa v prostoru, 6 osnovnih pozicij nog, rok, organizacije in preciziranja telesa v klasični geometriji telesa. Osnovni elementi klasičnega baleta oziroma vaje pri drogu jim nudijo dobro izhodišče za razumevanje klasične vertikalne drže trupa s primarno rotacijo nog v kolenih in sklepih bokov ter kot posledice isto rotacijo v ostalih sklepih in delih telesa, kar omogoča pravilno postavitev telesa. Z vajami klasičnega baleta želijo pridobiti sposobnost za uporabo vseh rotacijskih mišic telesa vselej v klasični in anatomsko pravilni vertikalni drži *en dehors*. Učijo se obvladovati krožne gibe rok in nog okoli vertikalne osi telesa. Vadba teži k osvojitvi rotacije stopal, ki vključuje anatomsko pravilno uporabo stopal v klasičnih pozicijah in pri obremenitvah na celem stopalu, polprstih in na konicah prstov. Učijo se kompenzacije in vertikalnega prenašanja teže prek stopal, kolen, pelvisa in hrbta v tla ter od tal na polprste, konice prstov ter odskok in doskok. Razvijajo ravnotežje z obvladovanjem vertikalne osi *en dehors* na obeh nogah in na eni nogi v stabilnem ravnotežju, kar imenujemo *balance* in v rotacijskem ravnotežju, kamor prištevamo *pirouettes*. Učijo se obvladovanja koordinacije krožnega, pravokotnega in diagonalnega giba rok, nog in pogleda glede na vselej vertikalno os, ki jo telesu določa klasični kodeks.

Menim, da je usvajanje osnovnih baletnih znanj velikega pomena za sodobnega plesalca. Sodobni ples predstavlja kombinacijo različnih plesnih stilov, katerih usvojenost doprinese k večji učinkovitosti gibanja in nudi širšo paleto, iz katere plesalci ustvarjajo njim lastne plesne umetnine. Poleg že omenjenih znanj so tudi razumevanje,

preciznost in jasnost v prikazu stila, koordinacije, sloga in dramskosti klasičnega repertoarja ter hermetičnost in dinamične kvalitete klasične geometrije bistveni cilji baletnih ur na smeri sodobni ples. Vsaka omenjena znanja klasičnega baleta so sredstva za discipliniranje telesa za nadaljnjo plesno ustvarjanje. Sodobnega plesalca seznanjajo s specifičnimi plesnimi znanji in z boljšim razumevanjem kvalitet gibanja.

V spodaj navedeni preglednici navajam natančen pregled ciljev na nižji in srednji šoli baleta in sodobnega plesa.

Preglednica 7: Cilji nižje in srednje šole baleta in sodobnega plesa

CILJI	BALET	SODOBNI PLES
Splošni – Nižja šola	<ul style="list-style-type: none"> – vzbuditi interes do plesnega izražanja, – razvoj plesne kulture, sposobnosti vrednotenja baleta (na smeri balet) in sodobnega plesa (na smeri sodobni ples), drugih zvrsti plesa in umetnosti, povezanih z njima, – spoznavanje telesa kot inštrumenta za plesni izraz, – spoznavajo osnovne plesne elemente, kot so prostor, čas, energija, težnost, lahkotnost, – razvoj samozavedanja identitete, svojih sposobnosti, pripadnosti skupini, – razvijati sposobnost sproščanja domišljije, ustvarjalnosti, – razvijati estetsko tenkočutnost, – razvijati vztrajnost, delovne navade, – razvijajo občutke in gibalno, vidno ter slušno zaznavanje, – razvijajo sposobnost posnemanja, – razvijajo sposobnost koncentracije ter gibalni, vizualni in glasbeni spomin, – razvijajo koordinacijo gibanja, – razvijajo gibalne sposobnosti telesa in fizično kondicijo. 	
Operativni – Nižja šola Obvladujejo telo, spoznavajo in utrjujejo tehniko	<ul style="list-style-type: none"> – <i>aplomb</i>, celovitost gibanja, obrati na eni in obeh nogah, <i>allegro</i>, povezava dihanje-gibanje, <i>en dehor</i>, noge na 90, <i>piruettes</i>, <i>tours</i>, <i>grand allegro</i>, ples na konicah prstov. 	<ul style="list-style-type: none"> – osnovna drža telesa na mestu in v prostoru, uporaba gibalnega besednjaka v času, prostoru z različno energijo, izraba moči in gibljivosti v tehničnih prvinah, težnost, center telesa, krivulje,

		spirale, povezava dihanje-gibanje.
Obvladujejo prostor	– celoten prostor, <i>epaulement</i> , posamezno, v parih in skupinah.	– osebni in zunanji volumen, posamezno, v parih, skupinah, orientacija v prostoru.
Oblikujejo izrazno moč	– posnemajo, se izražajo s plesom, razvoj izraznosti glede na značaj plesa in glasbene spremljave.	– izraznost, kvaliteta giba.
Ustvarjanje	– sestavljajo preproste kombinacije korakov in jih povežejo v sklenjeno celoto, doživljajo in ustvarjajo ples.	– obvladajo telo kot osnovni inštrument – z njim ustvarjanje plesa samostojno v manjših in večjih skupinah, improvizacija, kompozicija.
Prepoznavajo plesne in glasbene sestavine ter spoznavajo plesno izrazoslovje	– poznavanje baletnih in glasbenih zakonitosti – uporaba v praksi, strokovno baletno izrazje, zgodovina baleta, znajo kritično oceniti izvedbo baletnih korakov ali koreografij.	– kompleksnost odnosov med gibom, časom, zvokom, prostorom in energijo, spoznajo plesne oblike in elemente različnih plesnih zvrsti – s tem bogatijo strokovno izrazoslovje, prepoznajo umetniško vrednost plesa.
Sposobnosti, ki omogočajo razvoj temeljnih plesnih znanj	Temeljna znanja klasičnega baleta (drža, koraki) zahtevajo specifičen razvoj: <ul style="list-style-type: none"> – gibalne in plesne discipline, – koordinacije v gibanju, – telesne moči (zlasti spodnjega dela telesa, vzdržljivosti), – mišic nog (stegovanje stopal, kolen, odpiranje v kolkah), – hrbtnih mišic, – mišic trebuha, 	– temeljna znanja sodobnega plesa zahtevajo razvoj: <ul style="list-style-type: none"> – gibalne in plesne discipline, – koordinacije v gibanju, – telesne moči (za delo na tleh, prehode med ravninami gibanja, skoke, s partnerjem), – ravnotežja, – gibljivosti, zlasti hrbtenice, – mišic nog, stopal, hrbta, rok,

	<ul style="list-style-type: none"> – gibljivosti – zlasti nog na en dehor, – ravnotežja, – eksplozivnost, – vzdržljivost, – ozaveščanje dihanja, ki je usklajeno s plesom, – plesna ustvarjalnost, – izraznost, – plesnost in muzikalnost. 	<ul style="list-style-type: none"> – orientacije v prostoru, – povezanost gibanja rok in hrbtenice, – eksplozivnost, – vzdržljivost, – ozaveščanje zgornjega in spodnjega centra telesa, – ozaveščanje dihanja, ki je usklajeno s plesom, – plesna ustvarjalnost, – izraznost, – plesnost in muzikalnost.
Kako razvijati sposobnosti, potrebne za razvoj temeljnih plesnih znanj	<p>JOGA, PILATES, FLOOR BARRE, STRETCHING, SPROŠČANJE, BODY&MIND VADBA, SODOBNE PLESNE TEHNIKE, JAZZ, MODERN, USTVARJALNE DELAVNICE, DRUŽABNI PLESI, GIMNASTIKA, PLESNA AEROBIKA, AFRIŠKI PLESI, ŠPANSKI PLESI, TREBUŠNI PLES, LJUDSKI PLESI ipd.</p>	

CILJI – SREDNJA ŠOLA	KLASIČNI BALET	SODOBNI PLES
Splošni – nadgrajujejo splošne cilje nižje šole	<ul style="list-style-type: none"> – dobivajo vpogled v baletno umetnost, – pridobivajo znanje tehnike klasičnega baleta, – razvijajo sposobnost za orientacijo v prostoru in motorično koordinacijo, – razvijajo muzikalnost in ritmičnost, – se navajajo na individualno(solistično) in skupinsko(ansambelsko) delo, – se usposabljujejo za pravilno umetniško vrednotenje(kritičnost) plesa in razvoj svojega 	<ul style="list-style-type: none"> – pravilna postavitev telesa v mirovanju in gibanju, – občutek za ritem in zvočno spremljavo, – široko gibalno besedišče, – plesnost, – kvalitetne in ekspresivne moči posameznika, – telesna pripravljenost(gibljivost, hitrost, vzdržljivost, moč, koordinacija, ravnotežje), – zavedo se omejitev in jih odpravljajo, – bogatijo spomin,

	<p>lastnega plesnega izraza – stila in ustvarjalnosti.</p>	<p>– z obsežno plesno prakso razviti mnogostranskega plesalca, – usvojitev različnih sodobnih plesnih tehnik.</p>
<p>Specialno didaktična priporočila in medpredmetne povezave</p>	<p>– stopnjuje se zahtevnost tehničnih elementov, – razvoj umetniške vrednosti plesa, – tempo izvajanja je hitrejši, – poudarek je na obratih (<i>tours</i>) v velikih pozah, na učenju zanosk, velikih skokov, – v <i>adagiu</i> je oblika korakov bolj povezana, dodane so okrasne poze za pridobitev večje plastičnosti gibov, plesnosti, – poudarek je na ritmu hitro-počasi, z različno glasbo v raznih kombinacijah se dograjuje stilnost plesa, – krepimo stabilnost – <i>aplomb</i> v obratih na polprstih in prstih, – upoštevamo individualne sposobnosti dijakov pri urjenju posameznih sposobnosti dijakov, – predmet se tesno povezuje s predmeti klasična poddržka in repertoar (gre za personifikacijo, seznanitev</p>	<p>– logična povezava plesne tehnike Cunningham z baletom, tehnike Graham s tehniko najaktualnejših plesnih tokov v svetu, – usvojitev plesne tehnike Hawkins ali Limon, ki ima mehkejši način gibanja, – kombinacija plesne tehnike Cunningham in nove plesne tehnike, močna tehnična vadba, – ustvarjalna delavnica nadgrajuje znanja iz sodobnih plesnih tehnik in baleta, teži k oblikovanju ustvarjalnega in samostojnega plesalca (improvizacija, gledališki laboratorij, kompozicija, glasbena in koreografska delavnica), – preplet z uporabno anatomijo, glasbo, zgodovino plesa in odrske umetnosti.</p>

	s klasičnim baletnim repertoarje – variacijami, <i>pas de deux</i> , višja oblika solističnega, duetnega in skupinskega plesa, tehnična in umetniška izpovednost), stilni plesi (spoznavanje plesov v preteklih obdobjih), karakterni plesi (elementi, izraz, temperament, plastičnost telesa, drže in stila), zgodovina plesa.	
Dopolnitveni predmet	Sodobni ples	Balet
– Cilji	<p>– spoznavanje različnih sodobnih plesnih tehnik, način uporabe hrbtenice, <i>contraction-release</i>, princip gibanja, uporabo zemeljske težnosti, spoznajo tekoče organsko gibanje iz centra v previsu, izrazne komponente gibanja, razvijajo ustvarjalnost, iskanje svojega gibalnega izraza, princip enotnosti oblike s vsebino, oblikovanje kritičnosti na vseh stopnjah spoznavnega procesa, razvijajo samostojnost, uvajajo se v skupinsko delo.</p>	<p>– usvojiti in razumeti osnovno gibalno besedišče klasičnega baleta,</p> <p>– dopolnitev plesnotehničnega znanja s postavitvijo telesa, osnovnimi elementi klasičnega besednjaka, povezovanje elementov v ritmično dinamične celote, s prvinami kvalitete klasičnega plesa,</p> <p>– razviti sposobnosti za uporabo te tehnike</p> <p>– spodbujati spoštovanje do baletne tradicije kot umetnosti.</p>

Po pregledu splošnih ciljev učnega načrta za nižjo šolo baleta in sodobnega plesa sem ugotovila, da jih lahko dosegamo z vzajemnim sodelovanjem obeh plesnih zvrsti in vključevanjem čim večjega števila drugih plesnih zvrsti, ki se prepletajo z njima. Splošni

cilji učnega načrta za balet in sodobni ples želijo vzbuditi interes do plesnega izražanja in razvijati plesno kulturo. Menim, da je **interes do plesnega izražanja pri mladih na nižji šoli, starih od 9 do 14 let, možno vzbuditi zlasti s vpletanjem čim večih raznolikih plesnih zvrsti**. Na ta način bo tudi vrednotenje baleta oziroma sodobnega plesa in umetnosti, povezanih z njima, tehtnejše. **Ukvarjanje z drugimi, različnimi plesnimi zvrstmi izboljša motoriko določene plesne zvrsti**, saj transfer gibalnih izkušenj vpliva tako na trenutne sposobnosti izvajanja tehnike, kot tudi na sposobnosti napredovanja v tej tehniki. Tako velja, da več kot ima motorični korteks shranjenih različnih gibalnih izkušenj, iz katerih lahko črpa različne programe in podprograme, večja je sposobnost, dojemljivost in zavedanje plesalcev. Zato se priporoča ukvarjanje z različnimi športi oziroma z drugimi plesnimi zvrstmi, ki bodo nedvomno doprinesle koristne in neprecenljive gibalne izkušnje za nadaljnji razvoj plesalcev. (Zagorc, M., Petrović S. in Miladinova A., 2005) Mladim je na nižji šoli potrebno nuditi osnovno telesno pripravo, kar pomeni, da razvijamo s široko paleto aktivnosti široko bazo za ustrezne sposobnosti, ki jih s specialno pripravo v višjih razredih nižje šole in v srednji šoli nato nadgradimo. Govorimo o vsestranski pripravi mlajših plesalcev, ki so še v dobi rasti in dozorevanja organizma. Vsestranska priprava mora biti prilagojena posebnostim plesne zvrsti, starostni kategoriji in individualnim potrebam posameznika. Pri tem je potrebno upoštevati harmoničen in večstranski vpliv na bazične motorične sposobnosti in funkcionalne lastnosti plesalca, ki vključuje izboljšavo bistvenih motoričnih sposobnosti posamezne plesne zvrsti, razvoj splošne vzdržljivosti in dopolnilna sredstva in kontrastno vadbo. Poseben poudarek naj bo v osnovni pripravi namenjen tehnični vadbi, s katero izpopolnjujemo tehniko plesanja, ki je v prvi fazi usmerjena k doseganju pravih biomehaničnih stereotipov, kasneje je prilagojena individualnim sposobnostim ter se na koncu izoblikuje v določen stil. (Zagorc, Zaletel, Škofic–Novak, Tušak in Golja, 1999) Ustrezna vsestranska priprava mladih športnikov omogoča mladim spoznavanje telesa kot inštrumenta za ustrezen plesni izraz, s čimer razvijajo samozavedanje identitete, svojih sposobnosti in pripadnost skupini. Večji preplet baleta in sodobnega plesa na nižji šoli bi bil smiseln v toliko, da bi učenci na nižji šoli, smer balet, eno uro na teden vseh 6 let nižje šole imeli sodobni ples, kjer bi bil poudarek na razvijanju sposobnosti sproščanja domišljije in ustvarjalnosti ter raznolikih gibalnih sposobnosti telesa. Tako bi bilo smiselno soočanje mladih z drugimi plesnimi zvrstmi, kot so modern, jazz, sodobne tehnike, step, joga, pilates, gimnastika, stretching, družabni ples, trebušni ples, aerobika, flamenco itd. Na ta način bi mladim omogočili boljše spoznavanje telesa v gibanju v različnih plesnih stilih. Pri tem bi bilo potrebno učence soočati tudi z razumevanjem posameznih delov telesa in gibalnih možnosti, saj bi to omogočalo inteligentnejše gibanje vadečih. (Cheney, 1989)

Poleg splošnih ciljev nižje šole velja omeniti tudi operativne cilje, ki jih razvijamo s pristopom ene in druge zvrsti. Sposobnosti, ki jih razvijamo s cilji baleta in sodobnega plesa, sovpadajo, kar pomeni, da lahko nekatere telesne sposobnosti, potrebne za posamezno plesno zvrst razvijamo tudi z drugo plesno zvrstjo. Oziroma, kot sem že prej omenila, vsestranska priprava ali splošna priprava plesalcev bi naj vsebovala tako dopolnilno kot kontrastno vadbo. **Dopolnilna vadba** na smeri balet bi lahko bila vadba sodobnega plesa ali modern, na smeri sodobnega plesa pa vadba baleta. Hkrati sta sodobni ples in balet lahko drug drugemu tudi kontrastna vadba, saj gre za drugačno rabo telesa. **Kontrastna vadba** bi lahko bila na obeh smereh tudi tek, plavanje ali družabni plesi ter vsa zgoraj omenjena raznolika vadba. Vadba se določa glede na željen razvoj telesnih sposobnosti, ki bi izpopolnile tehniko posamezne plesne discipline. Če se osredotočim na dopolnitvene cilje, ki so prikazani zgoraj, lahko razberemo, da se s sodobnim plesom na smeri balet razvija sposobnost drugačne uporabe hrbtenice, princip gibanja se razlikuje in poudarek je na iskanju posameznikovega lastnega gibalnega izraza, kjer je oblika enotna s vsebino. Na urah sodobnega plesa tako baletni plesalci ozaveščajo telo v drugačnih gibalnih vzorcih in predvsem pridobivajo na ustvarjalnosti in izraznosti. Medtem ko sodobni plesalci z urami klasičnega baleta dopolnijo plesnotehnično znanje s postavitvijo telesa, osnovnimi elementi klasičnega besednjaka, ki jih povezujejo v ritmično dinamične celote in razvijajo sposobnosti za uporabo te tehnike. Z razvijanjem sposobnosti za uporabo klasične baletne tehnike pa širijo svoj gibalni besednjak in posledično svojo gibalno usposobljenost.

Podrobna razdelitev ciljev nudi boljši vpogled v razumevanje zahtev posamezne plesne tehnike, ki zavzemajo tako razvoj telesnih sposobnosti kot znanj. Z razumevanjem zahtev posamezne plesne discipline lahko izpopolnujemo njeno dovršenost. Vpletanje drugih plesnih zvrsti v pripravo plesalcev je bistvenega pomena zlasti pri mlajših učencih, ko s pestrim programom plesa lažje zadržimo mlade v posamezni plesni umetnosti, hkrati pa oblikujemo bogato osnovo motoričnih sposobnosti in znanj.

5.4.8 Primerjava programov baletnih šol in sodobnih plesnih šol pri nas in v tujini

Program Srednje baletne šole v Sloveniji poleg ur klasičnega baleta zavzema še sodobne plesne tehnike, katerim je namenjeno 210 ur v vseh štirih letih srednješolskega šolanja. Tako poleg klasičnega baleta, klasične podržke, repertoarja in skupinskih vaj ter stilnih in karakternih plesov program Srednje baletne šole vključuje tudi sodobni ples, ki se izvaja po tri ure na teden le v drugem in tretjem letniku SGBŠ. Če primerjam z New York City Public school for Dance, imajo na srednji baletni šoli petkrat na teden tehnični baletni trening ter še treninge na prstih, treninge za fante, ples v paru, variacije in stretching ali vadbo raztezanja. Na nižji stopnji srednje šole vključujejo v redni kurikulum dve leti enkrat tedensko izbirno modern ali trening na prstih in stretching. To predstavlja še manj sodoben pristop, če za sodoben pristop pojmem vključevanje sodobnega ali modern plesa, v primerjavi s Srednjo baletno šolo pri nas, saj razen izbirnega modern treninga dve leti enkrat tedensko učenci ne obiskujejo nobenega drugega sodobnega klase. (Ballet tech, the New York City Public School for Dance. Ballet Curriculum, 2007)

Na drugih samoplačniških šolah v ZDA program nekaterih baletnih šol vključuje še pilates enkrat tedensko, modern, yogo, tap ples, dramo, stretching, nekaterih tudi plesno aerobiko, družabne plese, gimnastiko, fitnes, ples v paru ali pas de deux.¹ Ustrezno se mi zdi, da na nekaterih baletnih šolah v ZDA lahko zasledimo tudi izobraževanja s področja zdrave prehrane za optimalno pripravljenost plesalca, kjer je plesalcem na voljo tudi individualno svetovanje. Na baletnih šolah so organizirani tudi seminarji in izobraževanja o preprečevanju poškodb, fizični terapiji, o pomenu in tehnikah raztezanja ali stretchinga, pridobivanja moči in preprečevanja poškodb.² Kot primer navajam Joffrey Ballet School v New Yorku, kjer nudijo takšna znanja znotraj različnih delavnic, ki niso del rednega kurikulumu. Te delavnice zajemajo tudi poučevanje priznanih gostujočih učiteljev, ki poučujejo klasični balet, jazz, sodobni jazz, moderni ples in musical. Obiskovanje takšnih dodatnih treningov omogoča učencem soočanje s sodobnim svetom, kar lahko učinkovito uporabijo v sodobnih baletnih predstavah. (The Joffrey Ballet School, 2009) V Royal Ballet school v Londonu imajo učenci v rednem kurikulumu na nižji šoli, ki vključuje učence, stare od 11 do 16 let, ter na višji šoli, kjer so učenci, stari med 16 in 17 let, poleg klasičnega baleta še sodobni ples in ljudske plese ter gimnastiko za fante. Menim, da je vključevanje različnih plesnih zvrsti v redni kurikulum učencev baleta bistvenega pomena za razvoj dobrega plesalca, saj različna plesna znanja zahtevajo različne tehnike gibanja, kar učencem omogoči boljše razumevanje lastnega telesa in tako večjo sposobnost uživanja v raznolike plesne vloge, ki so danes vključene v sodobne baletne predstave. (The Royal Ballet School. The courses. Full-time upper and lower schools, 2009)

Trening klasičnega baleta bi lahko vključeval tudi pri nas bolj sodoben pristop, ki bi se kazal s vključitvijo različnih plesnih zvrsti, zlasti tistih, ki bi pripomogle k boljšemu razumevanju telesa in izražanja z njim. Tako menim, da je vključevanje joge ali pilatesa velikega pomena za pridobivanje mišične moči, povečanje gibljivosti in splošne telesne kondicije ter ozaveščanja telesa. S pilatesom se plesalci naučijo držati center telesa, ki ga tvorijo mišice trebuha, zadnjice, notranjega dela stegen in spodnjega dela hrbta. Poudarja se zbranost, dihanje, nadzor in natančnost gibanja. Tako pilates nudi plesalcem krepitev celotnega mišičevja ter večjo vzdržljivost in zbranost pri plesni vadbi. (Šajn, 2008) Pri jogi plesalci prav tako ozavestijo dihanje, pridobijo na ravnotežju in moči vztrajanja v položajih. Zato bi bilo vključevanje pilatesa ali joge v program srednjih baletnih šol velikega pomena za izboljšanje priprave baletnih ali sodobnih plesalcev. Ker pa sta Umetniški gimnaziji za smer balet in sodobni ples financirani iz državnega proračuna, se v Sloveniji težko realizirajo kakršne koli nadgradnje obstoječega programa. Menim, da je zlasti za mlajše starostne skupine otrok, torej za tiste, ki so vključeni na osnovno baletno izobraževanje, ki se pri nas odvija skladno s splošnim osnovnošolskim izobraževanjem, ustrezno soočanje s čim več različnimi plesnimi zvrstmi, saj tako otroci bogatijo svoj gibalni besednjak. Zlasti v mlajših starostnih skupinah, v baletnem vrtcu, pripravnici ena in dva, bi bilo potrebno vključiti stretching, jazz ples, sodobni ples, tap ples, gimnastiko, skratka zvrsti gibanja, s katerimi bi otroci pridobili na gibčnosti, koordinaciji, ravnotežju in pa na sploh na motoriki gibanja. Ozko usmerjena vadba baletne tehnike naj bo v ospredju v kasnejšem starostnem obdobju, pri otrocih je bistvenega pomena čim večja širina motoričnih znanj. Večja pestrost ponujenega plesnega programa bi zaradi večje zanimivosti le-tega privabila tudi večje število otrok.

Umetniška gimnazija, smer sodobni ples, ima v prvem letniku trikrat na teden po eno šolsko uro balet, šestkrat na teden sodobni ples in pa štirikrat na teden ustvarjalno delavnico. V tretjem in četrtem letniku je vključen še predmet uporabna anatomija, kar učencem nudi znanja, potrebna za boljše razumevanje gibanja. V drugem, tretjem in četrtem letniku se število ur baleta zmanjša na dvakrat tedensko, medtem ko se število ur ustvarjalne delavnice v tretjem in četrtem letniku poveča na šest ur v tretjem letniku oziroma na osem ur na teden v četrtem letniku. Če tak urnik primerjam s sodobnimi plesnimi šolami v tujini, ugotovim, da je manj obsežen in predvsem manj raznolik ter ne nudi možnosti izbire. Tako imajo na Dance New Amsterdam plesni šoli v New Yorku ponujene številne plesne vadbe, kot so modern, modern jazz, contemporary, contemporary jazz, pilates, balet, thai massage class, anatomy, frenklin method in feldenkreis technique, kleine technique, simonson technique, joga, hip hop, street jazz in balet ter še nekatere druge in pa delavnice, ki jih vodijo priznani gostujoči tuji učitelji. Pestra ponudba plesnih vadb nudi učencem možnost izbire treningov, ki jih želijo

obiskovati. Vključevanje vadbe masaže, joge, anatomije in tehnik za rehabilitacijo in preprečevanje poškodb se mi zdi velikega pomena za plesalce, ki se vse premalo zavedajo velikega pomena pravilnega oziroma napačnega izvajanja vaj za telo. Zlasti klasični baletni plesalci bi se morali soočiti s takšnim pristopom, saj je balet s svojim nenaravnim baletnim besednjakom lahko ob nepravilni vadbi še kako škodljiv za telesa baletnih plesalcev. Poznavanje zakonitosti gibanja, ustreznih metod vadbe ter zdrave prehrane je velikega pomena za uspešnost mladih plesalcev in za njihov razvoj. Namen tako raznolikega urnika na plesnih šolah sodobnega plesa v tujini je razviti pozornost učencev do njihovega lastnega telesa ter jih voditi k razumevanju njihovih lastnih potreb. (Dance New Amsterdam-Class Schedule, 2008) Hkrati pa pripomore tudi k večji motivaciji učencev, saj si lahko sami izberejo treninge, ki jih želijo obiskovati.

Program srednje baletne šole pri nas je premalo pester in vključuje premalo ur za ples. Srednje šole za ples v tujini imajo cel predmetnik prilagojen plesni usposobljenosti in ne vključujejo veliko število ur predmetov, ki jih plesalec v svojem poklicu ne bo potreboval. Tako je na Umetniški gimnaziji na smeri balet v okviru rednega kurikuluma kar štirikrat na teden vsa štiri leta matematika in slovenščina za bodoče baletne plesalce. (B – posebni del. Predmetnik umetniška gimnazija – plesna smer; modul A: balet, 1999) Menim, da bi zmanjšanje števila ur teh predmetov na račun povečanja števila ur plesnih predmetov izboljšalo kakovost plesalcev, k večanju katere bi naj težilo srednješolsko baletno izobraževanje. Ta problem je izpostavil tudi Iko Otrin v časopisu Društva baletnih umetnikov, ko navaja, da je osem ur na teden za balet in dve uri za skupinske vaje absolutno premalo, da bi plesalec izoblikoval iz svojega telesa dober plesni instrument. Na drugih srednjih baletnih šolah vzgajajo plesalce, ne pa matematike, piše Iko Otrin, medtem ko je pri nas Srednja baletna šola oziroma Umetniška gimnazija za smer balet navadna gimnazija, kjer so najpomembnejši maturitetni predmeti. Srednja baletna šola bi morala imeti večji poudarek na strokovnih baletnih predmetih, kar bi lahko dosegli ob ustanovitvi Konzervatorija za glasbo in balet, kjer bi bila srednja šola gimnazijskega tipa in ne gimnazija, kar bi zagotovilo prehodnost dijakom na vsaj nekatere fakultete, obenem pa več ur za strokovne predmete. Konzervatorij bi bila dobra rešitev, saj bi lahko združeval različne stopnje šol, kot je v Franciji, na Nizozemskem, Veliki Britaniji. Ena od možnosti je tudi študij ob delu po srednji šoli v povezavi z gledališčem. Študentje bi praktični del izvajali v baletnem ansamblu, nekaj teoretičnih predmetov pa bi opravili na eni izmed fakultet. (Selan in Otrin, 2008) Tudi na Fakulteti za šport bi lahko realizirali višješolski program sodobnega plesa in baleta z izvajanjem plesnih predmetov v širšem obsegu na fakulteti ali na drugih plesnih središčih. Cel predmetnik bi bil prilagojen takemu izobraževanju in bi nudil dobro strokovno usposobljenost ter širša teoretična znanja, še zlasti iz predmetov anatomije, fiziologije, biomehanike, fizioterapije, medicine športa, zdrave prehrane ter osnov športnega

treniranja, prilagojenega za plesalce. Znanja iz omenjenih predmetov bi plesalcem omogočila boljši vpogled v razumevanje delovanja telesa v gibanju in tako boljšo tehnično izvedbo plesa. V letu 2008/2009 je sicer pri nas začela delovati Višja baletna šola za učitelje baleta na osnovni stopnji, vendar njen program obsega le predmet zdravje kot edini predmet, ki sega na področje preprečevanja poškodb v plesu. Za učitelje bi bilo ustrezno, zlasti pri delu z mladimi, poznati in razumeti vpliv posameznih vaj na telo. Dobro bi bilo, če bi bili ustrezno seznanjeni tudi z osnovami medicine športa, zdrave prehrane, anatomije telesa in z osnovami športnega treniranja, prilagojenega za plesalce, saj bodo le tako lahko ustrezno sestavili plesne treninge in plesalcem nudili zdrav način treniranja telesa.

V Ljubljani se bo v šolskem letu 2010/2011 začel izvajati akreditiran visokošolski študijski program Ples, koreografija, na Akademiji za ples, kjer so katedre za splošne predmete ter za družabni, tekmovalni, djez in sodobni ples. (Akademija za ples, 2010) Tako je bil v zadnjem času narejen velik premik v organiziranosti plesa pri nas, kljub temu je možnosti za nadaljnji razvoj programov srednje baletne šole in visokošolskega ali univerzitetnega izobraževanja v smeri večjega prepleta baletne in sodobne plesne umetnosti še vedno veliko, toda vprašanje je, v kolikem času se bodo udejanile.

5.5 Sklep

S primerjavo značilnosti klasičnega baleta in sodobnega plesa, ki zavzemajo področje plesnega sloga, pojmovanje telesa, korakov, drže, oblik, filozofskih razprav skozi zgodovinski razvoj sem želela natančneje orisati njun odnos. Zanimalo me je, kakšen je bil njun odnos v preteklosti, kakšen je danes in kakšen bi lahko bil v prihodnje glede na njuno vzajemno korist pri večjem sodelovanju in podpiranju obeh.

Plesna umetnost je kot življenje, ki se nenehno spreminja. Zgodovinski razvoj baleta in sodobnega plesa nam nudi vpogled v postopen razvoj plesne umetnosti, ki je vedno odsevala takratno družbo, kulturo in življenje. Ples je vedno služil kot odsev posameznikovega doživljanja, imel je praktičen namen, služil politični manipulaciji vladajočih ali pa preprosti zabavi, skratka, vedno je bil del življenja. Po Neji Kos se je ples sprva pojavil v obliki izrazno simptomatskega gibanja, katerega namen je sproščati čustvene napetosti in dopolnjevati govorice z znaki, dokler še ni bil razvit govor. O pravi družbeni vlogi plesa govorimo hkrati z nastankom prvih primitivnih religij, s katerimi je ples tesno povezan in se razvija izključno v njihovem okrilju. Iz te zveze je nastajal ljudski ples, iz katerega izhaja nadaljnji razvoj plesa in baleta.

Curt Sachs(2001) je opisal svetovno zgodovino plesa s pregledno delitvijo prvotnih plesnih oblik na harmonične in neharmonične plese ter na abstraktne in posnemovalne plese. Harmonični plesi so predstavljeni kot gibanje lepih teles, neharmonični pa kot tako imenovano pačenje grdih teles z instinktivnim izražanjem notranjih vzgibov. Značilnosti neharmoničnih plesov, kjer gre za čiste krčevite in oslabiljene krčevite plese, so krčevito, sunkovito gibanje, kjer se pojavljajo težnje po zamaknjenosti ali zanosu. Za harmonične plese, ki jih delimo na plese s širokim in ozkim gibanjem, so značilne osnovne plesne oblike gibanja, ki vključujejo ples na eni nogi, poskakovanje, skoke, ples z dviganjem, udarjanjem in koračne plese ter vrtenje medenice, statično nihanje, stoječe in sedeče plese ter plese z vrtenjem, zvijanjem in izvijanjem udov v sklepkih, kar spominja na marionete, od tu pa izhaja iztočnica za razvoj baleta. Abstraktni ples po Sachs ni vezan na nobeno posebno plesno obliko, kar lahko zasledimo tudi v sodobnem plesu, medtem ko v posnemovalnem plesu duh plesalca sledi plesni obliki in plesalca obsede dogodek, ki ga predstavlja. Najzgodnejše plesne oblike so bile najbližje človekovi naravi, saj so danes civilizacija, kulturne spremembe, razne religije in konvencije osiromašile naš občutek za gib in s tem za ples. Ples je od kamene dobe dalje pridobil le malo novih oblik in vsebin, saj je zgodovina ustvarjalnega plesa potekala v predzgodovini človeštva. Poznavanje osnovnih oblik plesa po Sachs je lahko izhodišče za razumevanje in ustvarjanje plesa današnjega časa ali sodobnega plesa, kjer nam odkrivanje novih stičišč in razhajanj med plesi preteklosti in sedanjosti nudi nove možnosti ustvarjanja.

Osnovne primitivne oblike plesa najdemo v baletni umetnosti, kjer smo priča zlasti težnji k nebu po Horstu in Russellu (1987), korakom, skokom in poskokom, ki tvorijo visoko raven gibanja, oblikovanju geometričnih kompozicij s krožnim gibanjem, križanjem, verigo, mostom, lokom ali z zvezdo. Sodobni ples v umetnosti preteklosti ponovno išče izgubljen občutek za gib in s tem za ples, ki ga najde v spontanih, instinktivnih oblikah in značilnostih predzgodovinskega plesa.

Balet je nenehno lovil ravnotežje na meji s skritim kičem, saj se je izogibal resničnim problemom človeka in se velikokrat izrodil v zunanji blišč in razkazovanje tehnike plesalcev. Pojavili so se reformatorji baleta, kot so Marius Petipa, Noverre, Fokin, Djagilev in Balanchine, ki so želeli z vnašanjem novosti in elementov dramatičnosti v balet doseči dvig nivoja baletne umetnosti, ki bi sovpadala s takratnim življenjem in družbo. Reformatorji baleta so želeli, da bi balet ohranili kot živo umetnost, ki bi pripovedovala duši.

Z razvojem moderne plesne umetnosti, katere predstavniki so Isadora Duncan, Jacques Dalcroze, Rudolf Laban, Ruth St. Denis, Martha Graham in drugi, se prično razraščati sodobne težnje v baletni umetnosti, ki se kažejo s prodiranjem modernih plesnih elementov v klasično baletno tehniko. Pojavijo se neoklasične, sodobne baletne skupine in plesno gledališče, ki iščejo nov izraz. S tem se meja med sodobnimi plesnimi in baletnimi predstavami rahlja, a še vedno ostaja prisotna. Pojavi se plesna avantgarda in postmodernizem, katerega naznanitelj je Merce Cunningham, ki pri iskanju svežih gibalnih kombinacij uporablja metode slučaja in loči ples od glasbe.

Umetniki sodobnega plesa z ustvarjalnim pristopom in novimi idejami iščejo poti, za sporočanje svojih vsebinskih sporočil današnjih ljudi današnjim ljudem. V plesnih raziskovanjih gredo včasih že tako daleč, da več ne ločimo, ali gre za cirkus ali ritual. V nekaterih postmodernih plesnih predstavah so meje med plesno umetnostjo, športom ali cirkusom zabrisane, kar lahko zasledimo v delih Elizabeth Streb, in da gre za plesno predstavo nas opominja le misel, da je ples zato ples, ker je zamišljen kot ples.

Po Edi Čufar v umetnosti devetdesetih prevladuje posamični pristop, kjer vsak posebej izhaja iz čisto svojih predpostavk o umetnosti in svoje metodologije. Umetniki skozi umetnost oblikujejo sami sebe in so tako bolj zainteresirani zase kot za družbo. Zato velikokrat pride do nerazumevanja predstavljenega, a vendar na gledalcih vedno znova pusti pečat ali na kakršen koli način razburka gledalčevo notranjost.

Mnogi se sprašujejo, kako prepoznati lepoto v sodobnem plesu, kjer bi naj bila po mnenju klasicistov v ospredju lepota grdega, saj v sodobnem plesu ne gre za

harmonične, geometrične linije kot pri klasičnem baletu. Menim, da je lepota sodobnega plesa prepoznavna v njegovi sposobnosti vplivanja na gledalca, pa naj bo ta vpliv provokativen, sporen ali nesprejemljiv. Bistveno je, da umetnina razgiblje gledalčevo notranjost, izpove sedanji trenutek, je prisposoba bivanja ali pa samo nudi oblikovanje novega stališča oziroma čustva do videnega.

Gibanja v sodobnem plesu niso natančno določena, saj ne gre za normiran sistem korakov in gibanj kot pri baletu. Številni sodobni plesalci so mnenja, da bi natančna določitev gibanj zavirala svobodno izražanje in preprečila nastajanje novih oblik tehnike. Primeri gibanj in pozicij v sodobnem plesu služijo samo kot usmeritev k analizi neskončnih možnosti gibanja. Gibanje v sodobnem plesu zajema tehnike različnih plesnih zvrsti, naravna gibanja, ples na tleh, ustvarjanje z gibom znotraj različnih kompozicij in drugo, pri čemer je vodilo iskanje oblike za konkretizacijo vsebine. Pomembno je, da tako plesalci klasičnega baleta kot plesalci sodobnega plesa obvladajo telo in tehniko plesa v prostoru ter so ustvarjalni pri oblikovanju izraza. Gibanje klasičnih plesalcev velikokrat deluje, kot bi bilo sestavljeno iz posameznih ločenih entitet zaradi natančno določenega začetka in konca posameznih korakov in gibanj, nepovezanosti s centrom telesa in neustrezne telesne drže. Koraki si na treningu klasičnega baleta sledijo v točno določenem, logičnem sosledju, medtem ko je trening sodobnega plesa poljubno posredovan. Pozicije rok in nog so v klasičnem baletu podobno kot gibanja in koraki natančno določene, medtem ko v sodobnem plesu zasledimo različice le-teh. Pri primerjavi sloga klasičnega baleta s slogom sodobnega plesa smo priča spreminjanju slogov skozi kronološki pregled in prepletanju obeh slogov. Predstave klasičnega baleta in sodobnega plesa so zelo različne z vidika kompozicije, ki je v klasičnem baletu simetrična in harmonična, ter z vidika oblik in slogov, ki v sodobnem plesu lomijo tekočo linijo, če je potrebno in se predajajo težnosti.

Natančno določen baletni sistem nudi plesalcem sodobnega plesa odlično izhodišče za pripravo teles plesalcev, hkrati pa vadba sodobnega plesa lahko nudi množico ustvarjalnih pristopov k razvijanju sodobnega telesnega izraza v baletnih predstavah. Treningi pionirjev modernega plesa nam razkrivajo ustvarjalnost velikih plesalcev, ki so razvili skoraj tako natančno izdelane sisteme, kot je baletni sistem. Medtem pa nam stališče sodobnejših plesnih ustvarjalcev razkriva svobodnejše pristope h gibalnemu raziskovanju, ki puščajo odprto pot domišljiji, spontanosti ali slučajju. Spremenljivost in raznolikost sodobnih plesnih treningov nam razkriva širino možnosti, ki zgleda, da se nikoli ne izčrpa in ne najde mej. Primerjava treninga sodobnega plesa s klasičnim baletom vključuje tudi podrobnejšo predstavitev operativnih ciljev oziroma vsebin ter standardov znanja, ki jih želimo doseči s treningom klasičnega in sodobnega plesa. Zato sem s povzemanjem ciljev učnega načrta nižje šole za balet in sodobni ples ter s

povzemanjem učnega načrta za srednješolsko izobraževanje baleta in sodobnega plesa, ki poteka v Ljubljani in Mariboru, želela prikazati vpogled v zahteve baleta in sodobnega plesa znotraj omenjenega izobraževanja. Tako smo po pregledu učnega načrta za sodobni ples nižje šole priča večjemu obsegu samostojnega dela in ustvarjalnosti, ki se kaže z zahtevami po lastni kombinaciji, kompoziciji, improvizaciji in sposobnosti prenašanja znanja na druge kot v učnem načrtu za balet. Tudi v učnem načrtu za balet na nižji šoli bi bilo smiselno vključevati več ustvarjalnega dela, kjer učenci sami odkrivajo nove možnosti giba, kompozicije in ustrezne glasbene spremljave. Vpletanje drugih plesnih zvrsti v pripravo plesalcev je bistvenega pomena, zlasti pri mlajših učencih, saj bi s pestrim programom plesa lažje zadržali mlade v posamezni plesni disciplini, hkrati pa bi oblikovali bogato osnovo motoričnih sposobnosti in znanj, potrebnih za učinkovitejšo nadaljnjo izpopolnitev tehnike plesa. Vključevanje uporabne anatomije kot predmeta na srednješolskem izobraževanju bi bilo smiselno tudi na smeri balet in ne le na smeri sodobni ples, saj je poznavanje osnovnih zakonitosti delovanja telesa ključnega pomena pri usvajanju in razumevanju tehnike. Z vključitvijo ustvarjalne delavnice, ki se odvija na smeri sodobni ples, v srednješolsko izobraževanje baleta, bi z doseganjem naravnega, preprostega in svobodnega gibanja, ki je pogoj za kreativno stanje duha, dosegli osvoboditev splošne rabe telesa in hkrati rabe telesa v baletni tehniki. Znanja klasičnega baleta na srednješolskem izobraževanju sodobnega plesa doprinesejo k discipliniranju telesa in boljšemu razumevanju kakovosti gibanja ali k večji gibalni osveščenosti. Skratka, baletni plesalci z vključevanjem ustvarjalnih ur sodobnega plesa pridobijo na ozaveščanju telesa v drugačnih gibalnih vzorcih, na ustvarjalnosti in izraznosti ter, kot pravi Mateja Bučar (1996), s sodobnimi plesnimi tehnikami lahko odpravljajo nekatere pomanjkljivosti baletne tehnike, medtem ko sodobni plesalci na urah klasičnega baleta dopolnijo plesnotehnično znanje in razvijajo sposobnosti za uporabo te tehnike. Oboji s prepletanjem obeh zvrsti plesa širijo svoj gibalni besednjak in posledično svojo gibalno usposobljenost.

Pri primerjavi programov baletnih šol in sodobnih plesnih šol pri nas in v tujini smo priča veliki ponudbi raznolikih vadb na privatnih plesnih šolah v New Yorku. Raznoliko ponudbo plesnih delavnic, ki niso del rednega pouka in so izbirne, najdemo na Jeffrey Ballet School. Na privatnih šolah baleta in sodobnega plesa v New Yorku lahko zasledimo pestrejšo in obsežnejšo ponudbo klasov različnih plesnih zvrsti od pilatesa, moderna, joga, tap plesa, jazza, sodobnega jazza, musicala in simonson tehnike do predmetov, ki nudijo izobraževanja o prevenciji poškodb, fizični terapiji, stretchingu, pridobivanju moči in zdravi prehrani. Teh predmetov pri nas ne zasledimo v okviru rednega plesnega izobraževanja, se pa pojavljajo vse pogosteje dodatne možnosti samoplačniškega plesnega izobraževanja v obliki delavnic in seminarjev, ki so večinoma organizirane izven sedeža rednega izobraževanja in se pojavljajo le občasno. V

zadnjem času je bil z Višjo baletno šolo za učitelje baleta in z Akademijo za ples v Ljubljani narejen velik premik k organiziranosti plesa pri nas. Priča smo lahko tudi ansamblom modern plesa in sodobnega plesa, kot je Kjara's Dance Project in skupina En Knap. Toda kljub temu smo še vedno lahko priča zapiranju pred družbo v lasten umetniški svet mlajše generacije sodobnega plesa, ki je po mnenju Ede Čufer morda mnogo bolj posledica šibke institucionalne in kulturnopolitične podpore, kot se zdi.

Možnosti za razvoj sodobnega plesa in baleta pri nas je še veliko, predvsem bi bilo potrebno nuditi možnost dobro organiziranega plesnega izobraževanja v celoti izvajanega znotraj ene institucije, vključujoč številne raznolike plesne zvrsti in predmete, ki bi v dobri povezanosti predmetnika nudili primerljivo ali celo zavidljivo plesno usposobljenost mladih plesalcev glede na plesno izobraževanje v tujini. Čeprav je bil napravljen velik korak k razvoju in širjenju te plesne umetnosti pri nas, je prizadevnost nekaterih tujih plesnih šol in ansamblov še vedno težko dosegljiva. Poleg teženj po ustrežnejših programih v plesnih šolah, kjer je preplet baleta in sodobnega plesa ter drugih plesnih zvrsti željen in potreben, lahko v prihodnje pričakujemo tudi vse večjo težnjo po sooblikovanju življenja v umetnosti nasploh, kar bo vodilo k vse večji prepletenosti klasičnega in sodobnega plesa v novo nastajajočih baletnih predstavah.

6. Viri

6.1 Literatura

Anderson J. (2004). *Modern dance*. United States of America: Chelsea House Publishers.

Berardi G. (2005). *Finding Balance: Fitness, Training, and Health for a Lifetime in Dance*. Second Edition. USA: Routledge.

Bučar, M. (1996). Glasba kot gibalni prostor: Mateja Bučar, baletna in sodobna plesalka ter koreografinja. *Glasbena mladina*, (3), 5-6.

Cheney, G. (1989). *Basic concepts in modern dance: a creative approach*. Pennington (N.J.): Princeton Book Company.

Čufer, E. (1998). Kaj lahko rečemo o gledališču in plesu devetdesetih: o vsebini, formi in družbeni vlogi gledališča in plesa devetdesetih. *Maska*, (3-4), 4-6.

Franko M. (2006). *Plesati modernizem/Uprizarjati politiko*. Ljubljana: Zavod En-knap.

Gielgud M. (2009). Keeping classical ballet alive and meaningful. *Dance Europe*, volumen (april), 38-40.

Horst L., & Russell C. (1987). *Modern dance forms in relation to the other modern arts*. New Jersey: Princeton Book Company, Publishers.

Hrvatina E. (2001). *Teorije sodobnega plesa*. Ljubljana: Maska.

Kos N. (1982). *Ples od kod in kam*. Ljubljana: Zveza kulturnih organizacij Slovenije.

Kostič R. (2001). *Ples*. Niš: Grafika Galeb.

Kostrovitskaya V., & Pisarev A. (2005). *School of Classical Dance*. London: Dance Books Cecil Court.

Kunst, B. In Pogorevc, P. (2006). *Sodobne scenske umetnosti*. Ljubljana: Maska.

- Laban R. (2002). *Mojstrstvo gibanja*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- Mackrell J. (2005). *Razumevanje plesa*. Ljubljana: Forma7.
- Milohnič, A. (2000). Body / Difference. The Body, Theory and Ideology in the discourse of Theatre anthropology. *FAMA- a joint edition of Frakcija and Maska*, 1, 7-11.
- Mlakar P. (1999). *Ples kot umetnost in gledališče*. Celje: Mohorjeva družba.
- Neubauer H. (1998). *Ples skozi stoletja: starinski plesi-mejniki v razvoju plesne umetnosti*. Ljubljana: Forma 7.
- Neubauer H. (2002). *Razmišljanja o položaju baletne umetnosti v svetu in pri nas: referat na simpoziju ob 50 letnici Slovenskega gledališkega muzeja v Ljubljani 28. novembra 2002*. Ljubljana: Samozaložba, 2003.
- Otrin I. (1998). *Razvoj plesa in baleta*. Ljubljana: Debora.
- Otrin I. (2000). *Baletni izrazi in koraki*. Maribor: Mariborka literarna družba.
- Paskevaska A. (2005). *Ballet beyond tradition*. United States of America: Routledge.
- Penrod J., & Plastino J.G. (1990). *The dancer prepares. Modern dance for beginners*. California: Mayfield publishing company.
- Sachs C. (1997). *Svetovna zgodovina plesa*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- Selan M., in Otrin I. (2008). *Baletno šolstvo*. Balet-glasilo društva baletnih umetnikov Slovenije, 20(3-5), 13-14.
- Šajn K. (2008). *Pilates-pot do zdravja in dobrega počutja*. Tržič: Učila International.
- Vaganova A.J. (1999). *Osnove klasičnega plesa*. Ljubljana: Debora.
- Vogelnik M. (1994). *Tehnika gibanja v plesu: priročnik plesne tehnike*. Ljubljana: Zveza kulturnih organizacij Slovenije.
- Vogelnikova M. (1975). *Sodobni ples na Slovenskem*. Ljubljana: Kinetikon.

Vogelnik M. (2009). *Ples skozi čas in balet skozi svet*. Ljubljana: JSKD.

Zagorc M., Petrović S. in Miladinova A. (2005). *Razvoj gibalnih sposobnosti športnih plesalcev*. Ljubljana: Plesna zveza Slovenije.

Zagorc, M., Zaletel, P., Škofic-Novak, D., Tušak, M. in Golja, A. (1999). *Vsestranska priprava plesalcev*. Ljubljana: Fakulteta za šport, Inštitut za šport: Združenje plesnih vaditeljev, učiteljev in trenerjev Slovenije: Plesna zveza Slovenije.

Zagorc, M. (2001). *Ples: družabnost, šport, umetnost*. Ljubljana: Domus.

6.2 Internetni viri

Akademija za ples. (2010). Pridobljeno 10.02.2010 iz <http://www.danceacademy.si/index.php/obvestila>

Ballet Curriculum. (2007). New York: *The New York City Publick School for Dance-Ballet Tech.* Pridobljeno 24.4.2009 iz <http://www.ballettechschool.org/Default.aspx?RD=4031&RN=Ballet>

Ballet d'action (2009). Wikipedia The Free Enciclopedia. Pridobljeno 17.1.2010 iz http://en.wikipedia.org/wiki/Ballet_d%27action

B.posebni del. Predmetnik umetniška gimnazija-plesna smer;modul A:balet. (1.9.1999). Ljubljana: Ministrstvo za šolstvo in šport. Pridobljeno 15.5.2009 iz http://portal.mss.edus.si/msswww/programi2008/programi/gimnazija/umet_gim/plesnasemr-modulA.htm

Boljšoj teater (2009). Wikipedia, prosta enciklopedija. Pridobljeno 17.1.1010 iz http://sl.wikipedia.org/wiki/Bol%C5%A1oj_teater

¹ *Class schedule Spring Effective.* (20.3.2009). New York: Ballet Academy East. Pridobljeno 24.4.2009 iz <http://www.baenyc.com/pdf/1114Spring09Schedule.pdf>

Classical ballet (2010). Wikipedia The Free Enciclopedia. Pridobljeno 17.1.2010 iz http://en.wikipedia.org/wiki/Classical_ballet

² *Class schedule.* (1.12.2008). New York: Dance New Amsterdam. Pridobljeno 24.4.2009 iz http://www.dnadance.org/classes_new.html

Contemporary ballet (2009). Wikipedia The Free Enciclopedia. Pridobljeno 17.1.2010 iz http://en.wikipedia.org/wiki/Contemporary_ballet

Contemporary ballet (2010). Wikipedia The Free Enciclopedia. Pridobljeno 30.01.2010 iz http://en.wikipedia.org/wiki/Ballet#Neoclassical_ballet

¹ *Curriculum-Winter term.* (2009). New York: The School of American Ballet. Pridobljeno 24.4.2009 iz <http://www.sab.org/winterterm/curriculum.php>

History. (2010). Wikipedia The Free Enciclopedia. Pridobljeno 17.01.2010 iz http://en.wikipedia.org/wiki/En_pointe#History

¹ *Levels and requirements.*(2003-2009). New York: Ballet Academy East. Pridobljeno 24.4.2009 iz <http://www.baenyc.com/classes.asp?PagelId=1&Id=3&LId=1>

Martha Graham Choreography (2010). Wikipedija The Free Enciclopedia. Pridobljeno 17.1.2010 iz http://en.wikipedia.org/wiki/Martha_Graham#Choreography

Neoclassical ballet (2008). Wikipedija The Free Enciclopedia. Pridobljeno 17.1.2010 iz http://en.wikipedia.org/wiki/Neoclassical_ballet

Neoclassical ballet (2010). Wikipedija The Free Enciclopedia. Pridobljeno 30.01.2010 iz http://en.wikipedia.org/wiki/Ballet#Neoclassical_ballet

Neubauer H. (2004). Pridobljeno 22.4.2009 iz http://www.mss.gov.si/fileadmin/mss.gov.si/pageuploads/podrocje/os/devetletka/predmeti_izbirni/Plesne_d_ejavnosti_izbirni.pdf

² *New York City Summer Intensive Program Details.* (14.6.-8.8.2009). New York: Joffrey Ballet School. Pridobljeno 24.4.2009 iz <http://www.joffreyballetschool.com/content/view/106/239/>

Predmetnik Umetniška gimnazija-plesna smer: modul A: balet. Pridobljeno 7.6.2009 iz http://portal.mss.edus.si/msswww/programi2008/programi/gimnazija/umet_gim/plesnasemr-modula.htm

Sulcas R. (jesen, 2005) SAB'S DANCE MAKERS - Student's Expand Horizons Through Annual Choreography Workshop by Roslyn Sulcas. School of American Ballet Newsletter, Fall 2005, Pridobljeno 22.5.2009 iz <http://www.sab.org/news/newsletter.php>

Srednja vzgojiteljska šola in gimnazija Ljubljana. *Umetniška gimnazija sodobni ples-predmetnik.* Pridobljeno 8.10.2009 iz <http://www.svsgl.si/umetniskagimnazija/Predmetnik/Forms/AllItems.aspx>

Strokovni svet republike Slovenije. (7.5.1998). *Plesna smer- modul balet, predmetni katalogi-učni načrti.* Pridobljeno 20.5.2009 iz http://portal.mss.edus.si/msswww/programi2008/programi/gimnazija/umet_gim/klasicni-balet.htm

The Joffrey Ballet school. (2009). New york: The Joffrey Ballet school. Pridobljeno 24.4.2009 iz <http://www.joffreyballetschool.com/>

The Royal Ballet School. The courses. Full-time upper and lower schools.(2009). London: The Royal Ballet School. Pridobljeno 24.4.2009 iz <http://www.royal-ballet-school.org.uk/courses.php?s=1>

Vlada republike Slovenije, Ministrstvo za šolstvo in šport. *Izobraževalni programi v glasbenem izobraževanju, Učni načrti- balet.* Pridobljeno 20.5.2009 iz <http://www.mss.gov.si/fileadmin/mss.gov.si/pageuploads/podrocje/glasba/pdf/balet387-402.pdf>

Začetki baletnega šolanja pri nas. (2009). Ljubljana: SGBŠ. Pridobljeno 8.6.2009 iz <http://www.sgbslj.org/index.php?sola=3&p1=2>