

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA MUZIKOLOGIJU

Maja Anžur Kajzer

Zapuščina Mercea Cunninghama in njegov odmev na Slovenskem

Diplomsko delo

Mentor: red. prof. dr. Leon Stefanija

Študijski program:

S-Muzikologija

LJUBLJANA, 2012

Zahvaljujem se svoji Družini za vse spodbudne besede in podporo, ki sem jo bila deležna med študijem in pisanjem diplomskega dela. Brez Njih bi moje pisanje zvenelo zgolj kot skupek besed, brez globine.

Zahvaljujem se mentorju red. prof. dr. Leonu Stefaniji, ki me je usmerjal pri izdelavi diplomskega dela in mi vlival zaupanje ves čas sodelovanja.

Hvala tudi vsem, ki so me tako ali drugače navdihovali, mi pomagali pri zbiranju podatkov, plemenitili moje tehnično znanje ter me polnili s pozitivno energijo.

Izjava o avtorstvu

Izjavljam, da je diplomsko delo v celoti moje avtorsko delo in da so uporabljeni viri in literatura korektno navedeni.

Ljubljana, maj 2012

Maja Anžur Kajzer

IZVLEČEK

V drugi polovici 20. stoletja se je v Ameriki pojavilo gibanje plesnega avantgardizma. Za enega najvplivnejših predstavnikov gibanja lahko označimo plesalca in koreografa Mercea Cunninghama. Njegovo delo je bilo močno povezano z idejami in estetiko delovanja skladatelja Johna Cagea. Snovala sta iz istega miselnega izhodišča in si pomagala pri razvijanju posebnih postopkov ustvarjanja, ki so temeljili na teoriji naključja in nedoločenosti. V petdesetih letih skupnega sodelovanja sta vplivala na vrsto umetnikov somišljenikov, njihovi ustvarjalni pristopi pa se posredno zrcalijo tudi v slovenskem plesno-uprizoritvenem prostoru. Naloga je osredotočena na delo Mercea Cunninghama in odmev njegovih dosežkov na Slovenskem.

Ključne besede:

Merce Cunningham, postopki naključja in nedoločenost, John Cage, sodobni ples, performans.

ABSTRACT

In the second half of the 20th century, the avant-garde dance movement arose. Dancer and choreographer Merce Cunningham can be considered as one of the most influential representatives of the movement. His work was strongly linked with the ideas and aesthetics of composer John Cage. They formulated their ideas from the same intellectual starting point which helped them to develop specific creative procedures based on the theory of randomness and uncertainty. Throughout the fifty years of cooperation, they influenced many adherent artists. Some of their creative approaches are indirectly reflected in the Slovenian dance and staging sphere. The thesis focuses on the work of Merce Cunningham and the echoes of his achievements in Slovenia.

Key words:

Merce Cunningham, theory of randomness and uncertainty, John Cage, contemporary dance, performance.

KAZALO

1.	Uvod.....	8
2.	Zgodovinski pregled razvoja sodobnega plesa	11
2.1	Začetki sodobnega plesa	11
2.2	Obdobje po letu 1940: ekspresionizem, modernizem, avantgarda in postmodernizem	13
2.3	Dogajanje v evropskem plesnem prostoru.....	15
2.3.1	Nemški ekspresionizem (Ausdruckstanz)	16
2.4	Drevo plesa	18
2.5	Opredelitve terminov: sodobni, izrazni, moderni in postmoderni ples ter plesno gledališče.....	20
3.	»Druga generacija«	23
3.1	Cage-Cunningham: začetki sodelovanja	24
3.2	Estetika delovanja.....	25
3.2.1	Čas in prostor	25
3.2.2	Teorija naključja in nedoločenost.....	27
3.2.3	Teorija naključja v besedi in likovni umetnosti	30
3.3	Ekspresizem ter osvoboditev giba izpod okov glasbe in občutij.....	34
3.3.1	»Cunninghamova revolucija«	35
3.3.2	Modernist ali postmodernist?	36
3.4	Prostor.....	37
3.4.1	Konceptualizacija »odprtega« prostora	38
3.5	Scenske vsebine in vizualni elementi	41
3.6	Uprizoritveni žanri.....	43
3.6.1	Happening in performans	43
3.6.2	Prepletanje medijev kot splošen družbeni trend.....	45
3.7	Elektronska glasba	47
3.7.1	Notacijski plesni sistemi in računalniški programi	48
4.	Odras Cunninghamovih pristopov v Slovenskem uprizoritvenem prostoru	50
4.1	Razvoj slovenskega sodobnega plesa	50
4.2	Postopki naključja in ekspresija v slovenskih sodobnih plesnih predstavah.....	53
4.3	Uprizoritveni objekti v sodobnem plesnem prostoru.....	57

4.3.1	Oblika prostora.....	61
4.4	Plesni video.....	62
4.5	Uprizoritveni žanri, večmedijskost in elektronska glasba	63
5.	Zaključek.....	68
6.	Viri in literatura.....	72

1. Uvod

S pristopi in z idejnimi zamislili, ki jih je uporabljal John Cage v svojem ustvarjalnem opusu, sem se srečevala skozi študij muzikologije. O njegovih idejah, ki so med drugim temeljile tudi na doživljanju zvoka in tišine v svoji primarni obliki, in dejstvo, da sterilna tišina ne obstaja, saj jo izostrena slušna zaznava izpodbije – ko se uho zave lastnih zvokov telesa ter jih začne doživljati kot glasbo –, sem se tudi sama začela spraševati o nujnosti celovitega dojetanja sveta, ki ga prinaša zvočni svet.

To dejstvo me je vodilo in pripeljalo k raziskovanju umetnostnih vezi med Cageem in njegovim življenjskim sopotnikom in sodelavcem Merceem Cunninghamom. V petdesetih letih skupnega sodelovanja sta soustvarila in razvila mnoge pristope, ki so temeljili na eksperimentiranju in poudarjanju zaznavanja skozi človeška čutila.

Za umetnost 20. stoletja je bilo značilno delo posameznikov, ki jim težko določimo skupni imenovalac. Zato je toliko bolj zanimivo ujemanje ustvarjalne dvojice Cunningham-Cage in delovanje večje skupine ustvarjalcev, ki ga je predstavljal Cunninghamov krog skladateljev (Earle Brown, Morton Feldman, David Tudor in Christian Wolff), vizualnih umetnikov, slikarjev in kostumografov (Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Andy Warhol, Robert Morris in Frank Stella).

V diplomskem delu želim prek opredelitve najpomembnejših sklopov njunega skupnega sodelovanja opredeliti estetiko, na kateri sta temeljili miselnost in delovanje Cagea in Cunninghama ter njunih umetnikov somišljenikov. Skozi raziskovalno delo sem se soočala z vprašanji vpliva njunega dela na druge umetniške zvrsti ter slovensko sodobno plesno umetnost.

Delo je razdeljeno v tri sklope, v katerih opredelim:

- zgodovinski pregled razvoja sodobnega plesa,
- Cunninghamovo estetiko delovanja in njen vpliv na druge umetniške zvrsti,
- odraz Cunninghamovih pristopov v slovenskem uprizoritvenem prostoru.

V diplomski nalogi spremljam avantgardno umetnost skozi sodobno uprizoritveno prakso, hkrati pa me zanima njen položaj v slovenskem sodobnem plesnem prostoru.

Prvi sklop je razdeljen na pet odsekov, v katerih orišem nastanek sodobnega plesa, razvoj, ki je botroval k nastanku plesno-avantgardnega gibanja, ter opredelim termine, ki označujejo žanre sodobne plesne umetnosti. Drugi sklop v sedmih odsekih obravnava estetiko delovanja postopkov naključja in nedoločenosti, njun vpliv na druge umetniške zvrsti, dojemanje prostora kot odprte forme in pojav uporabe novih medijskih vsebin, zaradi katerih se je spremenil način izvajanja sodobnih umetniških praks. V tretjem sklopu skozi pet odsekov poiščem in orišem avantgardne postopke, ki se pojavljajo med slovenskimi ustvarjalci, ter način njihove uporabe.

V prvem sklopu bom z vpogledom v zgodovinsko plesno dogajanje poskušala orisati najpomembnejše postaje v razvoju sodobnega plesa in z njimi opredelila umetniške težnje posameznega obdobja, prek katerih se je razvila plesna avantgarda v petdesetih letih 20. stoletja in kasneje postmodernizem. Prek opredelitve terminov, ki jih uporablja teorija plesne umetnosti, bom poskušala razjasniti pojme: sodobni, izrazni, moderni in postmoderni ples ter plesno gledališče. Zaradi vpliva, ki ga je imelo dogajanje v evropskem plesnem prostoru na pojav sodobnega plesa na Slovenskem, bom skozi krajšo obravnavo omenila vse pomembnejše ustvarjalce, ki so posredno ali neposredno vplivali na njegov razvoj na slovenskih tleh.

V drugem delu diplomske naloge se bom soočila z vprašanji časa in prostora ter naključja in nedoločenosti, ki opredeljujejo estetiko delovanja Mercea Cunninghama in Johna Cagea. Skozi obravnavo bom v krajšem podpoglavju omenila vpliv njunih postopkov naključja na likovno umetnost, hkrati pa kot zanimivost dodala še pesem, ki oriše naključje skozi besede.

Dalje se bom spraševala o pomenu povezave plesa in glasbe ter o njuni odcepitvi v dve samostojni entiteti. V poglavju 3.3 se bom posvečala osvoboditvi plesa izpod okov glasbe ter občutij. Posredno se bom navezala tudi na pojem ekspresije kot produkta občutij in odklona od nje, katerega posledica je uporaba postopkov naključja.

V zadnjem delu drugega sklopa se bom posvetila obravnavi prostora in pomembnosti njegove oblike. V njem posebno pozornost namenjam uprizoritvenim žanrom, vizualnim elementom in razvoju tehnologije ter njenih medijev, ki se vedno bolj popularizirajo skozi medsebojno prepletanje in vodijo v splošni družbeni trend.

V zadnjem sklopu diplomske naloge povzemam ugotovitve in značilnosti prejšnjih poglavij skozi obravnavo predstav in razmer, ki so prisotne v slovenskem sodobnem

plesnem prostoru in sorodnih uprizoritvenih zvrsteh. Prek obravnave nekaterih predstav razkrijem uporabo postopkov naključja in Cunninghamove estetike na Slovenskem.

Osrednje vprašanje, s katerimi se soočam v zadnjem delu naloge, se nanaša na plesno dogajanje na Slovenskem v petdesetih in šestdesetih letih 20. stoletja, torej čas, ko je bilo plesno avantgardno gibanje v Ameriki v razcvetu. Zanima me, kakšne so bile razmere v slovenskem plesnem prostoru v preteklosti in kako se odražajo v sedanjosti. Izpostavljam problematiko prepletanja različnih medijskih vsebin, ter kakšen položaj predstavlja pomen oblike prostora v plesnih predstavah in v katerih prostorih se uprizarjajo dela slovenskih ustvarjalcev. Eno osrednjih poetoloških vodil cageevske umetnosti – naključje – sili k iskanju odgovora, v kakšnih oblikah in na kakšen način se zrcalijo postopki naključja v slovenskih sodobnih plesnih predstavah ter katere predstave so ustvarjene in/ali izvedene skozi te postopke.

Metodologija, ki sem jo uporabila pri izdelavi diplomskega dela v prvem in drugem sklopu, temelji na komparativni analizi literature in socialno-zgodovinski metodi, prek katere bom analizirala, kritično ocenila in odgovorila na sklop raziskovalnih vprašanj o zgodovinskem pomenu razvoja sodobnega plesa ter estetiki delovanja in vpliva Cunninghamovih pristopov na Slovenskem, ter empirični metodi kvalitativne analize. Uporabljena literatura izhaja iz treh področij: besedila o plesu, umetnostna teorija in družboslovna literatura. V procesu priprave diplomskega dela sem lastna razmišljanja o sodobni plesni umetnosti združila in podkrepila z odgovori, ki sem jih pridobila z intervjujem z eno od slovenskih ustvarjalk.

2. Zgodovinski pregled razvoja sodobnega plesa

Sodobni ples se je začel razvijati na začetku 20. stoletja. Da je prišlo do premikov v plesni umetnosti, v kateri je kraljeval klasični balet, je bila potrebna sprememba v mišljenju. Ponovno se je odkrila ideja o plesu, ki naj bi osvobodil plesalčevo telo. Balet je zapadel v krizo, saj se je njegov pomen skrčil na zabavanje ljudi brez večje umetniške vrednosti. Tako je nastal prostor za nov plesni izraz, ki bi bil naraven ter naj bi v sebi nosil neko višjo idejo (Otrin, 1998: 162–173; Kos, 1982: 65–79; Mackrell, 2005: 70–71).

Ob koncu 19. stoletja je vladala kriza, ki jo je nakazal že Nietzsche (1844–1900). Njegovo filozofsko misel lahko štejemo za temelje sodobnega plesa. Nietzsche je v svojem filozofskem okviru poenotil ples z mislijo. Ples zanj predstavlja vertikalno misel, ki se steguje proti svoji lastni višini. Ples kot podoba misli, ki se je izmaknila vsakršnemu duhu teže, za Nietzscheja pomeni nekaj naravnega in izključuje vsakršno prisilo, ki se ji podvrže plesalčevo telo (Lakner, 2006: Sodobni ples).

20. stoletje pa je ponovno »odkrilo« telo, ga postavilo v središče umetniškega izraza; krščanska kultura ga je namreč vseskozi poskušala držati ob strani javnega življenja. Zato nekateri raziskovalci poudarjajo spremembo, ki jo je do plesne umetnosti prineslo 20. stoletje: govorijo o »rojstvu« tako imenovanega prikazovalnega, izraznega, posnemovalnega plesa (Sachs, 1997: 449).

2.1 Začetki sodobnega plesa

Prva, ki se je uprla strogi klasični baletni tehniki, je bila *Loie Fuller* (1862–1928). Sodelovala je z manjšo potujočo gledališko skupino, v kateri je izvajala posebne plesne točke, ki jih je podkrepila s svetlobnimi učinki, z improvizacijo in odrskimi rekviziti. Bila je brez plesne vzgoje, vendar je vseeno z velikimi balami blaga in posebno tehniko kroženja rok in preostalih delov telesa očarala občinstvo. Vendar pa je njena inovativnost ostala le na ravni zunanjega učinka, zato Fullerjeva še ni spadala med

zavestno družbeno prebujene plesno-umetniške revolucionarje (Vogelnic, 1975: 49–51; Neubauer, 1998: 92).

Za začetnico izraznega plesa velja kontroverzna Američanka *Isadora Duncan* (1877–1927). Zavrnila je klasično baletno tehniko, ki se ji je zdela le nekaj več kot oblika »sterilne gimnastike«. Odvrгла je takratna konvencionalna oblačila žensk s stezniki in se ovila v tuniko. Navduševala se je nad grško antiko, ki je bila modna v poznem 19. stoletju, in prek natančnega preučevanja fresk, kipov in vaz poskušala vdahnuti svojim plesom nekaj tovrstnega duha preteklosti. Vendar bolj kot za oživljanje grške kulture je šlo za svobodo pri gibanju brez baletnih konvencij in omejitev. Plesala je bosa. Rada je poudarjala, da so njeni plesi v veliki meri inspiracijski in da nastajajo iz njenih lastnih hrepenenj in impulzov.

Svoj ples je imenovala za Svobodni (Free) oziroma Resnični (True) ples. V koreografije je vpletala preproste plesne korake, kot sta valček ali polka, ali pa povsem naravno gibanje, tek, poskakovanje ali hojo (Otrin, 1998: 162; Mackrell, 2005: 70–73; Kos, 1982: 65–66; Neubauer, 1998: 92–93).

Plesala je vedno iz enkratnega doživljajskega razpoloženja in svojih plesov nikoli ni mogla dosledno ponoviti. Pri tem se je pojavil problem, kajti zaradi velike količine improvizacije njena plesna tehnika ni tako enostavno prenosljiva, kot je bil pred tem klasični balet. Duncanova ni izumila sistematiziranega plesnega jezika, pač pa je obnovila moč naravnega gibanja (Vogelnic, 1975: 51–54; Mackrell, 2005: 72).

Prvo pravo šolo modernega plesa pa sta v Ameriki ustanovila *Ruth St. Denis* in njen partner *Ted Shawn*. Šolo sta poimenovala kar *Denishawn*. V njej sta poučevala vse plesne tehnike, predvsem pa je njun slog združeval korake popularnega plesa in gimnastike s kančkom eksotičnih vplivov, kot so kroženje z boki, vijuganje z rokami in zvijanjem torza. Zanimala ju je duhovnost v plesu in opirala sta se na Daljni vzhod, Indijo in Japonsko. Za St. Denisovo in Shawna je bil ples religija in njun doprinos v razvoju modernega plesa je bil velikanski. Iz šole Denishawn so izšli trije velikani ameriškega sodobnega plesa: *Doris Humphrey*, *Charles Weidman* in *Martha Graham* (Otrin, 1998: 174–180; Mackrell, 2005: 73).

2.2 Obdobje po letu 1940: ekspresionizem, modernizem, avantgarda in postmodernizem

Najpomembnejša med njimi je bila *Martha Graham* (1894–1991), ki je s svojo vztrajnostjo in karizmo postala najmočnejša in najvplivnejša od vseh ustanoviteljic sodobnega plesa. Njeno gibanje je ravno tako kot pri Duncanovi izviralo iz središča trupa. Temeljilo je na načelih raztezanja in krčenja, napetosti in sproščanja (»contaction« in »release«). Pomemben vidik njene nove plesne tehnike je bilo spopadanje z gravitacijo. (V preteklosti so si baletke prizadevale ustvariti vtis breztežnosti, lebdenja, medtem ko je Grahamova nenehno poudarjala težo teles in padanje k tloraju, ki so ji predstavljala povezavo z Zemljo.) Prekine tradicijo navzven obrnjenih stopal balerin ali pa umetno obrnjenih navznoter kot v *Posvečenju pomladi Nižinskega*. Plesalke stojijo v naravno-vzporedni legi, značilni za navadne ljudi. Njeno obsežno koreografsko delo sloni na bogatih idejnih in filozofskih izhodiščih, ki se močno prepletajo s študijami čustev, ki jih je doživljala v zasebnem življenju. Močno se je opirala na izraznost in ekspresionizem, ki ga je povezala s problematiko človeške duševnosti in psihološko poglobljene obdelave nekaterih ženskih arhetipov (*Medeje*, *Klitemnestre*, *Ivane Orleanske* ...). Vzgojila je plesno skupino, ki je po drugi svetovni vojni postala sinonim sodobnega plesa in močno vplivala na razvoj tako v Ameriki kot tudi v Evropi. Med velika plesna in koreografska imena, ki so izšla iz njene skupine, so *Jose Limon*, *Paul Taylor*, *Eric Hawkins*, *Merce Cunningham* in drugi, ki so vsak po svoje iskali nove sodobne plesne poti (Mackrell, 2005: 74–81; Otrin, 1998: 181–182; Kos, 1982: 69).

Po radikalnih spremembah so se pravila plesa gibanja ustalila in nova generacija plesalcev ter koreografov je čutila potrebo po uveljavitvi novih načel. Kot zaključek obdobja moderne, ki je svoj ples gradila na interpretaciji dram, legend in zgodovinskih dogodkov, je kot reakcija na preteklost nastalo gibanje, tako imenovano, *plesne avantgarde*. Plesne avantgardiste je bolj kot zgodba zanimal gib, ki ni izhajal iz notranjih vzgibov, temveč je bil zadostna substanca sam po sebi, samemu sebi cilj, namen. Predstavniki avantgarde tako zavračajo običajno logiko gibanja, eksperimentirajo z glasbo, sodbe prepuščajo gledalcem, dogodke nizajo brez očitnega razloga ali zgodbe, gib popolnoma ločijo od njegovega »izvira« in iščejo »popolnoma

čist« gib brez balasta občutenj. Predstavniki gibanja so *Merce Cunningham, Alvin Nikolais, Eric Hawkins, Paul Taylor, Alvin Ailey* in drugi. Avantgardisti so zagovarjali, da njihov ples plesalca le razoseblja, kar pa je posledica kompleksnega dogajanja v svetu, ki zahteva in ima za posledico nove načine izražanja čustev in problematike (Otrin, 1998: 182–185; Kos, 1982: 70–74).

V začetku sedemdesetih let se je spet začelo obdobje raziskovanja giba in improvizacije. To je bil čas koreografske kampanje za »vračanje-k-osnovam« (»back-to-basic«). Razvijati so se začele kontaktne tehnike z akrobatskimi osnovami, koreografije so vključevale vrsto »najdenih« gibov, uporabljati se začne računalniška tehnologija, pojavljata se fragmentiranost, reinterpretiranje (enakosti delov, ponavljanje) in drugo. Predstave so bile sestavljene iz teka, hoje in plazenja. Vsi, ki so plesali korake, so to počeli v tako zmanjšani meri, da je bilo videti, kot bi zanikali že samo dejstvo. Z odra so izbrisali vso zgodovino akademskega plesa, razen v primerih, ko je bil ta predmet negacije. V iskanju preprostosti in rušenju dotedanjega so nekateri koreografi v svoja dela vključevali celo neplesalce tako, da so lahko v predstavah preučevali domislice netreniranih teles. Medtem ko so plesali, so si naredili izraz nevtralne zbranosti in iz svojih teles poskušali zradirati osebne značilnosti in izražanje. To je bil ples, ki je ustrezal geometrični, abstraktni umetnosti *Sola LeWitta*, ter sprožal stanje zamaknjenosti, podobno tistemu, ki ga je povzročala glasba minimalističnih skladateljev, kakršna sta *Steve Reich* in *Philip Glass* (katerih glasba se je tudi pogosto uporabljala). Najvidnejši predstavniki tega obdobja so: *Yvonne Rainer, Lucinda Childs, Steve Paxton* in *Meredith Monk* (Kos, 1982: 74–75; Mackrell, 2005: 87–93).

Okoli poznih sedemdesetih in zgodnjih osemdesetih let 20. stoletja je telo spet zaživelo in začelo na vso moč plesati. Gre namreč za pojav splošnega kulturnega *postmodernizma*, kjer so se slogi med seboj pomešali v globalnem talilnem loncu in koreografi so bili deležni vrste različnih vplivov. Z razmahom novih tehnologij, videa in interneta so v obliki »poceni potovanj« po svetovnem spletu »presurfali« vso plesno zgodovino in plesno karakteristiko različnih kultur, pri čemer je bil njihov stik z različnimi stili bolj neposreden in sočasen obenem.

Če bežno preletimo obdobje zadnjih tridesetih let, vidimo plesalsko večjezičnost, kot je ni bilo nikoli poprej. (Twayla Tharp je za klasičen ansambel združila korake rokenrola in baleta ter jih predstavila na glasbo Beach Boysov; Lauri Booth je zmešal prijeme

kontaktne improvizacije s popularno brazilsko borilno veščino Capoeira, Mark Moriss je na glasbo Purcellove opere Dido in Enej kombiniral korake iz folklore z ekspresionističnimi kretnjami zgodnje moderne in drugo.) Najvidnejši predstavniki so: *Twayla Tharp, Trisha Brown, Mark Morris, Pina Bausch, Richard Alston, Michael Clark, Shobana Jeyasingh, Anne Teresa De Keersmaeker* in drugi (Mackrell, 2005: 93–114).

2.3 Dogajanje v evropskem plesnem prostoru

Na začetku 20. stoletja se v Evropi dogajajo velike spremembe na družbenem in socialnem področju, pa tudi v sami estetiki, ki dobiva nove vrednote. Svet se spreminja in z njim tudi umetnik noče biti več samo opazovalec družbenega dogajanja, pač pa želi v spremembah aktivno sodelovati. Opisovanje prijetnih življenjskih tematik se prevesi v raziskovanje temnih plati (socialne razlike, revščina, vojne in drugo), ki jih umetnost do tedaj ni obravnavala. Kot v drugih umetnostih se tudi na plesnem področju zgodijo pomembni premiki, ki se zrcalijo predvsem v novih gibalnih smernicah in se popolnoma razlikujejo od estetike klasičnega baleta (Otrin, 1998: 162).

2.3.1 Nemški ekspresionizem (*Ausdruckstanz*)¹

Prvi, ki je nova plesna izrazila tudi teoretično utemeljil, je bil *Rudolf von Laban* (1879–1927). Svoje delo je usmeril v oblikovanje tehničnih, teoretičnih in koreografskih načel. Raziskoval je različne smeri in kakovosti gibanja. Pomemben prispevek njegovih raziskav predstavljajo: analiza gibanja ali *Labanova zvezda* (the Star), *ikosaeder* ali shema, ki ponazarja vse možne smeri gibanja človeškega telesa, ter *labanotacija*, plesna pisava, ki bo opisana v poglavju 3.6.1. Ples je dojemal kot tridimenzionalno gibanje v prostoru. Na temeljih njegovih idej se je v tridesetih letih 20. stoletja razcvetel nemški ekspresionizem, imenovan *Ausdruckstanz* ali izrazni ples. Njegova zamisel je tudi *Tanztheater* ali plesno gledališče, ki ga je pozneje razvila Pina Bausch.

Pod močnim Labanovim vplivom so se v Evropi uveljavili obetavni plesalci, ki so razvijali moderni ples. Najvidnejši predstavniki so bili *Kurt Joss* (1901–1979), *Mary Wigman* (1886–1973) ter slovenska *Pia* in *Pino Mlakar* (Otrin, 1998: 164–166; Kos, 1982: 66).

Učenka in asistentka Rudolfa von Labana je bila *Mary Wigman*. Verjela je, da se ples začne tam, kjer se konča gimnastika, zato mora biti telo izurjen instrument. Umetniško se je hitro osamosvojila, leta 1922 odprla lastno plesno šolo v Dresdnu in vanjo preselila center nemškega izraznega plesa. S potovanji je svoj plesni vpliv širila po vsem svetu. Neposredno je vplivala tudi na pojav in razvoj sodobnega plesa na Slovenskem. V Ljubljani je šolo odprla njena učenka, plesalka in pedagoginja Meta Vidmar (Otrin, 1998: 168; Vogelnik, 1975: 62–63). Za Mary Wigman in njene učenke je moral biti ples izraz notranjega nujno kreativnega impulza. Nikoli ni plesalcem omejevala svobode ali določala šablon in kodeksov svojega plesa, vendar je kljub temu ustvarila močno prepoznavno idejo svojega plesnega stila (Vogelnik, 1975: 62–64).

¹ Ekspresionizem se kot umetnostna smer razvije v severni Evropi (predvsem v Nemčiji) v prvih desetletjih 20. stoletja. Najprej se pojavi v slikarstvu in literaturi. Pod vplivom prve svetovne vojne, družbenih kriz in napetosti je bil ekspresionizem v svojem jedru koncentrat upora in je kot kulturno gibanje vstalo proti impresionizmu. Kot angažiranost proti pasivnosti se objektivnost popolnoma podreja subjektivnemu doživljanju in posebno poudarja izrazno plat. Njegove prisotnosti v kulturi tudi danes ne moremo povsem izključiti (Rupnik, 2009: 22).

Prizadevanja in iskanja v sodobnem plesu je prekinila druga svetovna vojna. Po njej se je Nemčija spet osredotočila na klasični balet, sodobni ples pa se je medtem preselil v Ameriko (Otrin, 1998: 168).

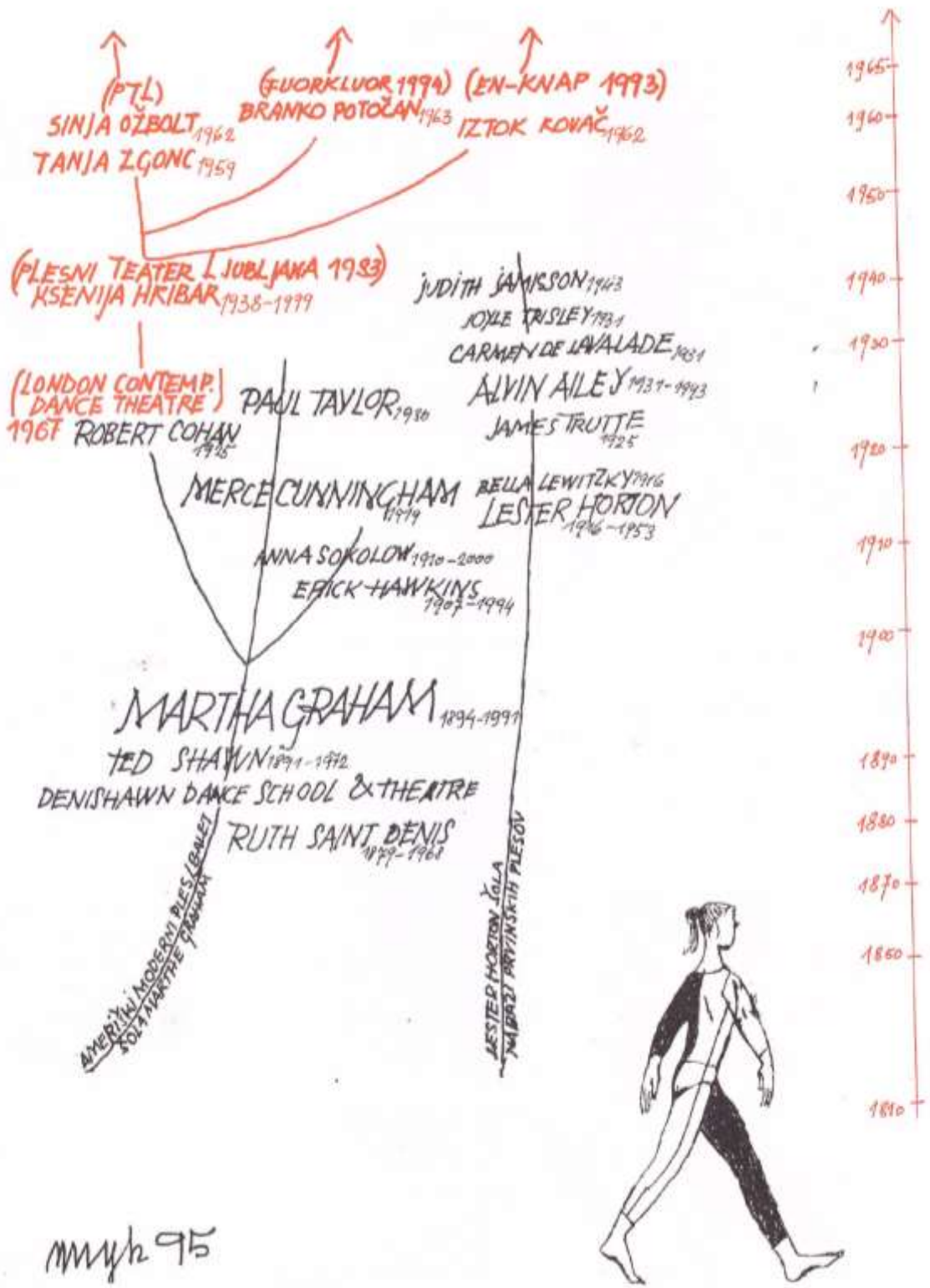
Ponovno se je v sedemdesetih letih 20. stoletja z delom *Pine Bausch* (1940–2009), učenke Kurta Jossa, uveljavilo *plesno gledališče (Tanztheater)*. Združevalo je ples, glasbo, sceno, kostume, govor in odrske rekvizite. V njenih nastopih se je zabrisala meja med nastopajočimi in publiko. Bauscheva je v svojih močno izpovednih delih obravnavala aktualne družbene pojave in se kritično opredeljevala do umetniških, gospodarskih, političnih in ekonomskih problemov (Otrin, 1998: 214–215; Mackrell, 2005: 109–111).

2.4 Drevo plesa

Oris svetovnega razvoja sodobnega plesa v grafični podobi je leta 1995 podala Marija Vogelnik. V njo je umestila vse pomembnejše svetovne in slovenske ustvarjalce sodobnega plesa (Vogelnik, 2009: 50–51).



SLIKA 1: MARIJA VOGELNIK: STR. 50.



SLIKA 2: MARIJA VOGELNIK, STR.51.

2.5 Opredelitve terminov: sodobni, izrazni, moderni in postmoderni ples ter plesno gledališče

Menim, da je zaradi razumljivosti pojavov v sodobni plesni kulturi potrebno opredeliti glavne pojme: *sodobni*, *izrazni*, *moderni* in *postmoderni ples* ter *plesno gledališče*. Ti se namreč pojavljajo v plesnem izrazoslovju z značilnimi vsebinskimi razlikami, zato je na tem mestu nujen komentar vsakega od njih.

Z nastankom »novega« plesa se vzporedno pojavijo terminološke zmede. Ta oblika plesa je imela v različnih kulturnih okoljih ter posledično plesnih šolah in skupinah različna poimenovanja. Začeli so se pojavljati izrazi in besedne zveze: ritmika, izrazni, moderni, svobodni, sodobni in novi umetniški ples in podobno.

Najbolj od vseh sta se uveljavila izraza: *sodobni* in *moderni ples*. Tukaj pa nastopi problem definiranosti izrazoslovja v plesni stroki. Namreč, ti dve oznaki kažeta na časovno neopredeljivost in sodobnost v kateremkoli obdobju (Neubauer, 1998: 92). Še danes iz slovenske literature v plesu ni povsem jasno, kaj kateri izraz označuje. S terminom *moderni ples* načeloma označujemo obdobje od začetka 20. stoletja do približno šestdesetih let. Od tedaj pa do sredine sedemdesetih se ta plesna zvrst imenuje *plesna avantgarda*, ki se je najjasneje izražala v New Yorku, od takrat naprej pa zvrst definira termin *postmoderni ples*.

Termin *sodobni ples* naj bi bil skupni označevalec vsega naštetega in naj bi tako zajemal vse sodobne plesne težnje od njihovih začetkov pa vse do danes (Kos, 1982: 65; Mackrell, 2005: 70–71, 87, 90–91; Hrvatin-Banes, 2001: 110–119).

V evropskem kontekstu se o sodobnem plesu govori predvsem v zadnjih treh desetletjih 20. stoletja, nekako sinonimno ali vzporedno s plesnim gledališčem. Termin *sodobni ples* izvira iz britanskega konteksta, *plesno gledališče* iz nemškega.

V Sloveniji se je najprej uveljavilo *plesno gledališče*, šele v devetdesetih letih 20. stoletja pa je prišlo do uveljavitve pojma *sodobni ples*.

Vendar vsi štirje termini: *moderni*, *postmoderni* in *sodobni ples* ter *plesno gledališče* vsebujejo odnos do neke obstoječe oblike, od katere se novo polje plesa, nova umetniška disciplina distancira in emancipira. Gre torej za *polje raziskave giba* v

njegovih mnogoterih razsežnostih, ki lahko vsebuje tudi prvine umetniških polj, ki se jih je skozi zgodovino moral osvoboditi (najbolj radikalno klasičnega baleta in gledališča).

Torej, pri vprašanju, katera od besednih različic je najustreznejša, se je potrebno zavedati, da ples zaradi močne vpetosti v glasbeno in gledališko umetnost dolgo ni bil emancipiran. Zunaj utečenih okvirov se je osamosvajal v 20. stoletju in pojmovne različice, ki so vezane na njegov razvoj, imajo svoje zgodovinsko opredeljive pomene.

Razvil se je šele skozi prenovo odnosa do glasbe in gledališča. Na emancipacijo sodobnega plesa je potrebno gledati kot na vzporedni proces »prenavljanja« v glasbi. Tukaj se odločilno kaže vpliv Cageeve vpeljave *naključja* in *odprte strukture* ter vključevanja realnih zvokov med glasbena izrazila. To je namreč posredno vplivalo na Cunninghama in newyorško scensko avantgardo ter *reteatralizacijo gledališča*.

Sodobni ples je neločljivo in neposredno povezan z družbo, v kateri nastaja, ter jo izraža prek telesnih zmožnosti in omejitev. Zanimiv je torej pojav globalne strategije. Medtem ko je bil eden od temeljnih konceptov gledališke teorije devetdesetih let *multikulturalno gledališče*, je multikulturalizem tako rekoč vpisan v sodobni ples. Globalne strategije se tukaj dogajajo v procesih absorbcije in univerzalizacije, prilaščanja in prikrojevanja nezahodnih plesnih oblik (o tovrstnem pojavu piše teoretik gledališča Patrice Pavis, ki opisuje in problematizira razvoj butoha²). Sodobni ples je torej produkt urbane kulture in miselnosti. Vzpostavil se je kot odprto polje raziskovanja telesnosti ter njenega razmerja do drugih umetnosti, medijev in novih tehnologij. Zato je pojem sodobni ples najmanj vezan na določeno stilno formacijo, tako kot sta moderni in postmoderni ples, še manj pa je zapisan drugemu polju, kot je to pojem plesnega gledališča (Hrvatini, 2001: 8–9).

² *Butoh* (izvirno poimenovana *ankoku butoh* ali ples temne duše).

Definicija za odrske aktivnosti, ki vsebujejo prvine plesnega giba, tehnike in performansa. Razvil se je na Japonskem v šestdesetih letih 20. stoletja. Izvirno je izražal praznino in bolečino. Predstavlja namerno »poroko« oblik in vključuje groteskno vsebino, prepleteno s tabu tematikami, z ekstremnim in absurdno počasnim gibanjem ter golimi, belo obarvanimi telesi. Rezultat je nekakšno telesno kiparstvo, v katerem izvajalci namenoma zatajijo svojo identiteto, celo človečnost. Gibi zavračajo običajne plesne veščine, medtem ko napredujejo v živce parajočem počasnem gibanju od ene izmaličene pozicije do druge, skozi katere oblikujejo najprvobitnejša čustvena stanja (Mackrell, 2005: 107).

Ali če povzamem z besedami *Bojane Kunst*:

»To avtonomno telo nenehno igra spremenljivo igro med pomenom in spoznanjem, med realnostjo in pojavnostjo, med prisotnostjo in izginotjem, med subjektom in objektom ter ne dopušča, da bi ga zaobjeli z enim samim dejanjem, sistemom, stilom, formo ali besedo.« (Hrvatin-Kunst, 2001: 62)

Problem definiranja plesnih tokov in stilov z besedno zvezo ali lepljenjem etiket dobro oriše prispevek *Johna Martina* v članku *Značilnosti modernega plesa*. V njem se namreč ubada s problemom vzpostavitve polja sodobnega plesa. V tridesetih letih 20. stoletja ga poimenuje »moderni ples«, zavedajoč se neustreznosti termina. Istovetenje modernega plesa in modernizma proizvede pojmovno zmedo v šestdesetih letih, ko na prizorišče stopi newyorška plesna avantgarda z Merceom Cunninghamom na čelu, ki se radikalno ogradi od patosa, romantike in tehnike modernega plesa ter za to zahteva tudi pojmovno rekonceptualizacijo (»postmoderni ples«) (Hrvatin-Martin, 2001: 85–91).

Dalje na dotični problem opozarja tudi *Sally Banes*, ki v članku *Postmoderni ples* pravi, da:

»Tako kot modernega plesa ne moremo postaviti v kontekst modernistične umetnosti, tudi postmoderne plesa ne gre istovetiti s postmodernizmom.« (Hrvatin-Banes, 2001: 108)

Meni, da je sodobni ples z odkrivanjem in predvsem emancipiranjem od drugih plesnih praks pisal svojo, vzporedno zgodovino stilnih formacij.

Po navedbah Rupnikove pa termina v tujini trenutno definirata (Rupnik, 2009: 16):

- *sodobni ples* (contemporary dance) kot zvrst, ki je pojavnostno bliže performansu in eksperimentalnemu gledališču;
- *moderni ples* (modern dance) se bolj osredotoča na gibanje, plesno tehniko in nekatera ostala pravila.³

³ Opisane značilnosti za slovenske prevode terminov vsebinsko ne veljajo.

3. »Druga generacija«

V štiridesetih letih 20. stoletja so plesalci »druge« generacije sodobnega plesa doživljali sebe kot dediče velike plesne tradicije. Niso bili pod pritiski izumljanja novih plesnih tehnik (Raynolds in McCormick, 2003: 354). Vendar pa so se med njimi znašli posamezniki, ki so se želeli osvoboditi spon vpliva tako imenovane »Velike četverice« (Martha Graham, Hanya Holm, Doris Humphrey, Charles Weidman), ki je ideološko dominirala plesni srenji.

Če je bila pretekla praksa sodobnega izraza programski solo ali duet, kjer je prevladovala minimalna in okrnjena produkcija, so se sredi tridesetih let razmere začele odvijati na drugačen način. Sodelovanja z oblikovalci in skladatelji so privedla do ustvarjanja časovno daljših del za večje skupine plesalcev. Da bi zagotovili potrebi po večjem povpraševanju plesalcev, so ustanovili programe treningov, skozi katere so želeli »vsaditi« v svoje učence disciplino in homogenost stila po lastnih normativih in podobi. Vendar pa tovrstna izobraževanja niso bila najbolj pozitivna. Po »vajeništvu« pri enem od Štirih so se mnogi učenci njihovih šol mnogokrat izgubili v lastnem iskanju, kajti težko je bilo ulti močnim vplivom učiteljev, ki so jim vtisnili svoj pečat. Vendar pa so se v neverjetno hitrem času razširile ustanove, ki so po svojih značilnostih mejile na akademske.

Vsekakor je treba poudariti, da je v sodobnem plesu od nekdaj veljalo temeljno načelo, ki je spodbujalo razvoj osebnega gibalnega izraza. Plesalci so bili že od samega začetka spodbujeni, naj skozi trening učenja sami koreografirajo dela. Posledica tovrstnega početja so bile izmenjave idej, posojanje vadbenih studiev in nastopanje v delih soustvarjalcev.

Nekaj posameznikov, katerih trud in pobuda je vzkalila v želji po osvoboditvi, je zašlo v nekonvencionalne smeri, kar je nazadnje pripeljalo do razkola in radikalno drugačnega načina plesa. Najbolj pomembni med njimi so svojo pot začeli kot učenci pod okriljem enega od velikih pionirjev, toda nato postopoma zavračali lastne plesne korenine, kar je očitno zasadilo dvom v obstoječe definicije plesne forme – pa tudi umetnosti nasploh – in jih postavilo pod vprašaj (Raynolds in McCormic, 2003: 354).

3.1 Cage-Cunningham: začetki sodelovanja

Od omenjenih eksperimentalnih gibanj lahko za pionirsko označimo rezultat sodelovanja glasbenika Johna Cagea in plesalca Mercea Cunninghama.

Merce Cunningham, rojen 16. aprila 1919 na vzhodni ameriški obali Centralia, se je po plesnem izobraževanju na *Cornish School* (danes Cornish School of the Arts) pri dvajsetih letih priključil skupini Marthe Graham, pionirke modernega plesa, in bil šest let njen prvi solist.

Zanj usodno naključje je predstavljalo srečanje s skladateljem Johnom Cageem, s katerim je leta 1944 postavil solo, kar je pomenilo začetek njunega polstoletnega, vse do Cageeve smrti leta 1992 trajajočega ustvarjalnega in intimnega razmerja.

Leta 1953 je kot rezidenčni pedagog v *Black Mountain Collegeu* (ki je od ustanovitve leta 1933 pa vse do ukinitve leta 1953 predstavljal laboratorij ameriške, zlasti povojne avantgardne umetnosti) ustanovil plesno skupino *Merce Cunningham Dance Company* (v nadaljevanju MCDC).

Začetki ene vodilnih plesnih skupin in akademij so bili skromni, drzni, predvsem pa vizionarski. Cunningham in Cage sta s volkswagnovim avtobusom, v katerem je bilo prostora še za šest plesalcev in scenografa (ta je bil najpogosteje slikar Robert Rauschenberg), potovala od ameriškega vzhoda do zahoda ter s krajevnimi umetniki izvajala umetniške delavnice in projekte. Od sredine šestdesetih, ko je skupino tvorilo jedro izvrstnih baletno izobraženih plesalcev, je skupina vstopila na mednarodno prizorišče in nastopala od Evrope do Azije (leta 1972 se je predstavila tudi na beograjskem gledališkem festivalu BITEF).

Okoli skupine se je skozi desetletja spletla mreža vrhunskih umetnikov dvajsetega stoletja. Pri projektih so sodelovali: *Robert Rauschenberg, David Tudor, Gordon Mumma, Andy Warhol, Frank Stella, Roy Lichtenstein, Earl Brown, Carolyn Brown* in drugi. Skupaj sta našla in soustvarjala podobo drugačne, avantgardne umetnosti, spodbujene z zahtevami življenja in težnjami sodobnega človeka. Zavzemala sta se za avtonomnost obeh umetnosti; glasba ni smela vplivati na koreografijo in obratno. Snovala sta iz istega miselnega izhodišča in si pomagala pri razvijanju postopkov naključja in nedoločenosti (Kumerdej, 2009; Raynolds in McCormic, 2003: 354; Sutherland, 2009: 162–165; Podlesnik, 2000).

3.2 Estetika delovanja

*»Glasbeno uživanje torej predstavlja uživanje duše,
še enkrat poklicane, da se prepozna v telesu.«*

(Claude Lévi-Strauss)

Njun umetniški namen ni bil v prikazovanju občutij ustvarjalca in njegovih čustvenih odzivov na ustroj sveta in človeškega bivanja, kot tudi ne iskati bistva posamezne umetnosti: glasbe ali plesa. Zdi se, da ju je zanimalo zgolj eksperimentiranje z zvokom in gibom, vendar je bil tudi to le način, kako se izogniti tako občutkom (ekspresiji) kot naravi (Podlesnik, 2000).

3.2.1 Čas in prostor

Za začetek razprave o času in prostoru je potrebno opredeliti naslednja pojma:

»čas čása m (ă á) 1. neomejeno trajanje: prostor in čas; čas teče. 2. navadno s prilastkom omejeno trajanje kot del neomejenega trajanja. 3. omejeno trajanje a) s katerim človek razpolaga b) s prilastkom ki je dogovorjeno ali določeno za kaj c) s prilastkom ki je ugodno, primerno za kaj č) s prilastkom v teku dneva, leta d) s prilastkom v življenju, bivanju.« (SSKJ, 1980: 277–278)

»prôstor -óra m (ó ó) 1. kar je nesnovno, neomejeno in v čemer telesa so, se premikajo, 2. z najmanj eno točko, ploskvijo določen del, 3. s stenami, ploskvami omejen del a) kot enota za določen namen, zlasti v zgradbi b) kot enota v čem sploh, 4. del zemeljske površine glede na prisotnost česa, kak namen, 5. del površine z ustreznim pohištvom, namenjen za začasno namestitve osebe, 6. ed. potrebni del česa, ki komu, čemu omogoča nahajanje, bivanje kje, 7. publ., z oslabljenim pomenom, s prilastkom kar izraža prilastek: npr. idejni prostor, kulturni prostor.« (SSKJ, 1980: 250–251)

Cunninghamovo in Cageevo delo ni bilo motivirano z zvoki iz okolja in z naravnim načinom gibanja, temveč z estetskim premislekom in odločitvijo o svobodi. Ta je bila pri njima tesno povezana z videnjem in s slišanim zvokom, in ne več obremenjena s konvencijami ter puritansko kulturo, s katero sta se generacija prej spopadali obe začetnici sodobnega plesa Isadora Duncan (1878–1927) in Martha Graham (1894–1991).

V želji po objektivnem pristopu v ustvarjanju sta v svojem delu do skrajnosti izkoristila neosebne in »naključne« metode, kot so metanje kovancev, kocke, izbiranje kart, tabele, zgrajene po principu knjige premen *I Ching*, in drugo. Ti mehanizmi naključja niso hoteli prekiniti zavestne kontrole kot tudi ne sprostiti naravne vzgibe, temveč le do skrajnosti izkoristiti te postopke in nedoločenost, ki so Cageu in Cunninghamu pomenili kakovosti iz realnega življenja. Avantgardni prelom⁴ je bil narejen v človeku, z njegovo intuicijo, okusom, naravo in ne le z glasbeno in s plesno tradicijo (Podlesnik, 2000).

Pri njunih zgodnejših sodelovanjih je glasba sledila plesnim gibom, kasneje pa je vsak neodvisno ustvaril svoj del plesa, kompozicije in koreografije. Ker sta glasbo in ples jemala kot neodvisni entiteti, je to obema omogočalo, da sta ju razvijala bolj svobodno. Ta strategija je ustvarila tudi okoliščine, v katerih je bila interakcija med glasbo in plesom nepredvidljiva. Tako kot Cage je tudi Cunningham oder uporabljal kot kontinuirano polje, noben del odra ni bil bolj pomemben od drugega in na njem ni bilo stalnega središča. Za njegova dela je bilo mišljeno, da jih gledajo z vseh strani: v prostoru in času so bila brez vrhuncev (Sutherland, 2009: 162).

Cunningham je začel leta 1951 eksperimentirati z naključjem kot sredstvom koreografije. Narisal je dovršene diagrame različnih sestavin plesa – števila plesalcev hitrosti in smeri gibanja, razmikov in tempa, nato pa metal kovance, da je določil različne parametre. Tako kot Cageeva je bila tudi Cunninghamova estetika vsevključujoča. Trdil je, da je v področje plesa mogoče združiti vse vrste gibanja, ne glede na to, kako banalne in ekscentrične so. Dalje, nobena od teh akcij nima nobenega pomena zunaj sebe. Gibanje ni mišljeno kot izražanje pripovedi, temveč kot

⁴ Cage in Cunningham sta predstavnika avantgarde po drugi svetovni vojni in ju ne smemo zamenjevati s predstavniki tako imenovanih zgodovinskih avantgard, ki so se začele leta 1909 z Marinettijevim Futurističnim manifestom. Zgodovinske avantgarde so bile naperjene proti tradicionalni umetnosti in njenim institucijam, delovale so bolj verbalno z manifesti kot s konkretno umetnostjo.

»pritegnitev naše sposobnosti kinestetične empatije [...], sposobnost, ki jo uporabljamo, kadar vidimo leteti ptiče, se poistovetimo z njimi in poletimo, jadramo« (Sutherland, 2009: 162).

3.2.2 Teorija naključja in nedoločenost

Inovacija, ki sta jo Cage in Cunningham doprinesla s skupnim raziskovanjem, je bila v novi obravnavi odnosa med glasbo in plesom. Delovala sta po načelu sinergije, po katerem dve ločeni energiji ob stiku proizvedeta *novum*, ki ga pred tem ni mogoče predvideti.

Glasba ni bila atmosferska oziroma ritmična spremljava abstraktno matematičnih Cunninghamovih koreografij, temveč povsem avtonomna. Tukaj se pojavi glavna ločnica, ki je v preteklosti predstavljala neločljivo povezavo plesa in glasbe. Ko obe umetnosti v praksi definiramo kot dve povsem ločeni entiteti, se zgodi premik, ki ga povzroči odsotnost zunanje dražljaja, ki pripelje do ekspresije.

V zgodovini, kakor tudi v sedanjosti, se mnogi plesalci ter koreografi opirajo in sklicujejo na ekspresivni premik, ki se zgodi skozi telo ob stiku z glasbo. (V intervjuju je uspešni sodobni koreograf *Edward Clug*, recimo, med drugim navedel tudi dejstvo, da glasbo čuti kot vzvod, ki ga vodi skozi koreografski proces: »Pri mojih plesnih predstavah je glasba glavni element, navdih, izhodišče, prek katerega ustvarjam«.⁵)

Njune predstave so pomenile srečanje giba in zvoka v dimenziji čas-prostor, pri čemer sta izhajala iz *I Chinga* – kitajske metode napovedovanja prihodnosti, ki temelji na ideji, da je mogoče s šestimi meti treh kovancev dobiti odgovor na zastavljeno vprašanje in tako napovedati prihodnost. A ker je vsak met kovancev zavezan spremenljivosti prostora in časa, je neponovljiv (Kumerdej, 2009).

Leta 1951 je Cunningham v svoja dela začel vključevati naključje in eksperimentirati z njim. Takrat je ustvaril predstavo za *Sixteen Dances for Soloist and Company of Three*, kjer je z metanjem kovanca določil vrstni red plesnih sekvenc. Eksperiment je odseval Cageeve ideje glasbene kompozicije in predstavljal velik razkorak med zgodnjimi

⁵ Iz pogovora s koreografom Edwardom Clugom, 2. marca 2012, ob 10.30, v Mariboru.

modernimi plesalci (od Duncanove do Grahamove), kjer je bila goreče zastopana in zagovarjana arbitrarnost ekspresije notranjih občutij.

Cunningham je verjel, da umetnost ne potrebuje (po)vezave na ideologijo ali samoizražanje, da izraža občutke ali razširi percepcijo. Želel je prikazati globlje nivoje, ki jih ponuja realnost življenja – brez navezave na subjektivnost. Upal je, da se skozi postopke naključja (ki jih v svojih načelih uteleša Narava) lahko izogne bivanjskim vzorcem kot tudi omejitve lastne osebne domišljije in estetskih temeljev. Z zanikanjem »inspiracijskih vplivov« je dosegel večji nadzor nad načinom realizacije koreografij, saj je le-to zanj opravil postopek naključja.

Leta 1952 je v predstavi *Dime a Dance* prepustil »koreografiranje« predstave občinstvu, ki je z zakupom kart na mizi (na katerih so bile določene vrste sekvenc) določilo vrstni red sekvenc.

Skozi zgodovino je bilo narejenih veliko število dovršeno narisanih diagramov, ki so definirali različne komponente sestavin plesa. Tabele telesnih gibanj so opredeljevale fraze gibanj, pozicije, premike in negibnost. Tabele časovnih dolžin so gibanje metrično omejile s trajanji, v okviru katerih so bile izvedene fraze. Časovne tabele so določale samo hitrost gibanja in tempo, za smeri gibanja pa so se uporabljale tabele prostorskega načrta.

Tovrstne tabele, ki so definirale fizične omejitve, niso bile izbrane naključno, temveč opredeljene vnaprej. Metode naključja, podobne loterijskim žrebom, so se začele v nadaljevanju pri določanju sekvenc gibanja za določenega plesalca prek številčno označenih gibov v tabeli. Prostorske in časovne omejitve so bile izžrebane prek drugih tabel in podobno. Strukturno pomembni glasbeni trenutki, izhodi in prihodi na oder, unisono in individualno gibanje plesalcev, število plesalcev na odru: vse to so določali kovanci.

Zaradi metode naključja so bili določeni gibi izžrebani večkrat in zato uporabljeni več kot le enkrat, vendar v drugačni prostorski ureditvi, smeri gibanja in dolžini trajanja. Po drugi strani pa se mnogo gibov, ki so bili zapisani v tabeli, ni pojavilo v končni obliki koreografije, saj jih kovanec ni »izbral« (Raynolds in McCormic, 2003: 358–359).

Za postopke naključja sta mojstra uporabljala knjigo premen *I Ching*. Vsebuje štiriinšestdeset heksagramov oziroma možnosti. Tudi Cunningham je velikokrat postavil

odprto strukturo štiriinšestdesetih gibalnih in zvočnih sekvenc, ki so jih namesto kovancev po logiki naključja plesalci in glasbeniki vsakič znova izvedli v drugačnem zaporedju.

Tako kot Cageeva je bila tudi Cunninghamova estetika vsevključujoča, kar bi lahko opredelili tudi kot vsesprejemljiva. Namreč trdil je, da je mogoče vse vrste giba oziroma gibanja, ne glede na to, kako ekscentrične ali banalne se zdijo, mogoče vključiti v področje plesa.

Svoje ustvarjanje je podkrepil z idejo, da bi moral ples odražati gosto preobremenitev z informacijami, s katerimi se vsakodnevno soočamo in jih predelujemo ter postati enakovreden logiki preklapljanja kanalov. Ta logika je prav tako nastala pod vplivom sodobnih teorij relativnosti in s tem spet dajala prednost naključju pred redom. S svojimi pristopi je bil tako umetniško soroden Jasperju Johnsu in Robertu Rauschenbergu, ki sta svoja platna obrnila v prostor brez hierarhij, v katerem je vsaka oblika, barva in podoba enakovredno tekmovala za pozornost opazovalca (Mackrell, 2005: 83).

Gibanje pri Cunninghamu ni mišljeno kot izražanje pripovedi, simbolike, ali da bi vsebovalo razpoloženje, sporočilo, celo idejo, zato nobena od plesnih akcij nima pomena zunaj sebe (Sutherland, 2009: 162).

Cageeva filozofija nevmešavanja puščati zvokom, da ostanejo to, kar so, je zahtevala pikolovsko natančnost pri postopkih naključja. Le-to naj bi zagotavljalo, da v kompozicijski postopek ne bi vdrla osebni okus, spomin in celo domišljija.

In vendar se mu natančnost in meritve niso vedno uspešno iztekale. Pri ustvarjanju *Williamsovega miksa* (*Williams Mix*, 1952) je Cage iz obsežne knjižice posnetih zvokov (naravni zvoki, urbani in industrijski hrup, vokalni zvoki, ojačani drobni šumi ...) posnetke razrezal, obdelal in jih v skladu z naključnimi specifikacijami (iz priročnika *I Ching*) spet združil na osemkanalni magnetofonski trak. Ker so bili zvoki razrezani na majhne koščke in zlepljeni nazaj v naključne konfiguracije, so bile njihove izvirne značilnosti skoraj popolnoma uničene. Zvoki doživljajo skrajno hitre preobrazbe.

Kljub natančnim meritvam je Cage med svojim delom ugotovil, da je pravzaprav nemogoče meriti s popolno natančnostjo in dobiti točne sinhronizacije. Odgovor za vzrok daljšanja in krajšanja magnetofonskega traku se je namreč skrival v naravno

pogojenih spremembah temperature in vlažnosti (bilo je obdobje vrhunca newyorškega poletja). Cage je napake tolmačil kot vdor narave na področje umetnosti. Vročina in vlaga sta se vtihotapili v njegove pazljivo določene strukture in jih naredile nedoločene (Sutherland, 2009: 164).

Koncept nedoločenosti Johna Cagea je pripeljal do premikov k svobodnejšim formam v jazzu (*free jazz*). Intuitivna glasba in koncept nedoločenosti so pomenili rojstvo radikalne zvočne estetike svobodne improvizirane godbe (*free improvised music*), v kateri se na drzen način zrcali razpon med akustičnim in elektronskim zvočnim spektrom (Sutherland, 2009; Zagoričnik: 270–271).

3.2.3 Teorija naključja v besedi in likovni umetnosti

Leta 1975 je fotograf James Klosty ustvaril knjigo fotografij, posvečeno Merceu Cunninghamu. Številni Cunninghamovi sodelavci – plesalci, skladatelji in slikarji – so zanj napisali kratke eseje ali privolili v intervjuje.

Plesalec *Douglas Dunn* je prispeval pesem, ki jo je možno brati kot ironičen načrt postopka naključja skozi besedno umetnost (Franko, 2006: 120–121). Zaradi boljše predstave o konceptu, ki ga obravnava postopek naključja, sem kot prikaz skozi besedo vključila omenjeno pesem.

Govoriti je govoriti

Plesati je plesati

Ne govoriti ni govoriti

Ne plesati ni plesati

Govoriti je govoriti in ne govoriti

Plesati je plesati in ne plesati

Ne govoriti ni govoriti in ne ne govoriti

Ne plesati ni plesati in ne ne plesati

Govoriti ni plesati

Plesati ni govoriti

Ne govoriti ni ne plesati

Ne plesati ni ne govoriti

Ne govoriti ni plesati

Ne plesati ni govoriti

Govoriti je plesati

Plesati je govoriti

Plesati je govoriti

Govoriti je plesati

Ne plesati ni govoriti

Ne govoriti ni plesati

Plesati je govoriti in ne govoriti

Govoriti je plesati in ne plesati

Ne plesati ni govoriti in ne ne govoriti

Ne govoriti ni plesati in ne ne plesati

Plesati ni plesati

Govoriti ni govoriti

Ne plesati ni ne plesati

Ne govoriti ni ne govoriti

Plesati je plesati

Govoriti je govoriti

Zdi se, da pesem zariše razmerja nasprotja ter protislovja med govorom in plesom. Kar se v pesmi začne kot dvojno nasprotje med govorom in gibanjem, ki ga poudarjata tavnološki trditvi »govoriti je govoriti« in »plesati je plesati«, skozi pesem začneta delovati kot vzajemno samovključujoči. Natanko v središču pesmi postaneta govor in ples izenačena (Franko, 2006: 12–121).

Glavni predstavnik abstraktnega ekspresionizma, slikar *Jackson Pollock*, je skušal izraziti sebe in svoj najgloblji jaz na karseda spontan, neposreden način. Njegovo zasnovano slikanje – kot – plesa je mogoče v celoti razumeti šele po ogledu Namuthovega filma⁶, ki prikazuje Pollockovo slikanje *akcijske slike (action paintings)* na stekleno podlago. Gre za demonstrativen prikaz, da to, kar se je dogajalo na platnu, ni bila slika, marveč dogodek. Vendar pri njem še ne moremo trditi, da gre za način dela, ki temelji na postopkih naključja. Bolj gre za poizkuse doseganja stanja »primitivne« zavesti in želje po preoblikovanju slikanja v ples (Hrvatina-Copeland, 2001: 93–94).

Leta 1953 je *Robert Rauschenberg* pod vplivom in zelo dobesednim tolmačenjem Cageeve ideje, da mora umetnost prikazovati naravne procese, ustvaril vrsto »prstenih slik«. Na njih sta rasla prava trava in mah, ki so jih morali med predstavo zalivati.

Zanimiv primer filmske različice 4'33" pa predstavlja ideja Cageevega učenca *Nam Jun Paika*, ki je po obdobju skrajnih oblik hapeningov prestopil v ustvarjalnost, ki je bila bližje spokojnemu duhu zena. Popolnoma prazen filmski trak je prepustil naravnim procesom, katerih rezultat je bil prah, ki se je nabral na celuloиду (Sutherland, 2009: 176, 179).

Na tem mestu bi bilo morda potrebno odgovoriti na vprašanje, zakaj so umetniki, kot so Cunningham, Rauschenberg in Johns⁷, ki so zavestno uporabljali postopke naključja,

⁶ Hans Namuth je prvič fotografiral Jacksona Pollocka in njegov način slikanja leta 1950. V kasneje posnetem filmu kamera iz žabje perspektive prikazuje Pollockovo vročično gibanje pri ustvarjanju na stekleni podlagi ene od akcijskih slik.

⁷ Jasper Johns, ki je zagovarjal in uveljavljal hladnejši, bolj neoseben slog izdelovanja objektov, je leta 1966 postal tudi umetniški vodja Cunninghamovih predstav.

čutili, da morajo zavreči etos osebne vpletenosti in zavezanosti. Iz kje izvira poudarek na hladnosti in ločenosti, ki opredeljuje njihova dela?⁸

Kakor je Cunningham pretrgal povezave z estetiko Grahamove in v svoja dela vpeljeval vse več baletnih prvin, tako se je Rauschenberg uprl abstraktnemu ekspresionizmu s Pollockovo estetiko na čelu. Leta 1957 (manj kot leto dni po Pollockovi smrti) je ustvaril *Factum* ali »dvojno sliko«. Prvo je ustvaril spontano v maniri abstraktnega ekspresionističnega dela, medtem ko je bila druga natančno poustvarjen dvojnik in s tem poudaril tezo, da izdelek ni nujno odvisen od procesa.

Tako abstraktni ekspresionizem kot moderni ples sta izhajala iz Freudovega prepričanja, da pod »kulturnim« egom leži »naravni« id (ali po Jungovski različici »kolektivno nezavedno«). Če naj človek vnovič vzpostavi stik z naravnimi in nepokvarjenimi območji jaza, mora opustiti razumskost. Zato najbrž ni naključje, da je Cunninghamova estetika nastala sredi petdesetih let 20. stoletja, ravno v času, ko je televizija naglo prevzemala ameriško družbeno populacijo.

V okolju, zasnovanem z namenom, da bi spodbujalo predvsem umetne želje –»potrebe« potrošniške družbe, se izgubi zavest pravega občutenja naravnih potreb. Tako nekatere kulturno ustvarjene potrebe danes sprejemamo kot naravne želje (Hrvatina-Copeland, 2001: 93–94, 96–97).

⁸ Tukaj namenoma ne umeščam Johna Cagea. Slednji je namreč sredstvo naključja pojmoval kot sredstvo zanikanja ega in preseganja ločenosti, ki jo ustvari um med seboj in svetom. Cunninghamova senzibiliteta je zato tukaj bliže Rauschenbergu in Johnsu, ki vztraja pri ohranjanju ironične razdalje do sveta.

3.3 Ekspresizem ter osvoboditev giba izpod okov glasbe in občutij

V začetku 20. stoletja je prišlo do sprememb, ki so iskale nove poti izraza. Mary Wigman je izbrala tišino kot spremljavo k plesu, kar je bilo posebej zahtevno, saj mora biti ples brez zvočne podlage dovolj močan in zanimiv, da pritegne gledalčevo pozornost.

Zgodnja modernistična ekspresivnost se je hranila s klasično teorijo ekspresije. Po teoriji ekspresije⁹ je čustvo glavni dražljaj plesnega giba. Vtis je notranje spoznanje, občutek, čustvo, ki ga povzroči vtis, ekspresija pa je odraz zunanje reakcije. Kadar je teorija ekspresije razširjena na ples, dovoli glasbi, da postane začetni vtis, katerega vpliv na dušo (občutek) se prevede v fizično plesno gibanje.

glasba → občutje → ples.

Cunninghamov pristop k sestavljanju in predstavljanju del zavrača konvencionalno podobo »plesanja na glasbo«. Ko loči glasbo od plesa, s tem namerno izvaja nasilje nad teorijo ekspresije in učinkovito razveže fizični občutek od čustvenega vtisa, ki naj bi ga povzročil. Pretrgati stik med glasbo in plesom pa pomeni pretrgati zvezo med občutjem in gledališko prezenco telesa. Tako fizično gibanje ni več »sila, delujoča navzven«, to je, ne kaže več subjektivnih stanj navzven. Ker v svoje delo ne vloži lastnih namer, lahko trdi, da pomeni karkoli že občinstvo vidi v njem. Njegovo teorijo recepcije bi bilo mogoče zarisati takole:

informacija → sodobna recepcija → gibanje.

Sodobno receptivnost bi torej lahko opisali kot: pripravljenost priznati občutje, vendar brez potrebe, da bi ga ponotranjili in izrazili navzven (Franko, 2006: 107–112).

⁹ Ekspresija ali iztisljati ven, »eks«.

3.3.1 »Cunninghamova revolucija«¹⁰

Cunningham je od vsakega plesalca zahteval, naj se giblje v skladu s svojo značilno telesno zgradbo. Takšna individualizacija je predstavljala zavračanje hierarhičnega odnosa med voditeljem in zborom, kot ga najdemo pri običajnem plesu (Sutherland, 2009: 162–163).

Primer izvajanja tovrstne prakse opiše v intervjuju z Emilom Hrvatinom, in sicer:

»Pustim, da se novi plesalec uči določenega giba bodisi od plesalca, ki ga bo zamenjal, ali od koga drugega, in gledam, kako to počne. Če začne delovati, ga ne prekinjam in ne zahtevam od njega, da to naredi identično prejšnjemu plesalcu, ampak ga počasi vodim k tistemu, kar naj bi naredil. [...]Kadar pa vidim, da se novi plesalec razlikuje od prejšnjega po velikosti, telesnih sposobnostih in da potrebuje majhne premike v ritmu in timingu, jih naredim. Nikoli pa ne naredim radikalne spremembe.« (Hrvatin, 1995: 33)

Cunningham se je upiral ekspresivističnim vrednotam v prid gibanju, ki se je opiralo na plesalčevo edinstveno izvedbo. Ta izvedba je bila – ko gre za njen prenos z enega plesalca na drugega – neponovljiva. V nasprotju s koreografijo, zasnovano na teoriji ekspresije, se nikakor ni zanašala na fiksen kod čustvenih pomenov v gibanju (Franko, 2006: 114).

Pomemben vidik Cunninghamove kritike naravnega je njegova pogosto napačno razumljena raba naključnih postopkov, ki narekujejo koreografsko sekvenco. Z njimi ne poizkuša predreti odpora intelekta, da bi sprostil »naravne« impulze, zakopane globoko v sebi, temveč ravno nasprotno.

¹⁰ V šestdesetih letih 20. stoletja se je v medijih oblikoval doktrinarni vidik Cunninghamovega dela, tako imenovana »Cunninghamova revolucija«. To je sovpadalo z zveznim financiranjem modernega plesa in s prvim festivalom modernega plesa na Broadwayu, ki sta ga leta 1968 podprla Fordova fundacija in Svet za kulturo države New York. V obdobju naraščajočega javnega zanimanja je Cunningham obveljal za enega od petih »najpomembnejših« koreografov na področju modernega plesa. Toda gledano z daljše časovne razdalje je bila ta »revolucija« bolj medijski dogodek kot avtentični opis Cunninghamovega dela. Če izvedbeni slog njegove skupine iz petdesetih in šestdesetih let primerjamo s tistim iz osemdesetih, lahko ocenimo negativni vpliv »revolucije« in spremljajočega prestiža na izvedbo njegovega dela.

Povsem neosebne mehanizme (kovance, kocke, I Ching itd.) uporablja zato, da bi se izognil tistemu, kar bi sicer utegnilo »priti po naravni poti«. To je tudi razlog, zakaj se številni plesalci pritožujejo, da je Cunninghamove koreografije pogosto neizmerno težko – če ne celo nemogoče – izvajati, saj do telesa »ne pride po naravni poti« (Hrvatín-Choplán, 2001: 101).

Samo določen plesalec je lahko izrazil posamezen gib tako, da je dobil določen pomen in vzbudil določen odziv. S to estetiko so naposled manipulirali in jo tudi pohabili s tem, ko je plesalec postal bolj nekdo, ki zrcali postopek naključja, kot tisti, ki ga obvladuje. Cunninghamov plesalec je zdaj vse prevečkrat telo, oropano namere, delovanja in duševnosti, zgolj telo, namenjeno zrcaljenju diktatov naključja (Franko, 2006: 114).

3.3.2 Modernist ali postmodernist?

Čeprav se je Merce Cunningham radikalno oddaljil od klasičnega modernega plesa, je njegovo delo ostajalo znotraj določenih tehničnih in kontekstualnih omejitev. Njegov besednjak je bil še naprej specializiran, tehničen, svoja plesna dela pa je predstavljal pretežno v gledališčih.

Cunningham je figura, ki stoji na meji med modernim in postmodernim plesom. Zdi se, kot da njegov vertikalni, siloviti gibalni slog in raba naključja (ki se ne nanaša le na odrski prostor, tempiranje in telesne dele, temveč tudi na pomen v plesu) ustvarjata telesno podobo modernega intelekta. Zaradi poudarjanja formalnih prvin koreografije, razlikovanja med elementi (kot sta scenografija in glasba) od plesa in razumevanja telesa kot čutnega medija umetniške oblike je Cunninghamova praksa po svoji naravi modernistična. Vendar pa so njegovo delo in teorije Johna Cagea oblikovale pomemben temelj, iz katerega so izšle številne ideje in dejanja postmodernih koreografov (Banes-Hrvatín, 2001: 111).

3.4 Prostor

»There are no fixed points in space.«

(Albert Einstein)

Razvoj sodobnega plesa je zaznamovalo nenehno iskanje novih izrazov in neomejevanje s kakršnimikoli pravili. To se je postopno začelo kazati tudi pri izbiri prostora in načinu uprizarjanja, v katerem so se odvijale plesne predstave.

Prvih baletov niso izvajali na odrih, temveč na sredini velikih dvoran. Na treh straneh so bili prostori za gledalce, še višje pa balkoni z ložami. Zaradi postavitve in obveznih geometričnih linij plesalcev je bilo gibanje, opazovano z višine, posebno vizualno doživetje. Linije in premiki so omogočali plesalcem, kot tudi gledalcem, vidik z druge perspektive in posledično plesni koraki in virtuoznost plesalčevih nog pri tehnično zahtevnejših elementih niso bili potrebni.

Razkošne baletne predstave, ki so bile konec 16. in v 17. stoletju neločljiv del dvornega življenja, so privabliale vedno več ljudi, in plesalcem je primanjkovalo prostora za gibanje. Kot rešitev vedno večjega zanimanja publike za predstave so našli v odrski postavitvi, kjer je bil prostor za plesalce dvignjen. Ob tem pa se je spremenil tudi odnos do plesa. Gledalci niso več opazovali le tlorisa gibanja in geometrične pravilnosti, pač pa tudi virtuoznost korakov (Otrin, 1998: 58–87).

Z razvojem modernega plesa v začetku 20. stoletja pa se je začelo uvajanje preprostosti in zmanjševanje vseh scenskih pripomočkov, ki so bili v baletni umetnosti nujen del predstave. Značilnost baletne pripovednosti in slikanje prizorov je zamenjal notranji afekt, ki se vzbudi ob gibu, zato zgodba pogosto ni igrala tako pomembne vloge kot plesalčev odnos do sveta. Tipična predstavnica asketskega scenskega prikazovanja je bila Martha Graham, ki je zgodbo pogosto prikazovala skozi ekspresijo čustev (Franko, 2006: 65–96).

Prvi, ki pa je zavedanje prostora razširil in s tem prekršil vsa dotedanja pravila prostorskega nastopanja, pa je bil ravno Merce Cunningham. Ukvarjati se je začel z vprašanjem, zakaj je potrebna odrska osrediščenost in kaj bi pomenila razpršitev prostora na mnogotere točke, pri katerem bi bila vsaka enako pomembna. Opiral se je na

ideje Alberta Einsteina, ki je trdil, da v prostoru ni fiksnih točk. («There are no Fixed Points in Space.»)

3.4.1 Konceptualizacija »odprtega« prostora

Tako kot Cage je tudi Cunningham oder uporabljal kot kontinuirano polje, noben del odra ni bil bolj pomemben od drugega, na njem ni bilo stalnega središča. Dela v prostoru in času so bila brez vrhuncev kot tudi brez fiksne točke (Sutherland, 2009: 162). Tudi vsi plesalci v Cunninghamovih koreografijah so bili enako pomembni in predstavljeni solistično. Izolacija enega telesa od drugega in celo del telesa od preostalega je bila Cunninghamova tehnika, podobno kot je bila kontrakcija pri Marthi Graham (Podlesnik, 2000).

Po razširitvi ideje o »množičnosti centralnih središčnih točk«, ki se mu je porodila v procesu ustvarjanja *Theater Piece#1*, je Cunningham zavrnil frontalno ureditev, ki je veljala v klasično-konvencionalnem zasnovanem gledališču. Z razširitvijo odrskega prostora, pri katerem je upošteval prostor kot enakovredno ploskev, četudi se na njej vrši dogajanje ali pa ne, je enako pomembna.

Odkril je, da ideja o nehierarhični prostorski razdelitvi ponuja zelo zanimive koreografske možnosti (še posebej če zraven priključimo še dimenzijo časa). Všeč mu je bila ideja, da je s tem plesalca mogoče gledati s katerekoli strani, z enakim zanimanjem in izkušnjo, ki jo je nudila možnost svobodne izbire gledalčevega objekta opazovanja. S tem je v gledališče vnesel »življenjskost«, kot jo doživljamo v vsakodnevem življenju. Skozi aktivne dogodke, ki se nam odvijajo simultano skozi dan, sami izbiramo, kateremu bomo namenili svojo pozornost (Raynolds in McCormic, 2003: 359). Plesni oder po tem zanj ni več pomenil osrediščenosti na centralni del. Njegove predstave so dobile obliko razpršenosti, kar je pomenilo, da je bilo mogoče koreografijo opazovati z vseh strani, hkrati pa sam sedežni red ni več ohranjal hierarhije »boljših« in »slabših« sedišč. Gledalčev pogled nikoli ni bil usmerjen na določen kraj, temveč se je le-ta lahko odločal med večjimi centri dogajanja (Podlesnik, 2000; Raynolds in McCormic, 2003: 359).

Leta 1952 je kolidž Black Mountain iz Wyominga pripravil multimedijski dogodek ohlapno strukturiranih kolažev nepovezanih dogodkov. Morda najbolj radikalna

značilnost te predstavitve je bila *odsotnost vsakega osrednjega fokusa* (Sutherland, 2009: 162).

Pomemben dejavnik, ki je odprl nadaljnja raziskovanja v tej smeri, je bil zanimivo zasnovan prostor, katerega prvotna funkcija je bila jedilnica. Sedeži so bili razporejeni v obliki kvadrata, sestavljenega iz štirih trikotnikov, pri čemer so se vrhovi trikotnikov proti središču stekali, ne pa tudi združili. Središče je bil velik prostor, ki je omogočal gibanje, kar je veljalo tudi za prehode med štirimi trikotniki. Občinstvo se je med seboj lahko videlo, in vsak položaj v občinstvu je nudil drugačen pogled na dogodke. »Vsak,« je rekel Cage, »je imel najboljši sedež.«¹¹ (Sutherland, 2009: 162)

Kot primer doživljanja prostora (brez centralnega dela) sem umestila Cunninghamov odgovor na vprašanje, v čem se njegov ples razlikuje od starejših, tradicionalnejših oblik.

»Pomislite, kako delijo corps v klasičnem baletu: na vsaki strani odra imate osem deklet, ki se gibljejo simetrično in ki jih lahko zaobjamete z enim samim pogledom. Kadar ti dve skupini po osem deklet izvajata popolnoma različni frazi, to ni zelo zapleteno, je pa že bolj nenavadno. Pojdite naprej: vzemite vsako od deklet posebej, četvero naj jih počne eno stvar, druge pa nekaj drugega. Takoj boste prišli do ugotovitve, da lahko situacijo pripeljete do konca, in sicer z možnostjo, da uporabite vseh šestnajst deklet in vsaka od njih naj počne popolnoma različne gibe. S tem zadeva postane ne le kompleksna, temveč odpira tudi neslutene možnosti. Pri klasičnem baletu, ki sem se ga učil, in ravno tako tudi pri moji prvi izkušnji z modernim plesom, je bil prostor obravnavan frontalno. Kaj pa če se odločite, tako kot v mojih delih, da bi bile vse točke v prostoru enako zanimive? Govorili so mi, da je za nas središče prostora najpomembnejše, da je to center našega zanimanja. Toda za mnoga dela modernega slikarstva, kot so npr. Rauschenbergova, to ne velja, občutek prostora je različen. Odločil sem se, da bom prostor odprl in ga obravnaval enakopravno, tako da bo vsaka točka v njem, zasedena ali ne, enako

¹¹ Richard Schechner in Michael Kirby »An Interview with John Cage« v: Tulane drama Review, vol. 10, št. 3, zima 1965 (Sutherland, 2009: 162).

pomembna. V takem kontekstu se vam ni treba nanašati na točno določeno točko v prostoru. Ko sem bral Einsteinovo misel »ni fiksnih točk v prostoru«, sem pomislil, da če ni fiksnih točk, potem je vsaka točka enako zanimiva in enako spremenljiva.« (Hrvatina, 1995: 32)

S tem se je spodbudilo iskanje novih prizorišč, ki bi nadomestila gledališki oder. V šestdesetih letih 20. stoletja so tako koreografi kot plesalci iskali tovrstne prostore in vse pogosteje začeli izbirati odprta prizorišča in notranje prostore, ki so nudili večjo svobodo pri sproščanju domišljije in idej. Takšni prostori med drugim omogočajo tudi drugačno dojetje »odrskega« dogajanja in neobičajne interakcije med nastopajočimi in občinstvom (Kos, 1982: 47, Rickett-Young, 1996: 100–106).

Na novinarski konferenci, ki je bila posneta leta 1978, Cunningham govori o jedilnici na univerzi Black Mountain, ki jo označi kot »fleksibilno naravnano odprti prostor«, v katerem se gledalci lahko predstavljajo iz enega konca dvorane na drugega nemoteno med posameznimi plesnimi dogodki.

Po vrnitvi v New York so s skupino želeli ponovno nastopiti in v ta namen so iskali primerne dvorane. Kljub trudu prostora niso našli ali pa so lastniki postavili nemogoče zahteve. S skupino so nato hodili na turneje, kjer se jim je priložnost ponudila na Dunaju. Zaradi pomanjkanja gledališkega prostora so jim ponudili muzej. In takrat se jim je odprla možnost organizirati prvi takšen dogodek (*»event«*). Gledalci so bili razporejeni na tri strani, glasbeniki postavljeni v različne skupine, plesalci pa so plesali skozi prostor. Odsotna je bila torej fiksna osredotočenost, hkrati pa je zanimivo »scensko kuliso« pričarala zastekljena stena dvorane, ki je bila obrnjena na park. Ko so začeli s predstavo, je bil dan, ob koncu pa se je »kulisa« skozi mrak spremenila v svetlobno zaveso, ki so jo ustvarjale luči mimo vozečih avtomobilov.

Kasneje so priredili še več tovrstnih dogodkov in po prihodu nazaj v New York ponovno začeli iskati prostore v gimnazijah, muzejih, cerkvah, na košarkarskih igriščih in drugo. S tem so odprli možnosti nastopanja zunaj institucionaliziranih dvoran in gledališč, hkrati pa je bil tudi vizualni in izkustveni občutek mnogo bolj poudarjen kot v konvencionalnih ustanovah.

Pomemben pa je še en vidik, ki opredeljuje prostorsko komponento. Z nastopanjem v košarkarskih dvoranah ali podobnih zgradbah se predstav udeležujejo tudi tisti, ki v gledališče ne bi prišli samoiniciativno. Zaradi prostora, ki predstavlja »znan, domač

teren«, na dogodek manj obremenjeno pride tudi ta skupina ljudi. Ob ločitvi od klasičnih institucij torej ples ali kakršnakoli druga vrsta umetnosti izgubi kulturno pogojeno označbo ali stereotip, ki odbije določeno skupino ljudi od ogleda predstav (UBUWEB, 2012).

Kot je bilo opisano, prostor predstavlja pomembno komponento pri ustvarjanju in izvajanju koreografskih del. Ta mora biti obvezno prilagojena naravi predstave, saj ni vseeno, če gledalci spremljajo dogajanje z ene strani, ali če so razporejeni okrog odra. Prav tako so pomembni oblika in velikost odra ter oddaljenost gledalcev.

Ricket-Youngova (1996) kot možna prizorišča, ki se jih poslužujejo v postmodernejši dobi, navaja galerije, muzeje, letališča, predore, strehe in obale. Pomemben izkustveni element predstavlja ravno izbira prostora.

3.5 Scenske vsebine in vizualni elementi

Z razvojem modernega plesa se je začelo tudi postopno uvajanje preprostosti in uporaba scenskih elementov, ki so prej predstavljali pomemben odrski pripomoček, se je začela močno zmanjševati. Tipična predstavnica takšnega načina uprizarjanja je bila Martha Graham, ki je uporabljala asketsko, vendar dovršeno in preiščljeno scenografijo, katere namen je bil vizualno podkrepiti hrepenenje njenih likov in njihovih občutij.

Umetniki, ki so soustvarjali in sodelovali s Cunninghamom, so bili del izbrane skupine. Zvok, odrska oprema in kostumi, ki so jih ustvarjali John Cage, Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Andy Warhol in drugi, so bili dodani šele potem, ko je bila koreografija že dokončana, zato so bile vsakršne povezave med njimi spontane (Mackrell, 2005: 83).

Namen scenografije in osvetljave je bil pogosto v oviranju neposrednejšega, »nezapletenega« zaznavanja koreografije. *Bruce Nauman* je za predstavo *Tread* zasnoval vrsto stoječih ventilatorjev, ki so bili vzdolž odra nameščeni natanko tako, da stopijo med občinstvo in ples. *Jasper Johns* je v predstavi *Walkaround Time* (1968) zasnoval vrsto premičnih plastičnih škatel, ki so služile podobnemu namenu. Enako velja za svetle pravokotnike iz barvne tkanine, premikajoče se na aluminijastih okvirih, ki jih je *Frank Stella* zasnoval za Cunninghamovo predstavo *Scramble* (1967).

Rauschenbergova osvetljava v *Winterbranchu* (1964) je vsebovala prvine naključja, ki so pogosto puščale velika območja odra v skorajda popolni temi (Hrvatini, 2001: 98).

Andy Warhol je za predstavo *RainForest* (1968) ustvaril sceno z velikimi srebrnimi baloni iz celofana, ki so bili delno napolnjeni s helijem. Pred tem jih je razstavljal v okviru razstave *Silver Clouds* (*Srebrni oblaki*), in fasciniran nad videnim, ga je Cunningham povabil k sodelovanju. Breztežnost balonov je zabilala občutek prostorskih elementov »zgoraj«, »spodaj«, »spredaj«, »zadaj«. Scena je zato dajala občutek neopredeljenosti in nestabilnosti. Dodatno so ga krepili še naključni dotiki balonov s plesalci, ki so sprožali »domino efekt« lebdeče prostorske scene. Baloni so (ob stiku s plesalci) poleg omenjenih značilnosti proizvajali tudi sebi lastne zvoke in povzročali (poleg orkestrske) svojevrstno zvočno kuliso (Cohan-Rivera, 1997: 32–33).

Predstava *RainForest* je s srebrnimi baloni preveč spominjala na naslovljeno iztočnico (deževni gozd) in je zato načeloma abstraktno delo sugeriralo preveč pomena ali celo smisla. Kot bi se Cunningham tega tudi zavedal, je v večini predstav dal na vpogled predvsem plesalke in plesalce v oprijetih trikojih, poslikanih v raznih barvnih tonih in kompozicijah ali pa v črno-beli tehniki.

V *Modrem studiu* (*Blue Studio*, 1975) je edino likovno intervencijo pomenil le modro filtrirani horizont, ki tudi ni imel avtorja. V tem primeru je bil torej asketski vidik predstave samemu sebi namen in je pomenil, da je vsakršna dodatna scenografija odvečna (Kardum, 1995).

Scenski in vizualni elementi, ki so bili uporabljeni v predstavah, so Cunninghamu pomenili le dodatno vizualno komponento, ki pa ni nujno konceptualno sovpadala s samo naravo predstave, in koreografske zasnove.

3.6 Uprizoritveni žanri

Ples se že od svojih začetkov povezuje z glasbo in drugimi uprizoritvenimi elementi. Tudi po osamosvojitvi glasbe je bil ples (in v sodobni popularni industriji še vedno ostaja) močno povezan z njo. Do sprememb je prišlo v začetku 20. stoletja, ko so plesalci začeli plesati na tišino in jo dojemati kot »plesno spremljavo«.

Tišino, glas, glasbo ter naravnih in umetno proizvedenih zvokov se ustvarjalci redno poslužujejo v sodobnih plesnih predstavah in predstavljajo močne komponente izraznosti. Vsaka od njih ima drugačen vpliv na gledalca, poleg tega pa prinaša vrsto načinov interpretacij.

Poleg zvočnih elementov predstavlja pomembno vlogo tudi povezava plesa z likovno umetnostjo. Scena, kostumi in osvetljava imajo velik vpliv na podobo celotne predstave in jih zato prištevamo med likovne elemente, ki dopolnjujejo odrski ples (Kos, 1982: 33–34).

3.6.1 Happening in performans¹²

Happenings predstavljajo gledališke dogodke brez zapleta, ki obsegajo hkratno medigro nepovezanih podob. Kljub improviziranemu videzu so bili ti dogodki pazljivo zasnovani, opisani in časovno opredeljeni. Za prototip happeningov velja Cageev dogodek na kolidžu Black Mountain, pri katerem so sodelujoči znotraj okvira naključno določenih trajanj izvajali najrazličnejše nepovezane akcije (Sutherland, 2009: 176–179).

»Dejavnosti so obsegale Cunninghamov ples, Tudorjevo igranje na klavir, branje pesmi Charlesa Olsna, stoječega na lestvi, Rauschenbergovo predvajanje razprskane plošče na staromodnem gramofonu, dva človeka sta na stene

¹² Beseda, ki jo v slovenščini izgovarjajo kot performans z naglasom na 'o', nima ustrezne razlage v SSKJ. Izraz 'performance' oziroma 'performans' se danes pri nas uporablja za označevanje vrste uprizoritvenih dejavnosti. Če ga primerjamo s klasičnimi dramskimi predstavami, je nastopajoči umetnik (poimenovan 'performer') sicer podoben igralcu, vendar igralec v klasični dramski predstavi dejansko igra (nekoga drugega), nastopajoči v performansu pa v predstavi (performanceu oz. performansu) ne igra, temveč pred občinstvom "živi umetnost", raje kot da jo ustvarja z igro (ŠUSS, 2012).

predvajala diapozitive in filme, Cage pa je imel slavnostno predavanje o etiki nedoločenosti. S tramov nad občinstvom so visele Rauschenbergove »bele slike«. Sodelujoči so lahko delali, kar so hoteli ali nič, in so vnaprej določenih časovnih obdobjih prišli do naključnih operacij. Cageev cilj je bil omogočiti okoliščine, v katerih simultane akcije ne bi imele vnaprej določenih povezav.« (Sutherland, 2009: 162)

Nasledniki Cageevih idejnih pristopov so nato uporabljali različne načine izvajanja happeningov. Zgodnji happeningi so spominjali na kabaretni slog dadaističnega gledališča¹³, medtem ko so imela kasnejša dela mračnejše vsebinske podtone, povezane z erotiko, nasiljem, uničevalnimi dejanji (povezanimi z vzbujanjem občutka travme in zavestne destrukcije) ter političnim simbolizmom.¹⁴ Cageevo idejno filozofijo »vse je dovoljeno« so nekateri napačno tolmačili kot dovoljenje za destruktivna dejanja in prepuščanje neracionalnim fantazijam (Sutherland, 2009: 177–179).

Novo vejo scenskih umetnosti pa predstavlja umetniški *performans*. Posebnost, ki jo prinaša, je prostorska dimenzija, saj se lahko dogaja na najrazličnejših prizoriščih. Prav tako ne vsebuje nikakršnih pravil o konceptu, uporabi medijev in preostalih pripomočkov ali samem trajanju dogodka. Umetniški dogodek, ki ga predstavlja performans, v veliki meri sovpada in se prepleta tudi z dogajanjem v sodobnem plesu. Poleg že omenjenih odsotnosti pravil je pogost motiv problematiziranje lastnega telesa ali *body art*.

Dela, ki so nastajala v obdobju od šestdesetih do sredine sedemdesetih let, so pisci ogradili z besedo »body art« ali »body works«, s katero so jih želeli ograditi od zasnove performansa 15. Body art je skrajna oblika umetniškega performansa. Telo se pojavi v vizualni obliki na način, ki premore poseben naboj, ki je močno spolno določen in

¹³ Dadaistično gledališče je predstavljalo gibanje v avantgardni umetnosti začetka 20. stoletja, ki se je začela z Marinettijevim *Futurističnim manifestom* leta 1909.

¹⁴ Predstavniki happeningov: Allan Kaprow, Jim Dine, Claes Oldenburg, Otto Muhl, Hermann Nitsch, Wolf Vostell, Nam Juke Paik ...

¹⁵ Performans zajema širši in ožji pomen vizualnih umetnosti. Širšo obliko termina predstavlja vračanje k dadaizmu in zaobjame vse vrste teatralizirane oblike in produkcije likovnih umetnikov. Ožja definicija besede pa zajema načelo, po katerem se mora performans dejansko odvijati pred občinstvom, največkrat v gledališkem ali odsko zasnovanem okolju.

dramatično seksualiziran. Samopohabljanje 16 v imenu umetnosti je uporabljeno kot način osvobajanja od družbenih norm in kot kritika sodobne družbe. Če način hranjenja, oblačenja in oblikovanja telesa interpretiramo kot podrejanje družbenim konvencijam, potem lahko body art povzamemo kot izraz upora proti njim (Jones, 2002: 19–23, 27–39, 42–50; Fischer-Lichte, 2008: 32–42, 341–345).

3.6.2 Prepletanje medijev kot splošen družbeni trend

Kakor se v postmoderini dobi mešajo različna obdobja in stili, tako se s pomočjo računalnika stapljajo različni mediji. Razvoj digitalne tehnologije in računalniškega medija je pripeljal do prepletanja in nastajanja novih umetnostnih žanrov, od katerih vsak na svoj način vpliva tudi na razvoj sodobnega plesa. V obdobju postindustrijske družbe je imela znanost močno družbeno vlogo. Elektronska industrija je vodila h kibernetizaciji in nastanku novih tehnologij in medijev (Strehovec, 2003: 95–104).

V besedilu Leva Manovicha *Avantgarda kot programska oprema* (2001) avtor primerja medijsko avantgardo dvajsetih let 20. stoletja z nastankom »nove medijske avantgarde«, ki je povezana z nastankom novih medijev v devetdesetih letih 20. stoletja.¹⁷ Nova medijska avantgarda se nanaša na vpeljavo novih in revolucionarnih komunikacijskih

¹⁶ Zanimiv vidik body art performansa je vloga gledalca, ki je soočen z akcijami hudega telesnega mučenja in sadomazohizma v imenu umetnosti. Pri obisku galerije ali gledališča je tradicionalno veljalo pravilo, da je obiskovalcu določena vloga opazovalca. V vsakdanjem življenju velja nasprotno pravilo, da takoj ko nekdo zagrozi, da bo poškodoval sebe ali koga drugega, posežemo vmes in ponudimo pomoč. V predstavi *Lips of Thomas* je umetnica Marina Abramović hudo in namerno trpinčila svoje telo (z vrezovanjem po trebuhu, bičanjem, prenažiranjem ...), ne da bi se pri tem ozirala na njegove meje. Hkrati opazovalcu ni niti za hip dopustila, da bi se z zagotovostjo prepričal o resnosti telesnih poškodb in ali je bolečina, ki jo je prikazala, dejansko občutena ali odigrana. Katero pravilo bi torej moral upoštevati gledalec performansa Abramovičeve? Povsem očitno je dejstvo, da ne bi dolgo okleval in takoj ukrepal, če bi to storila na kakšnem drugem javnem mestu. Toda tu se soočimo z vprašanjem spoštovanja do umetnice in izpeljave njenega načrta, ki je zasnovan kot umetniški namen. Performans se je končal s posredovanjem nekaterih gledalcev, ki so jo odnesli stran, ker niso mogli več prenašati njenega trpljenja. Na podlagi zastavljenega koncepta performansa je Abramovičeva ustvarila situacijo, ki je gledalce postavila med norme in pravila umetnosti ter vsakdanjega življenja (Fischer-Lichte, 2008: 11–14).

¹⁷ V dvajsetih letih 20. stoletja so (znanstveniki, fotografi, umetniki, oblikovalci ...) razvili številne inovacije, ki so v uporabi še danes. Te so za vedno spremenile pogled na delovanje različnih področij (tipografija, oblikovanje, arhitektura, fotografija, filmska montaža ...). Kot primer avantgardne strategije kolaža navaja pojav 'odreži' in 'prilepi' ukaz, ki je eden od najbolj temeljnih operacij pri upravljanju z računalniškimi podatki (Strehovec, 2003: 113–114).

tehnik (in ne na sam razvoj novih oblik medijev), ki pa še vedno uporabljajo stare medije (Strehovec, 2003: 109–117).

Prinaša nove načine prenašanja informacij in ravnanja z njimi, tehnike upravljanja pa predstavljajo hipermediji, podatkovne zbirke in drugo. Novi mediji se tako nanašajo na programsko opremo, digitalni računalnik pa predstavlja ključno tehnologijo za obdelavo vseh vrst podatkov in medijev (Strehovec, 2003: 117–124, 134–138).

Dostopnost tehnologije je botrovala tudi zanimanju plesalcev za zapis plesa na filmski trak. Za začetnika *plesnega videa* velja Merce Cunningham, ki je v šestdesetih letih 20. stoletja načrtno raziskoval odnos med obema umetniškima oblikama. V plesnem videu se soočijo koreografi, plesalci in režiserji s popolnoma novimi izzivi.

Elliot Caplan, ki je kot režiser s Cunninghamom sodeloval pri mnogih skupnih projektih (*Points in space*, *Cage/Cunningham*, *CRWDSPCR*), je o ustvarjanju tovrstnega žanra povedal: »V filmu, kot nasprotje odru, pridejo do izraza detajli gibanja, ki gledalcu sicer niso opazni. To je lahko zgolj nepomemben premik roke ali pa mežik plesalčevega očesa, ki nakazuje njegov notranji ritem« (Caplan-Cohan, 1997: 102).

Pri snemanju plesnih videov je velik pomen predstavljala kakovostna kamera. Hitrost in natančnost gibov plesalca je lahko ujela le ročno vodena in hitro premikajoča se kamera. Hkrati je bilo potrebno upoštevati vrsto možnih perspektiv in čustven naboj, ki se je moral odražati tudi na filmskem traku.

Plesalci so odkrivali popolnoma drugačen in nov način dela. Skozi leta se je plesni video razvil v novo umetniško obliko, ki je ustvarjalcem ponudila številne možnosti (Caplan-Cohan, 1997: 99–104; Rickett-Young, 1996: 58–65).

Razvoj tehnologije je omogočil tudi istočasno snemanje in predvajanje, ki predstavlja osnovo *interaktivnih umetnin*. Interaktivnost je tako sicer pasivnemu gledalcu ponudila možnost aktivne vloge.

Poseganja na različna področja ustvarjanja, v katerih se lahko prepletajo ples, glasba, likovna in računalniška umetnost, pa so se izrazila v novem umetniškem žanru, imenovanim *instalacija*. Instalacije, ki temeljijo na interakcijah in so podprte z računalniško tehnologijo, so spremenile tudi vlogo umetnika. Če je klasični umetnik obvladoval le večščino, za katero se je primerno izobrazil, mora današnji umetnik osvojiti tudi znanje s tehničnega področja. Raziskovanje in razvijanje računalniške

tehnologije pa se vztrajno izboljšuje in izpopolnjuje ter odpira povsem nove možnosti nadaljnjega ustvarjanja.

Kako je sodobna umetnost povezana s procesi nastajanja novega znanja in razumevanja njenih del, se kaže v pomenu umetnikove obrazložitve lastnih teoretskih stališč v programskem listu. Videti je, da so sodobni umetniki naravnost prisiljeni ponuditi tudi razlago, da ob delu vzpostavijo in opredelijo svojo avtorsko idejo, ki se skriva za njim. Prav tako pa lahko opazimo, da današnji obiskovalci razstav – predstav sodobne umetnosti najprej, torej še pred ogledom dela, preberejo umetnikov »statement«.¹⁸ Izhajajo iz prepričanja, da bi o umetnini zgolj na podlagi izkušnje opazovanega vedeli premalo, če ne bi posegli še po njeni teoretski obrazložitvi (Strehovec, 2003: 55, 60–61, 63–65, 71–76, 79–85).

3.7 Elektronska glasba

Prvi primer povsem elektronske kompozicije v kontekstu žive elektronske glasbe je bila *Domišljajska pokrajina I (Imaginary Landscape I)*, ki jo je John Cage ustvaril leta 1939. V njej je Cage testne posnetke različnih frekvenc na fonografskem gramofonu manipuliral s pomočjo dviganja in spuščanja igle, s čimer je dosegel manipulacijo ritma. Partitura nakazuje le ritmične posege in spremembe hitrosti pri vrtenju gramofona, zvočni rezultat pa je vsakokrat nekoliko drugačen. Seveda pri tem še ne gre za realizacijo koncepta nedoločenosti.

Ta se v jasnejši obliki manifestira v kompoziciji *Domišljajska pokrajina IV (Imaginary Landscape IV)* iz leta 1951. Delo je sestavljeno iz naključnega prepleta radijskih prenosov. Partitura tako usmerja oziroma določa le dejanja izvajalcev, ne pa tudi končnega rezultata (Zagoričnik-Sutherland, 2009: 271).

V avdiovizualni predstavi *Variacije V* (1965), ki je nastala v sodelovanju s Cunninghamom, pa je bil oder ožičen z elektronsko občutljivimi antenami in s fotoelektričnimi celicami, ki so proizvajale zvoke vsakič, ko so plesalci švignili mimo

¹⁸ Izjava, ki se odraža kot programska in idejna obrazložitev predvajanega oziroma predstavljenega dela.

njih. Pri tem so se morali plesalci koncentrirati, da ne plešejo na glasbo in da ta ne bo vplivala na njihov gib (Copeland-Hrvatin, 2001: 101).

Precej globlje v raziskovanje akustičnega in elektronskega zvočnega spektra pa so se spustili skladatelji skupine *Sonic Arts Union: Gordon Mumma, Robert Ashley, David Behrman* in *Alvin Lucier*. Zlasti slednji je z združevanjem glasbenih in znanstvenih dognanj ustvarjal nepredvidljive zvočne situacije, močno odvisne od zvočnega okolja samega. S tem je pripravil teren za umetnost zvočnih instalacij in skulptur, ki vse bolj prodirajo v ospredje sodobnih umetniških praks, kot sta ples in gledališče, in se prepletajo z izvajalskimi glasbenimi praksami (Zagoričnik-Sutherland, 2009: 271).

S pomočjo dovršenih tehnoloških iznajdb (boljših oscilatorjev, faznih zamikov, večsteznega nasnemavanja in drugo) v elektronsko glasbo prodre širši spekter zvoka (feedback, elementi belega in barvnega šuma), eksperimenti pa se prek različnih raziskovalnih studiev razmahnejo po vsem svetu. Z razvojem sintetizatorjev elektronska glasba doživi revolucijo in kmalu postane integralni del popularne glasbe (Zagoričnik-Sutherland, 2009: 270–271).

Umetnost je torej mutirala s postopki, kot so miksanje, semplanje, ostri rezi v gradiva, sestavljanje elementov v nove celote, ki se najbolj značilno odraža v postopkih oblikovanja sintetične glasbe, kakršno ustvarjajo didžeji. Logika pametnih strojev počasi prodira in vpliva na način razmišljanja, komuniciranja in oblikovanja, prav tako pa se tudi jeziki kode, namenjeni strojem, vedno bolj integrirajo v vsakdanjo govorico (ang. netspeak) (Strehovec, 2003: 61).

3.7.1 Notacijski plesni sistemi in računalniški programi

Razvoj plesne notacije ima že dolgo zgodovino. Prvi preprost zapis se je razvil v 15. stoletju s pojavom dvornega plesa basse danse. Z razvojem klasičnega baleta so se raziskave in poizkusi zapisov novih sistemov gibanja nadaljevali, toda že v 18. in 19. stoletju niso več brali plesnih partitur.¹⁹

¹⁹ Zapisovanje baletov pa je vseeno ostala stalna praksa baletnih hiš, ki so s tem arhivirale in ohranjale zapise koreografskih kreacij.

Vrhunec razvoja plesne pisave je vezan na razvoj modernizma in iskanje univerzalnega gibalnega zapisa. Sovpadal je s splošnimi napori dobe, usmerjenimi v raziskovanje in analizo značilnosti posameznih medijev in opredeljevanje vsakega od njih kot neodvisen pojav, temelječ na njemu lastnih načelih.

Med številnimi novimi sistemi, ki so se pojavili v 20. stoletju, so se širše uveljavili predvsem trije od njih: *labanotacija*, *Benesheva* in *Eshkol-Wachman* notacija.

Eden najbolj razvitih in uporabljenih sistemov je labanotacija ali kinetografija. Oblikoval jo je *Rudolf von Laban* in temelji na simbolih (osnovni je pravokotnik), ki označujejo premike in geste okončin, trajanje, prenos teže, smer in nivo gibanja. Napisan je v črtovjih, prek katerih je natančno določeno trajanje posameznih gibanj.

V petdesetih letih 20. stoletja se je pojavil nov, izpopolnjen sistem za zapisovanje baletnih gibov, ki sta ga razvila *Rudolf* in *Joan Benesh*, leta 1958 pa je plesalka *Noa Eshkol* skupaj z arhitektom *Abrahamom Wachmanom* objavila matematično-abstrakten sistem gibalne notacije. Njun sistem gibalne notacije je nastal iz povsem novih izhodišč, ki so navdihovale duha povojne kibernetične znanosti. Eshkol-Wachmanov sistem je bil osnova številnim raziskavam računalniške animacije in stimulacije gibanja v Združenih državah Amerike v drugi polovici 20. stoletja (Čufer, 2010: 18, 73–75, 126).

Digitalna tehnologija je omogočila vrsto računalniških programov, s katerimi se je zapisovanje, shranjevanje in popravljanje plesnih korakov močno olajšalo. Izpopolnjevanje zapisa plesnega gibanja je omogočilo avtomatičen prikaz gibanja animiranih figur. Razvoj digitalnih animacij je zato predstavljalo pomembno orodje koreografskega procesa, saj je lahko velik del ustvarjalnega dela opravljen brez plesalcev. Orodje za analizo giba ponuja plesalcem natančnejšo in uspešnejšo vadbo določenih gibov, koreografom pa omogoči velik razpon možnosti gibanja in skrajne meje pozicij, ki jih zmore človeško telo. Pomembnost računalniške tehnologije pa se odraža tudi pri učenju zahtevnejših plesnih figur, ki jih je težko ali celo nemogoče izvajati počasi.

Računalniški napredek se kaže v večjem nadzoru nad preostalimi komponentami predstave z uporabo številnih interaktivnih pripomočkov na odru (kot je na primer lažji in kakovostnejši način odrske osvetljave) (Schiphorst-Cohan, 1997: 79–97).

Navdušen nad novimi tehnološkimi dosežki je Cunningham obveljal za enega prvih koreografov, ki so se lotili raziskovanja plesnih računalniških programov. Že od leta 1989 je začel uporabljati program *LifeForms*, s pomočjo katerega je ustvarjal nove koreografije (Schiphorst-Cohan, 1997: 79).

4. Odraz Cunninghamovih pristopov v slovenskem uprizoritvenem prostoru

Cunninghamovi idejni pristopi se zrcalijo tudi v slovenskih sodobnih plesnih predstavah in performansih. Trditev bom dokazala in obrazložila skozi naslednja poglavja, hkrati pa bom slovenske umetniške razmere umestila tudi v širši družbeni in zgodovinski kontekst, saj je tematiko le na ta način mogoče obravnavati dovolj celovito.

4.1 Razvoj slovenskega sodobnega plesa

Odsotnost trdne klasične baletne tradicije, ki bi kakorkoli omejevala sodobne plesne težnje, je omogočila hitro uveljavitev in razmah nemškega plesnega ekspresionizma, ki se je od tedaj naprej pri nas razvijal kot izrazni ples.

Z licenco šole Mary Wigman je leta 1930 *Meta Vidmar* (1899–1975) odprla prvo zasebno *Šolo za moderni umetniški ples*. Vsakoletne produkcije so v slovenski prostor vnašale predanost sodobnemu plesnemu izrazu v pred in povojnemu času (Vidmar, 1975: 91–92). Šola je imela velik vpliv na nadaljnji razvoj sodobnega plesa, saj so nekatere od njenih učenk (Marta Paulin, Živa Kraigher, Marija Vogelnik) postale uveljavljene plesalke, pedagoginje in teoretičarke (Vogelnik, 1975: 129).

V Ljubljani je vzporedno s šolo Vidmarjeve delovala tudi *Šola za ritmično gimnastiko in umetniški ples* (kasneje preimenovana v Plesni studio). Ustanoviteljica *Katja Pollakova Delak* (1914–) je izhajala iz Dalcrozove smeri²⁰ in poleg vodenja šole v njej

²⁰ Emile-Jaques Dalcroze, glasbenik in pedagog. Izumil je sistem, s katerim je razvijal glasbeno-ritmični občutek z gibi telesa. Ustanovil je Plesni institut (Tanzinstitut) blizu Dresdna, kjer je poučeval principe *euritmije* (ubranosti). Princip je vseboval sistem vaj, s katerimi je ritem prenašal na gibe telesa (dolge note so imele velike

prirejala tudi plesne večere. Slovenski prostor je pred drugo svetovno vojno zapustila kot Judinja in svoje delo nadaljevala v Združenih državah Amerike (Vogelnic, 1975: 97–100).

Močan vpliv na razvoj sodobnega plesa pa sta imela tudi baletnika *Pia* (1910–2000) in *Pino* (1907–2006) *Mlakar* (učenca Rudolfa von Labana). Kasneje sta se usmerila v delo z baletnimi plesalci in prevzela vodenje ljubljanskega baleta in baletne šole. Vseskozi sta ohranjala stike z evropskimi tokovi in v svoje plesne koreografije vnašala duha plesnega ekspresionizma. Njuno najbolj vplivno plesno delo predstavlja celovečerni duet *Lok* s svojo povsem izrazno obliko (Otrin, 1998: 219–221; Vidmar, 1975: 81–90; Mlakar, 1999: 189–190, 194, 199).

Za prvo obdobje plesa pri nas bi lahko rekli naslednje: sodobni ples je z izobraženimi posamezniki v slovenski prostor vstopil kot izoblikovana umetniška praksa, svojo pozicijo pa je brez vsakršnih težav zavzel zunaj okvirov klasičnega baleta. Da bi lahko v novem okolju obstal in se plemenitil, pa so njegovi predstavniki vzpostavili sisteme, ki so temeljili na izobraževanju. Druga svetovna vojna in prvo desetletje povojnega obdobja sta ustvarjanje na področju sodobnega plesa v Sloveniji prekinila.

Na vzpon fašizma in njegovo kritiko se je že leta 1940 odzvala *Marta Paulin-Brina*. V plesnem večeru je odplesala miniaturo *Norec* brez glasbene spremljave, v kateri je obravnavala željo po moči, osnovno idejo pa ji je predstavljal Mussolinijev politični vzpon. Po vojni so se spet začeli programi sodobnega plesnega izobraževanja, ki so ga obudile Vidmarjeve učenke.

Živa Kraigher, *Marija Vogelnic* in *Marta Paulin-Brina* so ples poučevale na plesnem oddelku *Pionirske knjižnice v Ljubljani*, kjer so vzgojile predvsem sodobno plesno generacijo šestdesetih in sedemdesetih let, 1963 pa si je *Živa Kraigher* izborila prostore za poučevanje na *Zavodu za glasbeno in baletno izobraževanje* (Oddelek za izrazni ples) (Vogelnic, 1975: 117–121, 123–125, 131–135).

V obdobju od 1976 do 1981 se je center sodobnega plesnega dogajanja preselil iz Ljubljane v Celje. Zagrebški koreograf *Damir Zlatar Frey* je po prihodu v Celje s

gibe, kratke note majhne). Gib ni bil več izraz ritma, temveč umetniški izraz človeka in njegovih občutij. Njegovi učenci so bili Mary Wigman, Kurt Joss, Hanja Holm, Vaclav Vlček (deloval v Ljubljani in bil leta 1927/1928 šef ljubljanskega baleta) in drugi. Med pristaše pa so se šteli tudi Sergej Djagiljev, Mihail Fokin, Vaclav Nižinski in George Balanchine (Otrin 1998, 161).

somišljeniki ustanovil *Plesni teater Celje* in v naslednjih letih zasnoval vrsto plesnih del, močno zaznamovanih z nemškim ekspresionizmom (Kurt Joss) in njegovimi nadaljevalci (Pina Bausch). V tem času se je iz Londona vrnila plesalka in koreografinja *Ksenija Hribar* (1938), kjer je študirala, in bila ena od ustanoviteljic prve profesionalne angleške sodobne plesne skupine *London Contemporary Dance Theatre*. S svojim znanjem je močno prevzela mlajšo generacijo plesalcev (Sinja Ožbolt, Brane Završan, Marko Mlačnik, Tanja Zgonc, Mateja Bučar, Matjaž Farič, Iztok Kovač, Branko Potočan), ki so jo spodbudili in prepričali v nujnost ustanovitve *Plesnega teatra Ljubljana* (1984). Ustanovitev Plesnega teatra Ljubljana (v nadaljevanju PTL) je hkrati sovpadala z revolucioniranjem gledaliških praks (Rdeči Pilot, Helios, gledališče VR), v katerih je ples našel tesne zaveznike in dialoške partnerje (Mreža sodobnega plesa: Gradivo, 2011).

Tako je v osemdesetih letih sodobni ples iz interesnih ali izobraževalnih dejavnosti poskušal vstopiti v slovensko kulturno središče in si zagotoviti možnost redne vadbe in kakovostne produkcije.

V Sloveniji je bilo za sodobni ples obdobje po letu 1991 (glede na njegovo predhodno zgodovino) najplodnejše. Slovenija je iz federativnih okvirov vstopila v osvobojeno družbeno-politično tranzicijo. Čas je bil prežet z optimizmom in upanjem, zato je umetnost brez velikega napora vztrajno proizvajala v vznemirljivem kulturnem in socialnem kontekstu. Ravno to vzdušje pa je sodobni ples »subvencioniral« z ustvarjalno energijo bolj kot katerakoli finančna injekcija.

Pomembno pa je poudariti še en vidik: zaradi vojn je bilo celotno balkansko geopolitično območje v centru medijske pozornosti. Izkazalo se je, da je zahodnjaško pomanjkanje bolj podrobnega geografskega znanja ter vpogleda v jugoslovansko politično situacijo prišlo slovenskim ustvarjalcem zelo prav. Zahod je slovensko umetniško ustvarjalnost želel brati kot umetnost vojnega območja, ker jo je s tem tudi zelo dobro tržil. V slovenskih predstavah, ki se niso dosti razlikovale od zahodnih umetniških paradigem, saj so se z njimi želele meriti in jih dosegati, je Zahod naenkrat razbral v njih »avtentičen« izraz politično nemirnih območij. Zdelo se je, kot da imajo umetniki »vojnih območij« nekakšen globlji razlog, nekakšno legitimizacijo. V teh vzorcih so se kazali ravno tisti vidiki *odstopa od Realnega*, ki jih je *Slavoj Žižek* opredeljeval kot Zahodnjaški pogled na Balkan v devetdesetih letih 20. stoletja.

Seveda prej navedeni razlogi niso edini za uspešnost slovenskih plesnih skupin, kot sta *En-knap* in *Betontanc*, ki sta v devetdesetih letih gostovali skoraj na vseh pomembnih evropskih plesnih festivalih in odrih (pa tudi v Združenih državah Amerike, Kanadi in Avstraliji). Nastali sta iz različnih vzgibov, a vsekakor ne moremo mimo dejstva, da se ju je dotaknil kreativni umetniški nemir osemdesetih let, zaradi katerega sta v devetdesetih postali osrednji izvozni ikoni slovenske neodvisne produkcije (Mreža sodobnega plesa: Gradivo, 2011).

4.2 Postopki naključja in ekspresija v slovenskih sodobnih plesnih predstavah

Prvi, ki je postopke naključja začel uporabljati in na njih gradil svoje plesne predstave, je bil *Iztok Kovač*. Z operacijo »3 Q« je v slovenski prostor uvedel princip naključja, tako imenovani, *chance operation*, kjer koreografijo strukturira neko zunanje dejanje (na primer met kocke). Koreografija je sestavljena iz »odprtih mest«, v katerih se izvaja živ dialog med plesalci in njim, situacije v njih pa so nepredvidljivega značaja.

V »odprtem mestu« ima Kovač kot nosilec gibalne situacije (»*chief*«) možnost operiranja z obveznim programom, ki je znan vsem plesalcem, in s prostim, ki je bodisi fiksiran ali pa improviziran. S pomočjo treh funkcij (kopiranje – *shadowing*, stop – *freeze* in nasprotni gib – *kontra tema*) prenaša svojo aktualno gibalno sekvenco (z izklicevanjem imen) na svojo skupino, imenovano »*tribe*« (*En-knap*, Principi).

S temi operacijami, ki jih je Kovač v zadnjih letih še podrobneje razvil – v predstavah *Hu Die* (2001) in *S.K.I.N.* (2002) –, je plesalca iz izvajalskega prestavil v živ ustvarjalen kontekst, hkrati pa je koreografijo vzpostavil kot živo strukturo in govorico.

V predstave skupine Zavoda EN-KNAP je Iztok Kovač od začetka svojo samopripoved vključeval kot stalen in dinamičen odnos do skupnosti. Naj svojo trditev še dodatno okrepim s primeri iz njegovega ustvarjanja:

1. Vrsta koreografij – vsaj v zgodnjih predstavah in filmih – je vsebovala navezavo na rudarske (»knapovske«) Trbovlje (njegovo rojstno mesto), delavsko tovarištvo in socialistično infrastrukturo.

2. Večplastna struktura skupinskih koreografij je bila v stalnem dialogu s plesnimi in/ali z glasbenimi elementi.
3. Uspešnost skupinskih odlomkov je bila velikokrat močno odvisna od soodgovornosti sodelujočih (plesalcev ali glasbenikov).

Pomembno pa je še eno stališče, ki ga ključno opredeljuje in mu pomaga ohranjati vez z občinstvom, kot tudi prepoznavnost, po kateri je vsako njegovo nadaljnje delo že vnaprej prežeto s pričakovanjem. Kovač namreč od svojega prodornega sola *Kako sem ujel sokola* (1991) dalje z nekaterimi stalnimi koreografskimi elementi gradi svoj plesni slovar prepoznavnih gesel, ki jih je občinstvo v preoblikovanih oblikah začelo prepoznavati v kasnejših predstavah kot svoje lastne spominske reference²¹, si jih lastiti in z njegovimi predstavami korespondirati kot nekakšna izbrana skupnost (Hadžialjević, 2012; Mreža: Gradivo, 2011).

Zakaj izpostavljam samopripoved, plesni izraz in njegov odnos do skupinskega ustvarjanja? Kot sem že opisala prej, Kovač deluje s postopki naključja in s pomočjo njih ustvarja potek koreografskih sekvenc. Vendar pa njegova izpovednost ni izolirana ali namenoma odstranjena iz ustvarjalnega procesa. Še več, izraznost mu predstavlja pomembno komponento, saj določene sekvence v predstavah prepusti ustvarjanju svojim plesalcem, ki jim – vsak s svojim lastnim gibalnim načinom – vdahnejo izrazni pečat. Četudi gre za koreografiranje s postopki naključja, opredeljuje Kovača in Cunninghama povsem drugačna idejna zasnova. Prvi gradi v prepoznavnem plesnem slogu, ki je del osebnega izraza, drugi pa se zaradi zavestnega odklona od dražljaja, ki ga v človeku pusti čustvo ali vtis, odloči za skrajno obliko objektivnosti umetniškega procesa dela.

Zanimiv pojav, ki spremlja tudi slovenski sodobni ples, je prepletanje različnih uprizoritvenih vsebin, ki se mešajo z novimi mediji in s tehnologijami. Zaradi njih

²¹ O pomembnosti spominskih referenc je govorila tudi skladateljica Nina Šenk, ki je v intervjuju leta 2009 dejala: »Osnovno temo v svojih delih rada večkrat ponovim iz preprostega razloga – ljudje si jo zapomnijo in so navdušeni, ko jo kasneje spet zaslišijo in prepoznajo. Stari mojstri niso bili primitivni (op. nanašajoč se na glasbeno formo Mozarta, Beethovna ...), temveč izjemno pametni in premišljeni. Že takrat so vedeli, kaj učinkovito deluje pri ljudeh« (Iz pogovora s skladateljico, 2009).

predstave postajajo vse bolj konceptualne in eksperimentalne narave, in zdi se, da je posledica različnih performativnih oblik razlog, da plesalci pozabljajo kaj je njihov primarni medij izražanja, zato je v plesni umetnosti vse manj poudarka na gibalnih prvinah. (Rupnik, 2009: 58, Hadžialjević, 2012).

Gledalec mora po ogledu predstave verjeti, da je plesno predstavo ustvarjalec ustvaril zato, ker ga je nekaj spodbudilo k ustvarjanju in je želel v njej razkriti svoj osebni pogled na svet in dogajanje v njem. Dejstvo, da se ustvarjalcem plesnih predstav prenos vsebinskih zasnov ne zdi dovolj pomembna, je zaskrbljujoče, saj sodobne plesne predstave ne morejo temeljiti le na razkazovanju praznih gibalnih oblik, temveč mora biti ples napolnjen z globljo vsebinsko sporočilnostjo, saj le v tem primeru lahko doseže prepričljivost.

Na vprašanje, *kako močno vlogo ima v procesu nastanka koreografij osebna izpoved in ekspresija*, je plesna ustvarjalka Hadžialjevićeva odgovorila: »V slovenskih plesnih predstavah se pogosto dogaja, da predstava ne izraža občutkov in ideje, ki je opisana v programskem listu. Bolj je pomemben sam tekst programskega lista (ki se lahko nanaša na družbeno-politično kritiko ali pa osebne izpovedi) kot pa realizacija napisanega. Bolj kot gib je torej pomemben koncept« (Hadžialjević, 2012).

Dalje je opredelila sam koncept delovanja kot: »Ne gre toliko za to, koliko ali kaj plesalcu – ustvarjalcu pomeni trenutna družbena problematika in na kakšen način jo dojema, temveč gre zgolj za golo opisovanje razmer. Zaradi tega ni raznolikosti in izraznosti predstavljenih vsebin, ker večina ustvarjalcev le orisuje to, kar je bilo povedano že pri večernih poročilih« (Hadžialjević, 2012).

S časom se je spremenilo tudi pojmovanje plesa in plesalčevega telesa kot osnovnega instrumenta. Ustvarjalcem se zdi vnašanje gledaliških elementov, kot je na primer govor, del procesa ali celo nadgradnja plesa. To lahko razložimo z biološkim dejstvom, da zvok nastaja v telesu. Obvladovanje telesa torej pomeni obvladovanje glasu. Uporaba glasu in govora se zato v plesnih predstavah v tem kontekstu ne zdi več nenavadna.

Kot problem sodobne plesne prakse Hadžialjevićeva izpostavi pomanjkanje gibanja kot prvinskega plesnega izraza. Zanj svetli izjemi predstavljata plesalca *Gregor Luštek* in njegova partnerica *Rosana Hribar*, ki dejansko *plešeta* skozi celotno predstavo (brez govorjenja in drugih performativnih elementov) (Hadžialjević, 2012). Kljub sledenju

določenim smernicam in tokovom ostajata zvesta svoji gibalni izpovedi, vse svoje koreografije pa gradita iz plesnih pozicij in zakonitosti (Rupnik, 2009: 59).

Izrinjanje gibalnosti iz plesnih predstav sicer ni slovenska posebnost. Na to kaže dogajanje na evropski sodobni plesni sceni, ki je vplivalo tudi na slovensko. Ta trend je med drugim prisoten na predstavah in delavnicah največjega evropskega festivala *ImPulsTanz*, ki vsako poletje poteka na Dunaju (Rupnik, 2009: 59).

Ugotovitev, da je v slovenskih plesnih predstavah veliko zanimivih raziskovanj, ki pa ne vodijo k zelenim rezultatom, lahko vsaj delno pripišemo slabim produkcijskim razmeram (Langus, 2003, 37). Dvorane so na voljo le v času ustvarjanja določene predstave za časovno kratko obdobje (približno dva meseca). Mladi ustvarjalci zato nimajo prostorov, v katerih bi ustvarjali predstave in se z njimi prijavljali na razpise (Hadžialjević, 2012).

Potrebno pa je izpostaviti še en vidik, ki pomembno vpliva na izraznost predstav in njenih avtorjev. Zaradi prepletanja medijev z različnimi tehnologijami in avdiovizualnimi sredstvi se izgubljata gibalni element in izraznost. Problematiziranje telesa kot osnovnega instrumenta plesalcev je tako pogost motiv plesnih predstav.

Velikokrat se zdi, da zvok, besedilo in vizualne vsebine prevladajo ter stopijo v ospredje. Tako je v plesnih predstavah vse manj plesa in vse več drugega: od stanja na mestu, sprehajanja po odru, neutemeljenega slačenja, do nerazumljivega govorjenja, spakovanja in drugo.

Zdi se, da se v našem okolju sodobni ples vse bolj enači s performansom, ki postaja prevladujoča oblika uprizoritvenih umetnosti. Seveda je v tem kontekstu treba razumeti tudi vpliv razvoja umetnosti, nastop postmodernističnih trendov in spreminjanje načinov umetniškega izražanja.

4.3 Uprizoritveni objekti v sodobnem plesnem prostoru

Za slovenski sodobni ples je značilna velika razdrobljenost in razpršenost na manjše zavode, društva in druge podobne organizacijske oblike. Čeprav je sodobna plesna umetnost na naših tleh prisotna že vse od dvajsetih let 20. stoletja, še vedno ni ustrezno infrastrukturno, sistemsko in finančno profesionalizirana (Rupnik, 2009: 53).

Država prek razpisov sofinancira le posameznike in posamezne projekte, ne poskrbi pa za mreženje, primerno izobraževalno in zaposlovalno strukturo tako za plesalce kot za plesne pedagoge in koreografe. Velik problem predstavlja tudi pomanjkanje vadbenih in uprizoritvenih prostorov, ki umetnikom predstavljajo enega od osnovnih pogojev delovanja (Hadžialjević, 2012).

Iz prakse je tudi razvidno, da se scena slovenskega sodobnega plesa pri nas očitno deli na profesionalno in ljubiteljsko. Ljubiteljska dejavnost namreč deluje pod okriljem *Javnega sklada Republike Slovenije za kulturne dejavnosti* (JSKD), profesionalna pa pod okriljem *Ministrstva za kulturo Republike Slovenije*. Razdelitve pomenijo razvrščanje v pravno-formalni okvir in se nanaša predvsem na dodeljevanje finančnih sredstev (Rupnik, 2009: 53).

Zaradi neosrediščenosti in razpršenosti na različne izvajalske objekte sem se v poglavju osredotočila zgolj na najpomembnejše prostore, v katerih svoje predstave uprizarjajo slovenski plesalci.

Edini prostor v Ljubljani, ki je namenjen izključno sodobnemu plesu, je *Plesni teater Ljubljana* (PTL). To je hkrati tudi edini prostor v Sloveniji, ki sta ga za sodobne plesne produkcije sofinancirala Ministrstvo za kulturo in Mestna občina Ljubljana. Dvorana zaradi prostorske stiske in slabe tehnične zmogljivosti žal ne more postati center za sodobni ples (PTL).

V namene sodobne plesne umetnosti se vse bolj uveljavljajo prostori *Španskih borcev*, kjer svoje predstave redno uprizarja Zavod EN-KNAP.²² Od leta 2009 ima

²² Mednarodno plesno skupino En-Knap je leta 1993 pod okriljem festivala Klapstuk, v belgijskem mestu Leuven, ustanovil Iztok Kovač. Leto kasneje jo je v Ljubljani uradno potrdil kot produkcijski zavod EN-KNAP.

EnKnapGroup svoje prostore v *Centru kulture Španski borci* v ljubljanskih Mostah. Plesna skupina *EnKnapGroup*, ki jo je leta 2007 ustanovil slovenski koreograf *Iztok Kovač*, je v tem trenutku tudi edini stalni ansambel za sodobni ples v Sloveniji, ki ima s svojimi plesalci urejene pogodbe, tako da le-ti prejemaajo mesečni honorar. Vse od njegove ustanovitve dalje ga finančno podpirata Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije in Mestna občina Ljubljana – Oddelek za kulturo (*EnKnapGroup*, *Zavod Španski borci*).

Neodvisni plesni in gledališki produkciji sta namenjeni še dve dvorani: prva je v *Gledališču Glej*, drugo pa predstavlja dvorana *Duše Počkaj* v *Cankarjevem domu*. Vendar nobena od omenjenih ne sodi v kategorijo srednje velikega uprizoritvenega prostora. Dodatnih vadbenih prostorov v njunem sklopu ni, vse je bolj ateljejsko, zato težko govorimo o primernih gledaliških ali plesnih dvoranah. V Cankarjevem domu se tako zaradi najboljših prostorskih in tehničnih zmogljivosti uprizarja največ plesnih koprodukcij (Ćerimović, 2003: 46). V Ljubljani so tu in tam na voljo še nekatera druga prizorišča in odri, vendar se uprizoritve na njih ne izvajajo pogosto.

Za sodobni ples se zdi, da je nekako zaprt v lasten krog obiskovalcev in namenjen le manjšemu delu publike. Pomanjkljiv obisk sodobnih plesnih predstav Hadžialjevičeva razume kot predsodek gledalcev do plesne umetnosti: »Glasba zblizuje ljudi, vsi jo razumejo, nanjo plešejo in predstavlja nekakšno univerzalnost. Plesu in udeležbi na predstavah pa se ljudje velikokrat izognejo z opazko, da njegovega izraza ne dojamejo. To je zanimivo, saj je ples v svojem bistvu ravno tako prvinski kot glasba.«

Kaj so torej razlogi za pomanjkljiv obisk poleg omenjene »nerazumljenosti«? Mnoge predstave kritiki in gledalci opisujejo kot rezultat resnih vsebin, ki razburjajo in vznemirjajo. Zaradi neprijetnih tematik se zato ljudje težko odločijo in odidejo na predstavo, za katero vedo (ali pa domnevajo), da bodo z nje odšli slabe volje. Zelo pomemben vzrok za pomanjkljivo udeležbo predstavlja tudi slaba promocija plesnih dogodkov. Sodobni plesni ustvarjalci so namreč zelo šibki v svoji propagandi v smislu obveščanja medijev in posredno publike (Rupnik, 2009: 64–65).

Produkcijski zavod je v evropskem prostoru uveljavil lastno estetiko, pritegnil mednarodno mrežo koproducentov ter ustvaril nekaj najbolj priznanih in odmevnih del sodobnega plesa zadnjih dveh desetletij.

Poleg specifičnega prostorskega problema in pomanjkljivega obiska predstav pa lahko v to poglavje vključimo tudi problem povezanosti in pretočnosti plesne produkcije med slovenskimi mesti, v katerih vidneje delujejo plesne skupine in nastajajo predstave. V Ljubljani, Mariboru in Celju živijo in ustvarjajo ustvarjalci, vendar pa gostovanj v drugih slovenskih krajih skoraj nimajo. Načrtno so se rešitve tega problema lotili ob nastajanju predstave Matjaža Fariča *Pohujšanje* (2001). S premiero predstave je bila vzpostavljena simbolična vez med Mariborom in Ljubljano, producenta (Cankarjev dom in SNG Opera in balet Maribor) pa sta opozorila na pomembnost te plesne predstave za celotno slovensko plesno dogajanje. *Pohujšanje* je bilo tako predstavljeno eno sezono ljubljanskemu in drugo mariborskemu občinstvu (Langus, 2003: 16).

Za izboljšanje povezav in postprodukcije pa se bori tudi *Mreža sodobnega plesa*. Projekt predstavlja željo po izboljšanju položaja sodobnega plesa v slovenskem prostoru in povečanju njegovega obsega. V njem pomembno vlogo predstavlja povezovanje ljudi in prizadevanja za povečanje kakovosti produkcije. Avtorji projekta vlagajo na razpisu pridobljena sredstva predvsem v krepitev scene in povečanje prodornosti njenih akterjev. Operacijo delno financira Evropska unija iz Evropskega socialnega sklada in se izvaja v okviru Operativnega programa razvoja človeških virov za obdobje 2007–2013 (*Mreža sodobnega plesa*).

Slovenski sodobni ples močno pogreša center, ki bi bil primerljiv z nacionalnimi gledališči, kot so *SNG Opera in balet Ljubljana*, *SNG Maribor* in *SNG Drama*. Manjka institucija v smislu fizičnega gledališča z ustreznimi vadbenimi prostori in tehnično opremljeno uprizoritveno dvorano ter profesionalni plesni ansambel s primerno organizacijsko podporo, kjer bi sodobni plesalci po končanem izobraževanju lahko nadaljevali svojo poklicno pot (Rupnik, 2009: 56).

Zaradi trenutnih razmer je delo plesnih ustvarjalcev v boju za »vsakdanji kruh« razpršeno med različne institucije, kar pomeni, da se ne morejo osredotočeno posvetiti izvedbi posameznega projekta (Hadžialjević, 2012).

Kako bi torej lahko rešili prostorski problem slovenskih ustvarjalcev?

*Uršula Cetinski*²³ je v pogovoru za tednik *Mladina* kot rešitev predlagala model sodelovanja »*artist in residence*«, ki se v tujini že pojavlja kot ustaljena praksa. Kot je zapisala, bi »veliko zagat na področju sodobnega plesa država in mesto lahko rešila s spodbujanjem statusa »*choreographer in residence*«, kar pomeni, da kulturna institucija koreografu in njegovi skupini vsaj za nekaj let ponudi zatočišče in ustvarjalne pogoje«. (Cetinski, 2002: 74).

Vendar pa se v slovenskem prostoru pojavlja izraz »*artist in residence*« kot terminološka različica osnovnega pojma. V tujini izraz načeloma opredeljuje le to, da institucija tujemu koreografu ali avtorju pomaga pri navezavi potrebnih stikov s sodelavci in z mediji ter mu omogoči brezplačne proste ure vadbenega prostora. Predstava ni nujno pogoj za sodelovanje, in sredstva za projekt si mora priskrbeti ustvarjalec sam (Langus, 2003: 30). Drugačno razumevanje tega angleškega izraza se je v slovenskem prostoru vzpostavilo predvsem na podlagi kulturnih institucij, ki so se lotile tovrstnega projekta. Model sodelovanja je interpretiran kot angažiranost umetnika, ki deluje pod okriljem institucije, s katero ima pogodbo, pripravlja predstave in je finančno preskrbljen. Cankarjev dom je ta model sodelovanja preizkusil pri dveh uveljavljenih slovenskih koreografih – *Branku Potočanu* in *Matjažu Fariču*. V SNG Mariboru pa kot vodja baletnega ansambla in stalni koreograf deluje *Edward Clug*. Ustanovi, ki izvajata omenjeni program, sta hkrati tudi eni od redkih institucij v slovenskem prostoru z dovolj sredstvi, da si to lahko privoščita (Cankarjev dom, SNG Maribor).

Rešitev bi lahko predstavljala tudi ustanovitev večjega števila plesnih centrov tam, kjer je ples že razvit, vendar ne dovolj (Maribor, Celje, Izola). Centre bi postavili v prostorih, ki še niso popolnoma izkoriščeni. Veliko bi pripomoglo tudi uvajanje različnih oblik sodelovanj z manjšimi kraji in s šolami. Sodelovanja lahko vključujejo predavanja, delavnice, predstave in drugo. Tako bi bilo hkrati poskrbljeno za vzgajanje širše publike in za gostovanje predstav zunaj Ljubljane.

²³ Nekdanja vodja gledališkega in plesnega programa Cankarjevega doma v letih 1996–2006 trenutno deluje kot direktorica in umetniški vodja Slovenskega mladinskega gledališča.

4.3.1 Oblika prostora

Kot je poudarjal že Cunningham, pomembno komponento pri ustvarjanju plesa predstavlja sama oblika prostora. Ustvarjalci običajno vedo, kje bodo svoje predstave prikazali, vendar pa čas v uprizoritvenih prostorih predstavlja pomembno finančno postavko, zato v te prostore plesalci ne hodijo nepripravljeni in izgubljajo čas z začetnimi koraki. Koreografi morajo vedno razmišljati, v kakšnih razmerah bo predstava prikazana in to tudi upoštevati. Vse predstave niso primerne za izvedbo na prostem in zato prostor v veliki meri določa način dela (Langus, 2003: 29).

V pogovoru s plesalko *Evin Hadžialjević* je ta še posebej izpostavila povezavo vadbenih prostorov s samo obliko izvedbene dvorane. Po izkušnjah, ki jih je pridobila s študijem sodobnega plesa v Londonu in z ustvarjanjem z različnimi koreografi (v letih 2010-2011 je bila tudi del stalne ekipe EnKnapGroup), ji je še posebej ostal v spominu ravno primer, ko je vadbeni prostor ključno spremenil naravo same predstave. S soustvarjalkami je v okviru *Festivala Ukrep* pripravljala plesno predstavo (*P*)razno. Za vadbene prostore so ustvarjalke dobile na voljo prostore JSKD.

Vadbeni prostor je predstavljala mala pravokotna, ozka in zelo dolga soba. Nastala koreografija je bila zato polna prepletanj in dotikov, saj plesalke med samim procesom dela niso imele velikih gibalnih možnosti. Koreografija je bila torej prilagojena prostorskemu načrtu. Sama predstava se je uprizorila v dvorani PTL, ki je bila po strukturi in velikosti popolnoma drugačnih oblik. Oder je kar naenkrat postal »prevelik« in ključno vplival na vizualni rezultat. Plesalke so svoj izvedbeni koncept realizirale po izvorni postavitvi in se zato gibale v ozkem premeru, ki je ustrezal vadbeni dvorani. Vendar pa je bila predstava opisana kot zelo izvirna, saj je njen rezultat nastal skozi proces ustvarjanja in se razkril v izvedbi predstave (Hadžialjević, 2012).

Izbira novih in nekonvencionalnih prostorov ustvarjalcem predstavlja izziv, zato se pogosto odločajo za ustvarjanje v takšnih pogojih. S selitvijo v nov prostor se predstava spremeni in pomeni drugačen dogodek tako za ustvarjalce kot za gledalce. Če si za uprizoritev izberejo odprt prostor, lahko pride do nenačrtovanih in zanimivih presenečenj z zvoki in s svetlobo. Gostovanja na nenavadnih, novih in prvotno negledaliških prizoriščih (ki se jih vedno bolj poslužujejo razni festivali) pomenijo nov dogodek in drugačno predstavo. (Festival Mladi levi so z izbiro različnih prizorišč tako gostovali na Ljubljanskem gradu, v Stari elektrarni in Železniškem muzeju.)

Vendar pa so zaradi večjih stroškov in težavnejših priprav izvedbe večkratne ponovitve vprašljive. Organizacijsko delo je namreč bistveno lažje znotraj že opremljenih odrov (Langus, 2003: 29–30, 34).

4.4 Plesni video

S pojavom televizije konec petdesetih let, predvsem pa v šestdesetih in sedemdesetih, se je sodobni ples v Sloveniji začel prenašati v druge medije. S pojavom žanra »plesnega videa« (»dance video«) so začele plesne ustvarjalke sodelovati z režiserji in soustvarjati eksperimentalne televizijske projekte, pri katerih so ples vključevali v nove tehnološke in semantične možnosti. Ena prvih avtoric tega žanra je bila plesalka in koreografinja *Majna Sevnik*, ki je plesne koreografije sooblikovala z režiserjem *Mirčem Kragljem*. Sevnikova, ki je za svoja televizijska dela prejela kar nekaj mednarodnih nagrad, je svoj plesno-televizijski opus neposredno navezovala na pojav, tako imenovani, Op Art²⁴ v vizualnih umetnostih.

Inovacije zaradi zarisovanja povsem novega kreativnega področja niso naletele na kulturno-politične blokade kakega od ustaljenih lobijev. Dejstvo je, da je eksperiment potekal znotraj povsem sveže, ambiciozne in rastoče institucije.

Razmah plesnega TV-žanra pa je botroval celo k novi kategoriji nagrade v okviru nacionalnega TV-festivala na Bledu. Leta 1969 so prvič podelili nagrado »za koreografijo«. Odtlej pa vse do osamosvojitve je bil sodobni ples stalnica slovenske RTV.²⁵ Sodobni ples so v šestdesetih in sedemdesetih letih veliko vključevali v otroške, mladinske in zabavno-glasbene oddaje.

V osemdesetih letih pa se je televizija žanrsko preoblikovala, saj so se v programe začele vse bolj umeščati športne, družabne in urbane plesne oblike. Pojav bi deloma lahko pripisali popularizaciji, tako imenovani »show dance« žanrov, ki so na naše

²⁴ Op Art je umetnost, ki se je v Združenih državah Amerike od sredine petdesetih let naprej ukvarjala s fizičnim in psihičnim procesom vidne zaznave.

²⁵ RTV Slovenija hrani razmeroma veliko posnetega materiala takratnih predstav in je pomembno vplivala na vir zaslužka takratnih ustvarjalcev. TV-snemanja so predstavljala za takratne »svobodnjake« osrednji vir zaslužka (Mreža: Gradivo).

televizijske programe prišli prek Hollywooda in filmskih junakov. Trend plesa je iz TV Slovenija izginil po osamosvojitvi ravno v času, ko se je v mednarodnem prostoru na področju sodobnega plesa izrazito uveljavil »dance video«.

Sodobni ples je enega od svojih viškov zagotovo doživel ob razmahu umetniškega videa v osemdesetih letih, vendar ta vizualna zvrst ni več pripadala TV-mediju, temveč bolj galerijskim prostorom in občinstvu sodobnih vizualnih umetnosti. Pri tem je potrebno opozoriti še, da se je sam proces snovanja in uprizarjanja predstav spremenil. Nastajal je kot:

- dialog med umetniki različnih praks (v to kategorijo spada predstava *Interakcija za projektorje in plesalko*, ki sta jo ustvarila Jasna Knez in fotograf Tone Stojk, predstavljena na dnevih plesa leta 1984);
- predelava posameznih predstav video umetnikov za svoj medij, ki so potekale v dialogu s koreografi in plesalci (na primer Marina Gržinić in Aina Šmid v sodelovanju s Sinjo Ožbolt);
- koreografsko-igralske situacije, zrežirane namenoma za video (Ema Kugler).

Plesni video je torej iskal nove možnosti in sredstva zunaj televizijskih okvirov. Začelo se je obdobje sodelovanja in prepletanja različnih umetniških zvrsti in s tem se je počasi začel dogajati premik, ki je vodil v multimedijško raznovrstnost in sodobni performans.

4.5 Uprizoritveni žanri, večmedijskost in elektronska glasba

Kot sem že omenila, se v današnjem času vse pogosteje mešajo različni žanri in stili, računalnik pa omogoča prepletanje medijev in tehnologij. Vnašanje neplesnih elementov v plesne predstave je trend, ki sta ga povzročila razvoj medijev in dostopnost tehnologij. Prepletanje medijev in vnašanje tehnologij lahko torej razumemo kot odsev časa oziroma kot družbeno aktualnost v plesnih predstavah.

Uporaba in raziskovanje različnih zvokov ni več nenavadna niti v slovenskih plesnih predstavah. Tehnologija ojačevanja zvočnih spektrov omogoča *ozvočenje telesa in njegovega gibanja*, ki ni neslišno. Zvoki dihanja in premikajočih se teles lahko vnesejo

v ples novo dimenzijo, nadomestijo vnaprej posneto glasbo in morda delujejo celo bolj pristno. Vseeno pa je pri gledaliških in tehnoloških elementih nujno potrebna utemeljenost in dobra umeščenost v predstavo.

Pri plesnih projektih *Mateje Bučar* ima eno od osrednjih vlog prostor kot konceptualizirano polje navzven obrnjenih telesnih funkcij. Najradikalnejši primer takšnega postopka v njenih predstavah je *Dependance* (1997), v kateri je srčni pulz performerjev določal svetlobne menjave. Predstava je potekala v sodelovanju s *Paulo Messano*, ki je svoj performans izvajala v Lizboni (Centro Cultural de Belem). Srčni utripi akterjev obeh predstav so bili prek spletne povezave neposredno preneseni med Ljubljano in Lizbono ter so tako na daljavo drug drugemu odredjali ritem svetlobnih menjav v predstavah.

Podoben – vendar na zvočni ravni – je tudi postopek *Snježane Premuš* v predstavah *From Scratch # 2 – Amplified Body 1&2* (2001, 2003). V njih raziskuje predvsem razmerja med zvokom in telesom ob dejstvu, da je v sodobnem svetu vsaka stvar potencialno podvržena digitalni pretvorbi. Ob pomoči sodelavcev to izhodišče tudi izpelje in izrazi – ustvari polje, v katerem izvaja plesne duete s svojo lastno digitalizirano telesno podobo, ki se za mešalno mizo njenega sodelavca (*Ignaz Schick*) pretvori v vrsto modificiranih zvočnih slik (Mreža: Gradivo).

Uporaba medijev in tehnologije v plesni predstavi mora biti utemeljena, vendar pa je v praksi pogosto omejena le na dekorativno vlogo. *Videoprojekcije* predstavljajo pogosto uporabljen element plesnih predstav, vendar pri gledalcih le redko dosežejo poseben učinek, saj velikokrat nimajo pomembne ali utemeljene vloge znotraj nje.

Uporabo *gledaliških elementov*, kot je na primer govor, ustvarjalci dojemajo kot izziv v plesnih predstavah, vendar se hkrati o vlogi besedila, glasu in gledališki igri v predstavah pogosto ne sprašujejo.

V *živo izvedena* in *elektronska glasba* vse pogosteje nadomeščata običajne posnete glasbene podlage. V *Faričevi* predstavi *Terminal* je za glasbo poskrbela prekmurska rock skupina *Psycho-Path*, predstava skupine *Betontanc* je v predstavi *Polnočni rabljev let* soustvarjala s skupino *Silence*, *Matej Kežar* je v predstavi *To ni to* plesal ob glasbi, ki jo je za gramofonom mešal *DJ Pier*.

Primerov, ki potrjujejo prepletanje različnih umetnostnih praks je na slovenski sodobno plesni sceni še veliko (Langus, 2003: 18). Plesne predstave dobivajo vse več performativnih vsebin, zato se plesalci pogosto odločajo za sodelovanja z umetniki drugih področij.

Kot zanimiv projekt sodelovanja bi izpostavila koreografski omnibus predstav *10 MIN*, ki je potekal v produkciji Zavoda EN-KNAP. Omnibus, ki ga je idejno zasnoval *Iztok Kovač*, združuje plesalce ansambla *EnKnapGroup* z uveljavljenimi slovenskimi in mednarodnimi koreografi. Vsak od njih se v svoji koreografski postavitvi na svoj način spopade s konceptom časa v natančno odmerjenem 10-minutnem delu. Sodelovanje poleg gostujočih koreografov in ansambla *EnKnapGroup* združuje tudi glasbeno podobo *Mitje Vrhovnika Smrekarja*, svetlobno podobo *Jake Šimenca*, projekcije in prostor *studia Nejaaka* in *Luka Umeka* ter kostume *Alana Hranitelja* in *Valterja Kobala*. V obdobju dveh let je bilo izdelanih in uprizorjenih 11 predstav (En-Knap).

V nadaljevanju bom podrobneje opisala le predstavo srbske koreografinje *Dalije Aćin: 10 MIN – Nič več* (2011), saj se je s pojmovanjem časa ukvarjala na prav poseben način. Kakor je že Cunningham dojemal čas kot mersko enoto, tako Aćinova v gledalcu vzbudi občutke njegovega trajanja, ki se ga v realnem življenju velikokrat ne zavedamo ali ga ne ozavestimo. Cunningham si je pri izdelavi predstave pomagal s štoparico in na ta način opredelil časovno komponento svojih del, ki so – v povezavi z drugimi elementi predstave – bile omejene le s trajanjem. (Glasba, scena in osvetljava so bile neodvisne entitete in se niso neposredno nanašale na sam plesni gib. Jasno določena je bila le časovna dolžina predstave.)

Aćinova se je na podoben način poglobila v samo percepcijo časa. V okviru prostorov Španskih borcev je dvorana »Black box« ali črna soba. V njej so bili za en dan (vsak posebej) zaprti plesalci, njihovo obnašanje pa je spremljala kamera. Na podlagi te izkušnje je vsak od njih v sebi obudil občutek časa in njegovega trajanja. Postopek je razširila in nadaljevala v sami predstavi.

Začetek je vseboval govor o času in njegovih razsežnostih, sledila sta videoprojekcija in obrat plesalcev (plesalci so medtem nepremično stali na odru vsaj štiri minute!). Melanholična glasba ter počasno premikanje nastopajočih je predstavljalo vrhunec uprizoritve in je le še bolj poglobljalo mučno trajanje, ki se je naselilo v gledalčevo zavest in se v občinstvu odražalo kot nemir. 10-minutna predstava se je (v primerjavi z

drugimi deli) mnogim zdela dolga najmanj pol ure ali več. Uporabljena sredstva, slaba odrska osvetlitev in počasno premikanje so gledalcem vzbudili zavedanje, kaj čas dejansko je (Hadžialjević, 2012).

Za konec bi izpostavila še multimedijски performans *Transmittance* (2011). V njem se prepletajo sodelovanja najrazličnejših umetnikov, hkrati pa vsebuje tudi zametke Cunninghamovih idejnih pristopov uporabe naključja.

Projekt *Transmittance* vključuje skupino performerjev, vizualnih umetnikov, glasbenikov in računalniških programerjev, ki raziskujejo performativne možnosti oddajanja (*streaming/broadcasting*) s ciljem kreiranja novih oblik performansa in občinstva. Projekt razvija specifično metodo improviziranega performansa, ki poleg vnaprej pripravljenih prizorov dopušča kompozicijsko svobodo (*Transmittance*).

Idejni vodji projekta sta *Maja Delak* in *Luka Prinčič*, ki sicer delujeta pod skupnim imenom *Vanda in Nova DeViator*. Izvajalci, ki sodelujejo v okviru projekta, niso del stalne ekipe in se s postavitvijo projekta na različnih prizoriščih (predvsem v tujini) menjajo v skladu z zahtevami predstave.

Predstava poteka v povezavi s posebno spletno aplikacijo, prek katere virtualna publika izbira sekvence (zaporedja) izvedbenih akcij. Akterji v predstavi si vnaprej pripravijo prizore – akcije, ki jih v skladu z njihovo vsebino tudi poimenujejo (na primer *Allegro*, *Addagio* in drugo). Imena performerjev in njihove vsebinske izvedbe so na spletni strani ustrezno razvrščene. Uporabnik, ali z drugimi besedami »publika«, prek spleta določa zaporedje akcij, ki jih akterji izvajajo glede na posredovane ukaze (včasih pride do prepletanj ali simultanih izvedb različnih izvajalcev). Performans se tako odvija v prostoru, do katerega ima spletni uporabnik vpogled le prek virtualnih aplikacij. Predstavo je sicer mogoče gledati v živo, vendar v tem primeru gledalci nimajo možnosti napovedovanja nadaljnjih zaporedij. Vse že uporabljene in izvedene akcije se »črtajo« s seznama in s tem se manjšajo možnosti izbire. Predstava traja vse, dokler se ne »porabijo« vse možnosti, ki so bile predhodno najavljene.

Po krajšem opisu performansa pa je potrebna še razlaga, ki opredeljuje povezavo *Transmittance* s Cunninghamovim postopkom naključja. V *Transmittance* se torej vnaprej pripravljeni prizori (v Cunninghamovem primeru sekvence gibanja) določajo prek naključnih operacij oziroma zahtev, ki jih posredujejo uporabniki spleta. Na tem mestu bi lahko idejno zasnovo performansa povezali s predstavo *Dime a Dance*, v kateri

so gledalci z vplačilom igralnih kart na mizi določili vrstni red sekvenc (glej poglavje 2.2.2). Ustvarjalci so predstavniki različnih umetniških smeri in zato predstava ne temelji zgolj na plesu in njegovih prvinah, pač pa se gib prepleta z glasbo, videom in preostalimi uprizoritvenimi elementi. Poleg prepletanja vsebin je potrebno izpostaviti dejstvo, da so le-te med seboj neodvisne in neposredno ne vplivajo ena na drugo. V tem se zrcali naslednja zahteva Cunninghamove estetike, ki zavrača nujno povezanost posameznih izraznih vsebin in poudarja njihovo kakovost zunaj okvirov teorije ekspresije (glej poglavje 2.3). Transmittance se razhaja od Cunninghamovih zasnov v uporabi prizorov, ki so po njihovi izvedbi »črtani s seznama«, in jih akterji ne ponavljajo več kot enkrat. S tem predstavi določijo konec, saj se zapisane kombinacije – med izrabo vseh možnosti – iztečejo. Čas in kombinacije v njegovem okviru podeljujejo predstavi pomembno vlogo zaključenega dejanja. Cunningham je v svojih tabelah sicer imel vnaprej zarisane sekvence gibanja, ki jih je določal z žrebom. Določeni gibi so bili skozi postopke naključja izžrebani večkrat, hkrati pa se mnogo gibov, ki niso bili izžrebani, ni pojavilo v koreografiji. S tem je puščal odprte vse možnosti, ki jih je ponujalo naključje, vendar še vedno upošteval časovno komponento, ki je bila določena s trajanjem predstave.

Naj povzamem prej opisane značilnosti, ki opredeljujejo slovensko uprizoritveno področje. Razlogi za vnašanje številnih neplesnih elementov v plesne predstave in prepletanje medijev so različni. Prvi je sledenje tujim smernicam sodobne umetnosti in dostopnost ter razvoj tehnologij. Iskreno zanimanje za nove možnosti uprizarjanja vodi v večmedijskost, dalje pa širše pojmovanje plesalčevega telesa postane osnovni gradnik umetnosti performansa. Vendar pa je neutemeljena uporaba tehnologij in drugih medijev v plesnih predstavah pogosto problematična.

5. Zaključek

Osrednja tema mojega diplomskega dela je vpliv Mercea Cunninghama in njegovega dela na sodobnike ter umetnike v svetu in sodobnem plesnem dogajanju v Sloveniji.

Zastavila sem si sedem vprašanj. Glavno vprašanje, skupno vsem poglavjem je: položaj sodobne plesne umetnosti skozi sodobno uprizoritveno prakso ter njen položaj v slovenskem kulturnem prostoru. Zanimalo me je: 1. Zakaj in na podlagi katerih dejavnikov se je v petdesetih in šestdesetih letih 20. stoletja izoblikovala plesna avantgarda, katere glavni predstavnik je bil Merce Cunningham? 2. V kakšni obliki se je izražala osvoboditev plesa izpod okov glasbe in ekspresije? 3. Kako in na kakšen način so postopki naključja in nedoločnost vplivali na preostale umetniške smeri (predvsem na likovno in performativno umetnost)? 4. Kako močan pomen ima prostor in njegova oblika v plesni umetnosti? 5. Kako sta razvoj novih medijev in njihova uporaba spremenila način umetniškega izražanja? Za mojo nalogo najpomembnejše vprašanje: 6. Kako in na kakšen način se vpliv vseh omenjenih tematik zrcali v slovenskem plesno-uprizoritvenem prostoru?

Odgovori na zastavljena vprašanja so me vodila k delitvi celote v tri sklope. V prvem sklopu diplomske naloge sem se posvetila razvoju sodobnega plesa in očrtala nastanek plesne avantgarde. Sodobni ples se je razvil kot odklon od klasičnega baleta in je nastal v času pomembnih družbenih sprememb v Evropi in Združenih državah Amerike na prelomu med 19. in 20. stoletjem. Pomembno vlogo v izrazu plesnega telesa je prineslo obdobje ekspresionizma, katerega glavni nosilki sta bili Martha Graham v Ameriki in Mary Wigman v Evropi. Odklon od občutkov ali ekspresije, ki je predstavljala temeljni gradnik gibalnega telesa, je utemeljil Merce Cunningham v predstavi *Sixteen Dances for Soloist and Company of Three*, kjer je prvič uporabil postopke naključja. V grafičnem prikazu avtorice Marije Vogelnik so jasno opredeljeni glavni predstavniki posameznih plesnih smeri in gibanj, prek katerih je razviden tudi vpliv na slovenske plesalce in koreografe.

V drugem sklopu sem se posvetila raziskovanju umetnostnih vezi med Cunninghamom in njegovim življenjskim spremljevalcem Cageem. Začrtala sem glavne značilnosti, ki

so opredeljevale njun način dela in vpliv na kasnejša obdobja umetniškega razvoja. Za doživljanje zvoka in giba v svoji primarni obliki sta uporabljala postopke naključja, katerih osnove sta prevzemala iz knjige premen *I Ching*.

Teorija naključja je v plesno umetnost vnesla emancipacijo giba, ki je predstavljala nove smernice v dojetanju plesa kot čiste oblike gibanja brez balasta občutenj. Cunningham je verjel, da ples za svoj obstoj ne potrebuje ideologije ali vpetosti v druge umetnosti, saj je najbolj primaren v svoji čisti obliki – gibanju. Zato so se v predstavah glasba, gib in vizualni elementi stapljali drug v drugega brez predhodnih dogovorov, saj so le tako lahko zaživel kot neodvisne entitete, ki niso neposredno vplivale druga na drugo. Cunninghamova estetika je, tako kot Cageeva, temeljila na vsevključnosti, kar je pomenilo, da je bil vsak gib zanimiv in sprejemljiv, četudi banalen ali ekscentričen. To je privedlo do dojetanja plesa kot vsake oblike gibanja in vplivalo na obdobje postmodernistične plesne umetnosti.

V slikarstvu so se postopki Cageeve ideje, da mora umetnost prikazovati naravne procese, tolmačile v zelo dosledni različici. Leta 1953 je Rauschenberg ustvaril »prstene slike«, na katerih sta rasli trava in mah. Idejo naključja so prek prvega happeninga, uprizorjenega na *kolidžu Black Mountain*, uporabili začetniki happeningov, ki so sprva spominjali na kabaretni slog dadaističnega gledališča, kasneje pa prevzeli mračnejšo vsebinsko strukturo. Primer filmske različice skladbe 4'33" predstavlja ideja Cageevega učenca Nam Jun Paika, ki je prazen filmski trak prepustil naravnim procesom, rezultat projekta pa je predstavljal naključno nabran prah na celuloиду.

Razvoj sodobnega plesa je torej temeljil na raziskovanju in neomejevanju s pravili. S tem se je preoblikovalo tudi načelo odrske osrediščenosti, ki se je s Cunninghamovo ozaveščenostjo, da prostora ne definirajo fiksne točke, spremenil v kontinuirano polje brez stalnega središča. Zgodil se je premik v dojetanju prostora in njegove oblike, zato so se začela iskanja novih prizorišč, kot so košarkarska igrišča, muzeji, letališča, predori in drugo.

Na plesno umetnost so pomembno vplivale tudi različne oblike novih uprizoritvenih žanrov. Happening in performans sta preoblikovala dojetanje sodobnega plesa, ki danes zaradi vnašanja neplesnih elementov v predstave vse bolj izgublja svojo primarno obliko izražanja – gib.

Poleg govora in drugih neplesnih elementov je v razcvetu tehnoloških izumov prišlo do pojava prepletanja različnih medijev. Novi mediji in tehnologija plesalcem velikokrat služijo kot pripomoček ali element raziskovanja giba. Vendar je uporaba zaradi nekonceptualnega vnašanja tehnologij in drugih sestavin v plesne predstave pogosto problematična.

V zadnjem sklopu diplomske naloge sem raziskovala vpliv Cunninghamove estetike in postopka naključja v slovenskem uprizoritvenem okolju. Skozi zgodovinski uvod o razvoju sodobnega plesa na Slovenskem sem opredelila pomembnejša obdobja in njihove glavne predstavnike. Veliko vlogo v slovenskem sodobnem plesu je imel vpliv nemškega ekspresionizma. Izrazni ples je kot samostojna veja sodobnega plesa zaživel z Meto Vidmar in njenimi učenkami. Mlajša generacija plesalcev pa je po različnih izobraževanjih v tujini preusmerila svoj plesni jezik v druge smeri gibalnega izražanja.

Pomembno je ideja o postopkih naključja vplivala predvsem na koreografa Iztoka Kovača. Veliko predstav, ki jih ustvarja v sodelovanju s svojo skupino *EnKnapGroup*, temelji na naključju kot orodju ustvarjalnega procesa. Vendar pa njegova izpovednost ni izolirana ali namenoma odstranjena, temveč mu predstavlja pomembno sestavino, na kateri gradi svojo gibalno in koreografsko prepoznavnost. Zanimivo povezavo postopka naključja in performativnih vsebin predstavlja projekt *Transmittance*. Vnaprej pripravljenim prizorom se s posredovanjem zahtev, ki jih določajo uporabniki spleta, dodeljuje vrstni red dogodkov. Idejno zasnovo performansa lahko torej povežemo s Cunninghamovo predstavo *Dime a Dance*, v kateri so gledalci z vplačilom igralnih kart na mizi določili vrstni red gibalnih sekvenc.

Sodobni ples se tudi na Slovenskem vse bolj opredeljuje kot izražanje skozi performans. V slovenskih plesnih predstavah je zaznati pomanjkanje gibanja kot primarnega plesnega izraza. Plesna umetnost se zato izgublja v poplavi drugih performativnih oblik; plesnih predstav, ki bi temeljile na čistem gibalnem jeziku kot osnovnem mediju izražanja, skorajda ni več. Velikokrat se zdi, da zvok, besedilo in vizualne vsebine prevladajo ter stopijo v ospredje. Vnašanje drugih elementov v plesne predstave lahko pripišemo sledenju tujih trendov, ki pa ni povsem upravičeno. Mnogokrat je namreč rezultat nekakovostnih predstav posledica pomanjkanja oziroma odsotnosti neke globlje vsebine. Bolj kot izraznost postajajo pomembni teoretski koncepti in filozofska utemeljitev.

Osnovni problem odrske produkcije sodobnega plesa so tudi neustrezne razmere v infrastrukturi, sistemski in finančni ureditvi. Značilna je velika razdrobljenost in razpršenost na manjše zavode, društva in druge podobne organizacijske oblike. Država prek razpisov sofinancira le posameznike in posamezne projekte, zato veliko neuveljavljenih, predvsem mladih umetnikov, ostaja brez sredstev in vadbenega prostora.

Za konec bi se rada vrnila na začetek – k doživljanju sveta v njegovi prvinski obliki – ter zapisala citat, ki ga je Cage nekoč uporabil za opis svoje partiture: »Ustvarjaj zvoke s kamni, izvablaj zvoke iz kamnov, uporabi različne velikosti, vrste in barve« (Sutherland, 2009: 194).

6. Viri in literatura

- Anžur, Kajzer Maja. *Nina Šenk*. Seminarsko delo. Seminar zgodovine novejšje slovenske glasbe 2008-2009. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2009.
- Au, Susan. *Ballet&modern dance*. London: Thames and Hudson Ltd, 1988.
- Auslander, Philip. *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. TDR, zv. 32, št. 4, str. 7-23. Dostopno prek: <http://www.jstor.org/stable/1145884> (30.11.2011).
- Bailey, Derek. *Improvizacija. Njena narava in praksa v glasbi*. Ljubljana: LUD Šerpa, 2010.
- Banes, Sally. »Postmoderni ples«. *Teorije sodobnega plesa*. Hrvatin, Emil (ur). Ljubljana: Maska, 2001, 107-130.
- Barbo, Matjaž. *Izbrana poglavja iz estetike glasbe*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2008.
- Brezavšček, Pia. 2011. *O dveh kronotopografskih plesnih razpravah*. Ljubljana: Radio Študent. Dostopno prek: <http://www.radiostudent.si/article.php?sid=26829> (5.4.2012).
- Brown, Carolyn. *Chance and circumstance: twenty years with Cage and Cunningham*. New York: Alfred A. Knopf, a division of Random House Inc., 2007.
- Brown, Carolyn. *Summerspace: Three Revivals*. *Dance Research Journal*, zv. 34, št. 1 (poletje 2002), str. 74-82. Dostopno prek: <http://www.jstor.org/stable/1478136> (30.11.2011).
- Cage, John. *One11 and 103*. A film by John Cage and Henning Lohner. New York: Mode records, 2006.

- *Cankarjev dom*. Dostopno prek: <http://www.cd-cc.si/> (27.4.2012).
- Caplan, Elliot. »Dance on a Film: Notes on making of CRWDSPCR.« *Merce Cunningham, Creative elements*. Cohan, P. Robert (ur). Singapore : OVA (Overseas Publishers Association), 1997, 99-104.
- Caplan, Elliot. *Ples in kamera. Možnosti in proces ustvarjanja filmskega plesa*. Maska št. 1, str. 22-23, 1992/1993.
- Cardew, Cornelius. *Cage and Cunningham*. The Musical Times, zv. 105, št. 1459 (sept., 1964), str. 659-660. Dostopno prek: <http://www.jstor.org/stable/950245> (30.11.2011).
- *Center kulture Španski borci*. Dostopno prek: <http://www.spanskiborci.si/> (30.4.2012).
- Cetinski, Uršula. *Kratkovidni in brez idej*. Mladina, št. 14, 8.4.2002, str. 74.
- Cohan, P. Robert (ur). *Merce Cunningham: Creative elements*. 4.zv. Singapore : OVA (Overseas Publishers Association); Harwood Academic Publishers, The Gordon and Breach Publishing Group, 1997.
- Copeland, Roger. *Cunningham, Collage and the Computer*. A Journal of Performance and Art, zv. 21, št. 3, str. 42-54. Dostopno prek: <http://www.jstor.org/stable/3245965> (30.11.2011).
- Copeland, Roger. *Merce Cunningham: The Modernizing of Modern Dance*. The Wilson Quarterly, zv. 28. št. 3 (poletje, 2004), str. 121-122. Dostopno prek: <http://www.jstor.org/stable/40260881> (30.11.2011).
- Copeland, Roger. *The Dancer and the Dance by Merce Cunningham*. Dance Research Journal, zv. 19, št. 1 (poletje, 1987), str. 39-41. Dostopno prek: <http://www.jstor.org/stable/1477769> (30.11.2011).

- Copland, Roger. »Merce Cunningham in politika recepcije.« *Teorije sodobnega plesa*. Hrvatin, Emil (ur). Ljubljana: Maska, 2001. 93-106.
- Čufer, Eda in Praznik Katja: *Kronotopografije plesa: Dve razpravi* Ljubljana: Emanat (Prehodi), 2010.
- Čerimović, Jasmina. *Položaj sodobnega plesa v Sloveniji*. Ljubljana: Diplomsko delo. Fakulteta za družbene vede, Ljubljana.
- Dils, Ann. *The Ghost in the Machine: Merce Cunningham and Bill T. Jones*. A Journal of Performance and Art, zv. 24, št. 1, str 94-104. Dostopno prek: <http://www.jstor.org/stable/3246462> (30.11.2011).
- Down Vaughan, Marilyn. »Merce Cunningham and Meaning: The Zen Company.« *Merce Cunningham: Creative elements*. Cohan, P. Robert (ur). Singapore : OVA (Overseas Publishers Association), 1997. 17-28.
- Downey, T. Charles. *Merce Cunningham, 90*. Ionarts. Dostopno prek: <http://ionarts.blogspot.com/2009/07/merce-cunningham-90.html> (11.11.2011).
- Du Noyer, Paul. *Enciklopedija glasbe*. Radovljica: Didakta, 2004.
- Fetterman, William. »Merce Cunningham and John Cage: Choreographic Cross-Currents.« *Merce Cunningham: Creative elements*. Cohan, P. Robert (ur). Singapore : OVA (Overseas Publishers Association), 1997. 59-78.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativnega*. Ljubljana: Študentska založba, 2008.
- Franko, Mark. *Plesati modernizem/ Uprizarjati politiko*. Ljubljana: Zavod EN-KNAP, Prehodi, 2006.
- Hadžialjevič, Evin. 2012. Intervju s plesalko. Ljubljana, 25. april.
- Hrvatin, Emil (ur). *Teorije sodobnega plesa*. Ljubljana: Maska, 2001.

- Hrvatin, Emil. *Intervju Merce Cunningham*. Maska, Zima 1995/1996. 32-35.
- Jones, Amelia. *Body Art. Uprizarjanje subjekta*. Ljubljana: Študentska založba, 2002.
- Kardum, Simon. *Premaknjeni kaotik*. Razgledi, 1995, št. 23, str. 29.
- King, Kenneth. *Space Dance and the Galactic Matrix: An Appreciation of Merce Cunningham's »Sounddance«*. Chicago Review, zv. 37, št. 4, str. 63-68. Dostopno prek: <http://www.jstor.org/stable/25305524> (30.11.2011).
- Kos, Neja. *Ples - od kod in kam*. Ljubljana: Zveza kulturnih organizacij Slovenije, 1982.
- Kumerdej, Mojca. *Poslednji met kovancev: Merce Cunningham, človek stoletja*. Delo, 4. 8. 2009.
- Kunst, Barbara. »Avtonomno telo.« *Teorije sodobnega plesa*. Hrvatin, Emil (ur). Ljubljana: Maska, 2001. 55-64.
- Lakner, Daša. *Plesni filmi skupine En-Knap*. Publikacije. Net, 2006. <http://dat.si/publikacije/Article/Plesni-filmi-En-knap/49> (9.3.2012).
- Lakner, Daša. *Sodobni ples: Meta Vidmar*. Publikacije. Net, 2006. <http://dat.si/publikacije/Article/Sodobni-ples--Meta-Vidmar/48> (9.3.2012).
- Langus, Tamara. *Sodobni ples v Sloveniji*. Ljubljana: Diplomsko delo. Fakulteta za družbene vede, 2003.
- Macaulay, Alastair. *A Dance Pioneer, Hailed and Hated*. Delo; The New York Times, Arts&Styles, 13. 1. 2012.
- Mackrell, Judith. *Razumevanje plesa*. Ljubljana: Založba Forma 7, 2005.

- Maletic, Vera. *Videodance Tehnology: Attitude Shift*. Dance Research Journal, zv. 19, št. 2 (zima, 1987-1988), str. 3-7. Dostopno prek: <http://www.jstor.org/stable/1478165> (30.11.2011).
- Martin, John. »Značilnosti modernega plesa.« *Teorije sodobnega plesa*. Hrvatin, Emil (ur). Ljubljana: Maska, 2001. 85-92.
- *Merce Cunningham Dance Group Foundation*: Dostopno prek: <http://www.merce.org/about/> (23.9.2011).
- Michels, Ulrich. *Glasbeni atlas*. Ljubljana: DZS, d.d., 2002.
- Milenovič Workman, Maja. *Danes le stojim pred občinstvom: Merce Cunningham, revolucionar plesa 20. stoletja*. Delo, 2. 12. 1995.
- Mlakar, Pino. *Ples- kot umetnost in gledališče*. Celje: Mohorjeva družba, 1999.
- *Mreža sodobnega plesa*. Dostopno prek: <http://www.sodobniples.si/> (27.4.2012).
- Mreža sodobnega plesa. *Gradivo za udeležence delavnice o zgodovini sodobnega plesa*. 15. junij 2011. Dostopno prek: http://www.sodobniples.si/files/datoteke/Poroila/Zgodovina_sodobnega_plesa_materia1.pdf (4.4.2012).
- Mumma Gordon. »Electronic Music For the Merce Cunningham Dance Company.« *Merce Cunningham: Creative elements*. Cohan, P. Robert (ur). Singapore : OVA (Overseas Publishers Association), 1997. 51-57.
- Muršič, Rajko. *Neubesedljive zvočne igre; Od filozofije k antropologiji glasbe*. Ljubljana: Akademsko založba Katedra, 1993.
- Neubauer, Henrik. *Ples skozi stoletja: starinski plesi-mejniki v razvoju plesne umetnosti*. Ljubljana: Založba Forma 7, 1998.

- Otrin, Iko. *Razvoj plesa in baleta*. Ljubljana: Debora, 1998.
- Paxton, Steve. *Reflections While Reviewing »Merce Cunningham Fifty Years«*. Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research, zv. 17. Št. 2 (zima, 1999), str. 3-8. Dostopno prek: <http://www.jstor.org/stable/1290836> (30.11.2011).
- *Plesni teater Ljubljana*. Dostopno prek: <http://ptl.si/wsw/> (20.4.2012).
- Podlesnik, Lidija. *Cage in Cunningham*. Zofa, letnik 4. št. 16, 2000, str. 61-62.
- Potter, Michelle. *»A License to Do Anything«: Robert Rauschenberg and the Merce Cunningham Dance Company*. Dance Chronicle, zv. 16, št. 1, str. 1-43. Dostopno prek: <http://www.jstor.org/stable/1567909> (30.11.2011).
- Potter, Michelle. *Merce Cunningham, a Lifetime in Art*. Dance Chronicle, zv. 21, št. 2, str. 339-342. Dostopno prek: <http://www.jstor.org/stable/1568046> (30.11.2011).
- *Produksijski zavod En-Knap*. Dostopni prek: <http://www.en-knap.com/> (30.4.2012).
- Raynolds, Nancy and McCormick, Malcom. *No fixed points: Dance in the Twentieth Century*. Yale University Press, 2003.
- Rickett-Young, Linda. *Essential Guide to Dance*. Hodder& Stoughton, 1996.
- Rivera, Nelson. *»Visual Artists Design for the Merce Cunningham Dance Company, 1967-1970.« Merce Cunningham: Creative elements*. Cohan, P. Robert (ur). Singapore : OVA (Overseas Publishers Association), 1997. 29-44.
- Robertson, Bryan. *Cage, Cunningham, Johns. Liverpool*. The Burlington Magazine , zv. 132, št. 1042 (jan., 1990), str. 54-55. Dostopno prek: <http://www.jstor.org/stable/884154> (30.11.2011).
- Rupnik, Urša. *Izrazni ples-izginjajoča veja slovenskega sodobnega umetniškega plesa?*. Ljubljana: Diplomsko delo. Fakulteta za družbene vede, 2009.

- Sachs, Curt. *Svetovna zgodovina plesa*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 1997.
- Schiphorst, Thecla. »Merce Cunningham: Making Dances with the Computer Merce Cunningham.« *Merce Cunningham: Creative elements*. Cohan, P. Robert (ur). Singapore : OVA (Overseas Publishers Association), 1997. 79-98.
- *SNG Maribor*: Dostopno prek: <http://www.sng-mb.si/> (20.4.2012).
- Spain, de Kent. *Dance and Tehnology: A Pas de Deux for Post-Humans*. *Dance Research Journal*, zv. 32, št. 1, str. 2-17. Dostopno prek: <http://www.jstor.org/stable/1478270>. (30.11.2011).
- Stefanija, Leon. *O glasbeno novem: ob slovenski instrumentalni glasbi zadnje četrtine 20. Stoletja*. Ljubljana: Študentska založba, 2001.
- Strehovec, Janez. *Umetnost interneta. Umetniško delo in besedilo v času medmrežja*. Ljubljana: Študentska založba, 2003.
- Strle, Špela. *Nešteto majhnih gledališč in studiev*. Dnevnik, 30.12.1999.
- Sutherland, Roger. *Nove glasbene perspektive: evropska in ameriška avantgarda v glasbi 20. stoletja*. Ljubljana: Slovensko muzikološko društvo, 2009.
- Swed, Mark. *Merce Cunningham and John Cage, forever inseparable*. Los Angeles Times, 31.7. 2009.
- ŠUSS. Dostopno prek: <http://www2.arnes.si/~lmarus/suss/arhiv/suss-arhiv-000299.html> (15.5.2012).
- Tauber, Andreja. *Navdušujoča lahkotnost skokov*. Delo, 14.12.1995.
- *Transmittance*. Dostopno prek: <http://www.emanat.si/ProjectDetail.aspx?ProjectId=176>. (30.4.2012).

- UBUWEB. *Time and Space Concepts in Music and Visual Art (Part I)*, 1978. Dostopno prek: http://www.ubu.com/film/cunningham_time.html, <http://www.ubu.com/> (11.12.2011).
- Vaughan, David. *Archives of the Dance: Building an Archive: Merce Cunningham Dance Company*. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, zv. 2. št. 1 (poletje, 1984), str. 61-67. Dostopno prek: <http://www.jstor.org/stable/1290780> (30.11.2011).
- Vaughan, David. *Diaghilev/Cunningham*. *Art Journal*, zv. 34, št. 2 (zima, 1974-1975), str. 135-140. Dostopno prek: <http://www.stor.org/stable/775888> (30.11.2011).
- Vaughan, David. *Merce Cunningham: Retrospect and Prospect*. *Performing Arts Journal*, zv. 3, št. 3 (zima, 1979), str. 3-14. Dostopno prek: <http://www.jstor.org/stable/3245101> (30.11.2011).
- Vaughan, David. *Merce Cunningham's »The Seasons«*. *Dance Chronicle*, zv. 18, št. 2, str. 331-318. Dostopno prek: <http://www.jstor.org/stable/1567884> (30.11.2011).
- Vogelник, Marija. *Ples skozi čas in balet skozi svet*. Ljubljana: Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti, 2009.
- Vogelnik, Marija. *Sodobni ples na slovenskem*. Ljubljana: Knjižica Kinetikon 1, 1975.
- Žižek, Slavoj. *Pogled s strani*. Ljubljana: Tiskarna učne delavnice, 1988.