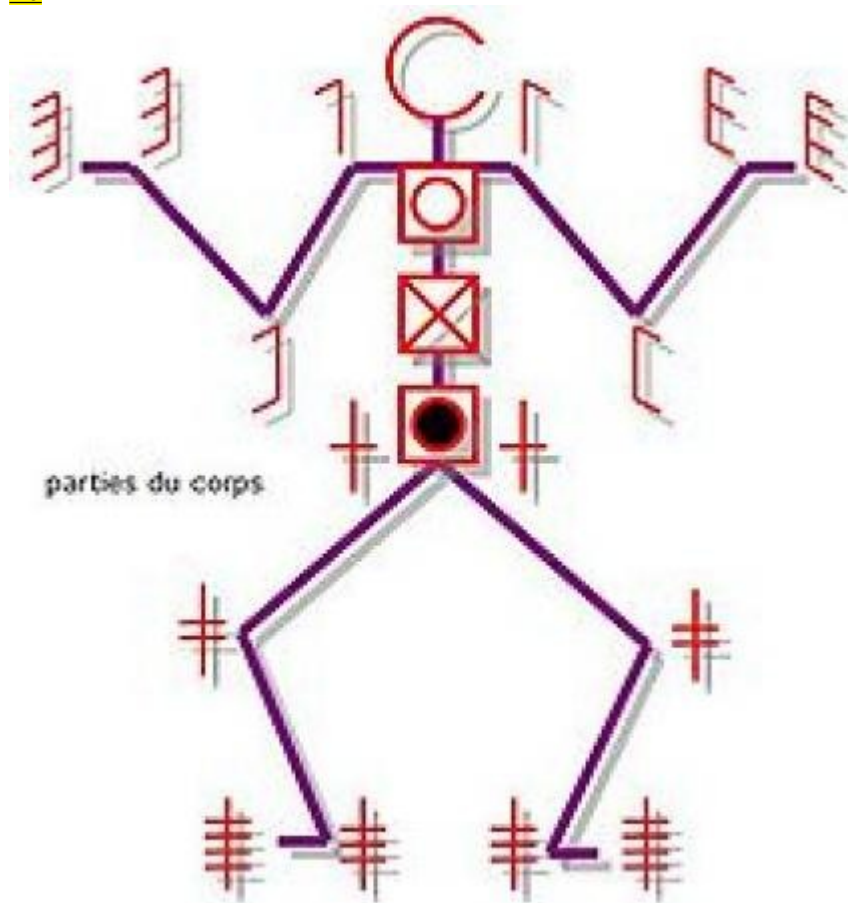


RADIO ŠTUDENT

O dveh kronotopografskih plesnih razpravah

Ponedeljek, 28. 2. 2011

Pia



Pri Emanatovi zbirki Prehodi je konec lanskega leta po razmeroma dolgem nizu prevodov tujih avtorjev, ki se na bolj ali manj neposreden način dotikajo vprašanj telesa in plesa, med njimi npr. Jacquesa Ranciera, Elizabeth Grosz, Mihaila Bahtina in Johna Bergerja, izšla knjiga Kronotopografije plesa: dve razpravi slovenskih avtoric Ede Čufer in Katje Praznik. Od leta 2004 delujoča založniška dejavnost zavoda Emanat je poleg Maskine zbirke edina, ki pri nas skrbi za vzpostavljanje sicer marginaliziranega diskurza mišljenja telesa in plesa, saj ta v domačem visokošolskem izobraževalnem sistemu nima odmerjenega mesta.

Izredno zanimivo je zato ravno dejstvo, da sta razpravi obeh avtoric nastali prav v kontekstu javnih izobraževalno-raziskovalnih institucij, saj je razprava Ede Čufer Zapisovanje gibanja razširjena diplomska naloga iz dramaturgije na AGRFT, razprava Katje Praznik Ideologije plesnega telesa pa je magistrska naloga iz sociologije na filozofski fakulteti.

Obe avtorici sicer že vrsto let praktično - dramaturško in teoretično delujeta na področju plesne in druge, predvsem performative umetnosti. Eda Čufer je ustanovna članica kolektiva NSK, sodelovala je z Draganom Živadinovom, Iztokom Kovačem in Markom

Peljhanom. Katja Praznik pa je bila dramaturginja pri predstavah Maje Delak, Matije Ferlina in drugih. Obe redno objavljata članke o plesu in sodobni umetnosti v domačih in tujih publikacijah. Domet njunega dela tako ne izhaja iz varnega zavetja matičnih področij izobraževalne institucije, ampak te institucije s svojim delovanjem izven njih razširjata in razvijata od znotraj. S tem orjeta ledino bolj specialističnim študijem, ki se jih pri nas, medtem ko se na fakultetah v tujini ustanavljajo celotni novi oddelki, gladko ignorira.

Ustavimo se najprej pri prvi razpravi Zapisovanje gibanja, podnaslovljeni Dramaturška meditacija o kulturni zgodovini plesnih notacij. Eda Čufer v njej detektira momente zgodovine zapisovanja plesa in skozi razgalja problematiko plesne notacije. Ta je nujna, v kolikor želi ples po analogiji z glasbo nastopiti kot avtonomna umetniška zvrst. Nasprotno kot glasba, kateri je lastna le časovna dimenzija, pa je ples krono-topološka disciplina, ki ji pritiče tudi prostorska komponenta. Notacije plesa, v kolikor želijo zajeti vse podrobnosti prostorskih premikov kompleksnega objekta, kakršno je telo, glede na čas, se nujno zapletejo; bodisi v preveč kompleksne sheme, ki niso več praktično uporabne niti za branje niti za zapisovanje, ali pa postanejo zaradi poenostavitve premalo natančne.

Po mnenju Ede Čufer je dejstvo, da ples dolgo ni imel in še vedno nima verodostojnega notacijskega sistema, močno povezano s poznim pojavom zgodovine in teorij plesa, ki se razmahnejo šele na začetku dvajsetega stoletja. Pismenost je namreč pomemben kriterij, ki šele omogoča zgodovinsko sedimentacijo in razločuje strokovno od laičnega. Plesna umetnost dolgo nima utrjenega položaja med boljše situiranimi sestrami, kot so npr. glasba, dramska poezija, slikarstvo, kiparstvo, arhitektura. Hegel v predavanjih o estetiki plesu pač ne da slovesnega pečata popolne umetnosti in ga po pomembnosti enači na primer z vrtnarstvom.

Razvoj plesne notacije ima sicer že zelo dolgo zgodovino, tendenca po zapisu se je izoblikovala še preden je bil izumljen balet, torej ples z umetniško ambicijo. Prvi preprost zapis Eda Čufer detektira v 15. stoletju, ko se je razvil zapis dvornega plesa basse danse. Resnejši poizkusi pa vzniknejo na baročnem dvoru Ludvika štirinajstega, ko na njegovo pobudo nastane Feuillet-Beauchampova notacija. Tudi pojem »koreografija« izvirno pravzaprav pomeni zapisovanje plesa; prvotno je bila mišljena dobesedno, šele kasneje figurativno.

V sistemih notacij so vsakokrat posebej vsebovana različna znanja in ideologije časa, tako da so fiziološka, matematična, estetska, znanstvena in druga spoznanja akumulirana v zagonetni nalogi prezentacije živega krono-topološkega gibanja telesa. Tako je naloga iz 18. stoletja že vključevala nova anatomsko in fiziološka dognanja, principe prenašanja teže in posebnosti vertikalne osi človeka. Ta objektivacija človekovega gibajočega telesa pa ni mogla zajeti vseh detajlov njegovega gibanja, ki je vedno individualizirano, a je vseeno dober prerez pojmovanja in ideologij telesnosti svojega časa.

Druga pomembna notacija, najbrž edina širše poznana, je notacija Rudolfa von Labana - kinetografija oziroma labonotacija. Laban, sicer avstro-ogrskega rodu, je razvil svojo plesno pisavo konec dvajsetih let dvajsetega stoletja. Moderni ples je bil v dvajsetem stoletju nasprotno od baleta še popolnoma brez institucionalne podlage. Laban je z notacijo in še nekaterimi drugimi idejami želel povzdigniti moderni ples v avtonomno umetnost, neodvisno tudi od glasbe.

Dokumentirana zapuščina zapisovanja in opredeljevanja plesa, s čimer se je Laban kot

obseden ukvarjal skozi celo življenje, je precej kaotična. To pa je najbrž rezultat tega, da je bilo treba z veliko zakasnitvijo opredeliti ples kot avtonomno umetnost in vanj inkorporirati vsa nova fizikalna in filozofska dognanja o času in prostoru, vključno z idejami Einsteina, Bergsona in drugih. Zdi se, da je bilo Labanovo nalogo v njegovem času praktično nemogoče sistematično in znanstveno izvesti, saj se niti sama znanost še ni izvila iz dualističnih principov mišljenja, ki pa jih mišljenje plesa želi presegati. Neskladanja med telesom in umom, notranjim in zunanjim, subjektivnim in objektivnim še niso mogla biti presežena.

Na drugi strani pa je Labanova odločilna vloga pri razvoju t. i. »ausdrucktanza«, izraznega plesa, ki je bil zaradi svoje avtonomnosti, absolutnosti in ljudskosti vključen v ideologijo nacizma, pripomogla k negativni konotaciji pri obravnavanju Labanovega dela. Pomembno je, da je kljub svoji avantgardnosti moderni ples postal ključen del nacistične kulture, medtem ko je druga moderna umetnost doživljala strogo cenzuro. To je nedvomno pripomoglo k povojni zamrznitvi raziskovanja plesne notacije in širše okoliške problematike. Morda je ravno s tega vidika zato zanimivo, da je naslednjo pomembno notacijo razvila plesalka judovskega rodu Noa Eschol skupaj z arhitektom Abrahamom Waschmann. Svojo notacijo je pojmovala kot znanstveno izpopolnjeno labanotacijo, ki temelji skoraj izključno na numeričnih principih.

Avtoričina osvetlitev problematike zapisa plesne umetnosti je pomembna iz več perspektiv. Kljub temu da je to naloga, ki nikoli ni zares uspela in se širše uveljavila in da se danes namesto simbolnega zapisa uporablja razne elektronsko-računalniške tehnike in predvsem videozapise, je gonja po ujetju gibanja na trajni medij papirja indikativna. Že jezik je, tako pravi Čuferjeva, skupek pojmovnih, znakovnih, vokalnih, ritmičnih in melodičnih elementov. Črkovna pisava v spominu ohrani le pojmovno komponento: ideje, oblike in dogodke, izgubijo pa se oblikovni vidiki, tista kakšnost, ki se izmika opisu. Ples se verbalizaciji že sam po sebi izmika, hkrati pa je najbolj neposredna, aktualna komunikacija, za katero je težko razviti tudi zgolj simbolni zapis, ki bi bil analogen notnemu. Ples uhaja verbalnemu in tudi simbolnemu zapisu.

Prav zato bi lahko ples prepoznali kot ključno in zanimivo umetniško zvrst, ki naj pomaga pri mišljenju sodobnega subjekta, na katerega se pripenjajo biopolitike in bioestetike, če nekoliko svobodno parafraziramo Foucaulta. Notacija plesa s svojimi zakonitostmi in problematikami odpira ogromno še nerazrešenih vprašanj pri mišljenju subjekta in preseganju še vedno zasidranih dualizmov.

Plesne notacije pa predstavljajo tudi drugi pol dramske pisave in izvijajo gibanje telesa iz pogosto očitane nerelavantnosti, arbitrarnosti in hermetičnosti. Pisanje in branje plesnih partitur odpirata nove dimenzije mišljenja pisave za oder in izmikata ples goli spontanosti in improvizaciji, ki mu je bila večkrat po krivem predpisana pač zato, ker ni univerzalnega sistematičnega orodja za koreografsko notacijo.

Ker pa ima en gib, nasprotno kot ena beseda, lahko popolnoma različne pomene, to ne more biti zapis, ki bi ciljalo na razblinitev hermetičnosti plesa, vsaj ne v smislu njegove verbalne artikulacije. Plesna notacija ima lahko kvečjemu praktične prednosti pri koreografskem delu ali znanstvenem preučevanju. Da pa bi postala del splošne pismenosti, je najbrž nemogoče, saj si je ples še veliko težje kot glasbo priklicati v imaginacijo na podlagi simbolnega zapisa. Vsekakor pa je plesna notacija skupaj s svojimi problemi izredno ploden teoretski problem, ki se ne tiče le ozkega kroga specialistov za teater, saj odpira vprašanje ideologij plesnega telesa, tako pomembnih za mišljenje

sodobnega subjekta.

To je tudi mesto, na katerem se giblje druga razprava v knjigi - Ideologije plesnega telesa Katje Praznik. Avtorica razprave ples pojmuje kot tisto privilegirano mesto, ki presega binarne opozicije kartezijanskega subjekta. Plesno telo je hkrati objekt reprezentacije in subjekt, ki to prezentacijo doživlja, je označevalec in označenec, vedno v intersubjektivnem razmerju z gledalcem. Ta kompleksna pozicija onemogoča plesu, da bi obstajal zgolj kot estetski objekt, saj so v telo vedno že vpisane ideologije. Tudi plesna reprezentacija ni neodvisna od kulturnega in časovnega konteksta.

Katja Praznik koncept ideologije bere zelo široko. Povzema ga po tekstu Mihaila Bahtina Marksizem in filozofija jezika, kjer ta opredeli ideologijo kot sistem znakov. Vse, kar je znakovno, naj bi bilo torej podvrženo ideologiji. Kar tvori pomen in nastaja v procesu interakcije, je nujno ideološko. Po Katji Praznik je plesno telo zaradi svoje umeščenosti v določen družbeni kontekst, ki ga nujno že nosi s seboj, in hkrati odzivnosti na trenutno družbo ravno tak znak, taka ideologija.

Ideologija torej nima zgolj negativne konotacije, kakor smo morda navajeni iz sodobnega diskurza, in niti ne moremo trditi, da živimo v postideološki dobi. Nasprotno, vsak diskurz je že vedno ideološki, ideologija ga določa, tudi če gre za emancipatorne in kritične diskurze. Ko avtorica tako opredeli plesno telo, katerega ideološka transparentnost je zaradi narave medija še dosti bolj izmuzljiva, se osredotoči na dva primera ideologij plesnih teles. To sta dve za sodobni ples kulturni figuri – Američanka Yvonne Rainer s famoznega konceptualnega Judson Church Theatra v šestdesetih letih in pred dvema letoma preminula začetnica v sedemdesetih letih ustanovljenega plesnega teatra Wuppertal, Pina Bausch.

Pri Yvonne Rainer naj bi po Katji Praznik šlo za ideologijo objektiviziranega nevtralnega plesnega telesa. Spomnimo se, kdo sploh je Yvonne Rainer. Judson Church Theater je bil ustanovljen leta 1962 in je izšel iz eksperimentalne plesne delavnice. V njem so sodelovali tudi drugi pomembni plesalci in koreografi, kot so Trisha Brown, Steve Paxton in Lucinda Childs. Vsem skupnen credo je predstavljalo razširjanje meja plesa in nove konceptualne rešitve, ki so imele trajne posledice na razvoj sodobnega plesa. Yvonne Rainer je v svojem znamenitem Triu A in drugih komadih želela izumiti nove načine reprezentacije plesnega telesa.

V triu A se izvaja med seboj gladko povezane, a skoraj vsakdanje gibe, ki jim tempa ne diktira nikakršen ritem ali poudarki. Plesalci so vsakdanje oblečeni, njihov fokus ni usmerjen na gledalca. Yvonne Rainer želi nastopajočega sleči vseh subjektivnih določitev in prikazati zgolj telo, ki izvaja nalogo. S tem vzpostavlja novo razmerje v odnosu plesalec/gledalec, kjer plesalec ne razgalja svoje avre, niti zaradi objektivizacije gibanja ni tradicionalno spolno določen in podvržen dominantnemu pogledu želečega gledalca. Trio A je odprto delo, ki z nevtralizacijo plesnega telesa odpira prostor gledalčeve aktivne imaginacije in vzstopa. Razširja polje plesnega, saj je ples zdaj lahko tudi najbolj vsakdanje gibanje.

Plesno telo Yvonne Rainer je očiten znak, ki globoko zarezuje v družbene in umetniške konvencije. In tudi to je ideologija, torej ne nekaj nevtralnega, arbitrarnega, ampak pomen, situiran na intersubjektivno presečišče.

Drugi paradigmatični primer Katje Praznik je Pina Bausch, v knjigi pa obravnava

predvsem njena zgodnejša dela, na primer Posvetitev pomladi. Podobno kot Yvonne Rainer tudi Pina Bausch želi v svojih koreografijah razširiti koncept plesa in podirati njegove konvencije, a na povsem drugačen način. Medtem ko Yvonne Rainer v svojem kulturnem kontekstu telo želi objektivizirati, pa je na drugi strani ideologija plesnega telesa pri Pini Bausch ravno ideologija zaznamovanega travmatičnega telesa. Za njena delo so značilni tudi vdori realnega, raba govornih besed, način ustvarjanja in koreografije s pomočjo postavljanja vprašanj plesalcem itd.

Pina Bausch z uporabo ponavljanja vedno že izpostavlja tudi vpetost v gledališki medij, kjer se vedno producirajo znaki in ideologija, kljub temu da obstajajo tudi performativni vdori realnega. Pina Bausch uprizarja ne celovitost, nestabilnost in negotovost, skratka travmatičnost. Vznikne tudi travma podrejenega telesa, ki je moralo skozi zgodovino baletne umetnosti skrivati bolečino za lahkotnostjo plesnega gibanja. Še bolj pomembno pa je njeno izhajanje in hkratna kritika »ausdrucktanza«, nemškega izraznega plesa, ki se ga je v povojni Nemčiji povezovalo s tretjim rajhom in zato praktično cenzuriralo. Pina Bausch je skozi plesno zvrst revidirala travmo nemškega naroda.

Prevpraševanje tradicionalne vloge ženske kot žrtve in hkratno izstopanje iz ustaljenih konvencij, uprizarjanje ne celovitega in travmatičnega plesnega telesa, vse to Pina Bausch uprizarja kot ideologijo zaznamovanega travmatičnega telesa. S tem podobno, a na drugačen način kot Yvonne Rainer, prevprašuje nevtralnno avtonomijo plesnega telesa kot umetniškega objekta in kaže na njegovo konstantno določenost s spolno, ekonomsko in družbeno zunanostjo, ki je vedno že konstituitevn del subjektivnosti. Na tak način obe avtorici odpirata in razširjata problematiko, ali rečeno skupaj s Katjo Praznik, ideologijo plesnega telesa.

Zares, ne obstaja nič takega, kot je nevtralnno avtonomno plesno telo. Čisti ples ne obstaja, čeprav mnogi še vedno ustvarjajo pod to pretenzijo. Slovenska plesalka Rosana Hribar, sicer včerajšnja nagrajenka občinstva na festivalu Gibanica, je v nekem intervjuju izjavila: »Ples je kot droga, ki te vrže v neke višave, kjer nastopita čisto valovanje in energija. Takrat se ti zdi, da si nepremagljiv /.../ To pa lahko dosežeš le s popolnim predajanjem plesu, tako na mentalni kot fizični ravni. Ne verjamem v ples brez švicanja. Ples mi je všeč, ker tu ni 'blefa'.« Ravno ta prepričanost v neko esenco plesa, ki je čista energija, pa je prav tako ideologija, kljub temu da je morda avtorica izjave prepričana v lasno nevpetost v ideologije. Rekli bi celo, da gre v tem primeru za ideologijo v ožjem pomenu, če seveda privzamemo, da je tudi naša pozicija ideološkega govora. Ali gre v tem primeru za ideologijo v širšem ali ožjem pomenu, pa je seveda povsem odvisno od tvoje ideologije, dragi poslušalec.

Ker smo ravno sveže pod vplivom Gibanice, slovenskega festivala sodobnega plesa, in ker smo bili v raznoliki beri predstav prav tako priče mnogim ideologijam, in ker nas še ni minila nacionalna travma, nas je zlasti pri drugi razpravi nekoliko zmotil nabor primerov. Resda sta Pina Bausch in Yvonne Rainer odlična primerka, a teoretsko že precej obdelana, zato bi bil teoretičen diskurz o domači produkciji morda bolj zanimiv. Seveda pa za to ne gre kriviti samo avtorice razprave, ampak prej premajhno količino tovrstnih publikacij, med katerimi bi bile tudi teoretske obravnave domače produkcije. Da ne zajadramo še globlje v ideologije, naj bodi za današnji Teritorij teatra to vse.

Krono-topološke znake je odčitavala in kovala Pia Brezavšček