



Univerza v Ljubljani
Akademija *za gledališče, radio, film in televizijo*

UNIVERZA V LJUBLJANI
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIZIJO

Umetnost giba

Gib v prostoru (raz-gibani prostor)

PIA VATOVEC DIRNBEK

Črna skrinjica

Predstava zamenjanih vlog

Magistrsko delo

Mentorica: izr. prof. mag. Uršula Teržan

Ljubljana, 2019

ZAHVALA

Hvala vsem mojstrom stepa, ki ste to čudovito zver ustvarili in ohranili pri življenju.

Hvala vsem mojim, da ste mi pomagali postati del njene zgodbe.

Podatki o delu

Ime in priimek: Pia Vatovec Dirnbek

Naslov magistrskega dela: Črna skrinjica: predstava zamenjanih vlog

Kraj: Ljubljana

Leto: 2019

Število strani: 64

Naziv visokošolske ustanove: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo

Program in smer študija: Umetnost giba; Gib v prostoru (raz-gibani prostor)

Mentorica:izr. prof. mag. Uršula Teržan

Jezikovni pregled: Aljaž Glaser

POVZETEK

Magistrsko delo raziskuje teoretski in zgodovinski kontekst celovečerne plesno-gledališke predstave z naslovom *Črna skrinjica*, ki je v tradicionalnem okviru vodvilske estetike in trikotne dramaturške strukture z vsebinskimi motivi legende o Faustu izvedla eksperiment združitve sodobnega plesa, lutkovne umetnosti, stepa in eksperimentalne vokalne glasbe. Pri tem največ pozornosti nameni raziskovanju odnosa med lutko in plesalcem, ki sta v omenjeni predstavi postala eno, med njima pa najde sorodnosti tako na povsem vizualni kot tudi na globlji, simbolni ravni. Na podoben način delo pristopi še k eni meji med dvema umetnostnima poljema, ki jo je predstava skoraj povsem zabrisala, in sicer med stepom in glasbo. Ta se med seboj tudi sicer tako tesno prepletata, da njuna primerjava vsaj z vidika ustvarjalnega in pedagoškega procesa step celo lažje umesti v kategorijo glasbe kot kategorijo plesa. Nazadnje se delo na primeru predstave *Črna skrinjica* posveti analizi obeh omenjenih odnosov v praksi ter skozi prizmo dramaturške razčlenitve sledi potem zapletenega ustvarjalnega procesa predstave.

Ključne besede: ples, lutke, step, Faust, glasba, tradicija, eksperiment

ABSTRACT

The Black Box (Črna skrinjica): A Performance of Inverted Roles

This Master's Thesis explores the theoretical and historical context of the evening-length dance-theatrical piece *Črna skrinjica (The Black Box)*, which has – following traditional vaudeville aesthetics and a dramatic arc (with thematic motifs of the Faust legend) – carried out an experimental act of merging modern dance, puppetry, tap dance and experimental vocal music. The Thesis mainly explores the relationship between the puppet and the dancer, which have become one in the aforementioned production; it discovers affinities between them on the purely visual as well as on the more profound, symbolic level. The Thesis similarly approaches another boundary between two artistic areas which has been almost entirely concealed by the aforementioned production – namely the boundary between tap dance and music. The latter are already so narrowly interwoven that a comparison between them – at least from a creative or pedagogical standpoint – might perhaps more readily recognize tap as belonging to the category of music than that of dance. Lastly, the Thesis carries out a practical analysis of both previously explored relationships on the basis of the *Črna skrinjica* production and pursues the complicated paths of its creative process.

Key words: dance, puppetry, tap dance, Faust, music, tradition, experimentation

Kazalo vsebine

Kazalo vsebine.....	5
1. Uvod.....	6
2. Plesalec in lutka: od živega k neživemu in nazaj	8
2.1 Izmuzljivost definicije	9
2.2 Preseganje vsakdanjega giba kot izvor večne fascinacije	11
2.3 Kaljenje gibalne veščine – notranji in zunanji proces.....	14
2.4 Obredni začetki in sprememba namembnosti.....	20
2.5 Plesalec in lutka z roko v roki.....	24
3. Plesalec stepa in glasbenik: od vidnega k slišnemu in nazaj.....	27
3.1 Stoletja na dnu družbene lestvice	28
3.2 Glasbeni elementi stepa.....	33
3.2.1 Sinkopa	34
3.2.2 32-taktni korus.....	35
3.2.3 Poliritmi in polimetri.....	37
3.3 Improvizacija	38
3.4 Različne narodnosti – isti jezik	41
3.5 Hooperji – sodobni mojstri	44
3.6 Step pri nas.....	46
4. Črna skrinjica: od tradicije k eksperimentu in nazaj.....	51
4.1 Sodobni Faust – Faust brez duše	53
4.2 Tragikomična aktualnost groteske	54
4.3 Lutka, človek in neskončni spekter med njima	56
4.4 Ples, glasba in spremenljivi koncept časa	59
5. Zaključek.....	61
Literatura in viri	63

1. Uvod

Če slišimo besedno zvezo »črna skrinjica«, ob tem bržkone najprej pomislimo na majhne naprave, ki jih je moč najti na vsakem letalu. Sicer niso črne, temveč zaradi večje opaznosti živordeče ali oranžne barve, z delovanjem samega letala pa pravzaprav nimajo nič opraviti. Njihova vsebina je kljub temu izrednega pomena in vsaj tako skrivnostna (ter, žal, v primerih, ko je treba po njej poseči, tudi črna) kot njihovo ime. V črnih skrinjicah se namreč skrivajo zvočni posnetki iz pilotskih kabin in vsi podatki o posameznih letih, ki lahko v primeru morebitne nesreče pomagajo odkriti, kje se je zalomilo. Skozi njih lahko analiziramo vsak trenutek poleta, vsako navodilo, ki je bilo v kabini izrečeno in izvršeno ... Kaj, če bi imela svoje črne skrinjice tudi umetniška dela, na primer predstave? Če bi lahko za vsak delček njihovega odrskega življenja vedeli, zakaj in kako je tam pristal? Če bi si lahko enkrat za vselej odgovorili na vprašanje vseh vprašanj: kaj je želel umetnik povedati?

Lahko bi rekli, da je pričujoča naloga črna skrinjica predstave *Črna skrinjica*. To pomeni, da bom skušala v njej bralcem (na nek način pa tudi sebi) odgovoriti na vprašanja in pomisleke, ki so privreli na dan ob ogledu (ali izvedbi) te v tradicijo oblečene eksperimentalne uprizoritve. Teh je bilo kar nekaj, mnogi izmed njih pa so se že med procesom ustvarjanja predstave pokazali za izvrstna izhodišča najrazličnejših debat, katerih tematike so segale od družbeno-političnih do tistih povsem obrtniške narave. *Črna skrinjica* je namreč že v svoji čisto prvi razvojni fazi, ko je bila samo utrinek v moji glavi, v en sam nenavaden organizem združila elemente, ki se sicer vsaj na naših tleh v takšni obliki še niso srečali. Prvi izmed teh elementov in tudi osnova za začetek mojega ustvarjalnega procesa je bil step, kaj kmalu pa sta se mu pridružila še lutkovna umetnost in žanr groteske. Ko je ta organizem začel dobivati roke in noge, so se v njihovi družbi znašli še sodobni ples, motivi iz legende o Faustu in eksperimentalno petje; vse to se na že obstoječe telo nastajajoče uprizoritve ni nujno pritrdilo točno na tista mesta, kjer bi lahko pričakovali. Končni izdelek se je iz te raznolike družčine naposled izluščil v obliko »predstave zamenjanih vlog«, analizi katerih bom posvetila večino tega magistrskega dela. Najprej se bom posvetila tistemu paru zamenjanih vlog, ki je bil očem najbolj viden: lutki, ki jo je zamenjala plesalka (ali vsaj katera izmed njenih okončin). Žal precej težko najdemo akademsko gradivo, ki bi se z več kot nekaj stavki posvetilo odnosu med njima, kar je presenetljivo, saj si na nek način delita zelo podobno zgodovino. Tako plesni kot lutkarski »gib« sta človeštvu od nekdanj služila kot orodje komunikacije z nečim,

kar je bilo višje in večje od posameznika – pa naj so bili to bogovi ali predstava življenja kot takega. Čeprav so se potrebe, iz katerih sta ta giba izhajala, skozi zgodovino pri človeku spremenile, sta lutkarstvo in ples tako v vsebinskem kot tudi v izvedbenem smislu do danes ostala na vzporednih tirnicah, analiza odnosa med njima pa nam lahko ponudi dragocen uvid ne samo v vsebine, ki zasedajo prostor med tema dvema tirnicama, temveč tudi v to, kar se nahaja na vsaki izmed njiju posebej. Ko sem – v želji po tem, da bi odkrila nekaj novega, da bi na predstavi res lahko pustila svoj osebni pečat – prišla do spoznanja, koliko neodkritega materiala se skriva v teh vmesnih, interdisciplinarnih prostorih, se je nadaljnja pot ustvarjanega procesa zarisala skoraj sama od sebe. Prostoru med lutko in plesalko so se pridružili prostori med petjem in dramaturgijo, med tradicijo in eksperimentom, med konkretnim in abstraktnim ter med plesom (natančneje stepom) in glasbo. Vse te prostore bom ponovno (a drugače) raziskala tudi v pričujoči nalogi, pri čemer se bom poleg odnosa med lutkarstvom in plesom najbolj posvetila povezavam med glasbo in stepom. Razlog za to ni le v tem, da sem se tudi pri ustvarjanju predstave pri njih mudila najdlje, temveč tudi in predvsem v tem, da se omenjena plesna zvrst v slovenskem prostoru precej očitno še danes ni otresla vloge vsiljivca. Ne morem si kaj, da se ne bi vprašala, ali lahko step kot tak sploh najde svojo publiko v tako ozkem prostoru, kjer se zdi, da se je vsak izmed potencialnih članov publike že zavezal svoji skupini plesnih ustvarjalcev in njihovih gibalnih izrazov. Ali takšnemu gledalcu sopostavitve sodobnega plesa in stepa step približa ali ga od njega odvrne ter (v najbolj žalostnem primeru) stopnjuje njegov morebitni predsodek do te plesne oblike, ki ga zaradi površne reprezentacije in nepoznavanja zgodovinskega konteksta žal še vedno tako pogosto srečujemo tako pri nas kot v tujini? Ali pa gre morda samo za to, da se step kot večni »prebežnik« med plesom in glasbo preprosto premočno razlikuje od sodobnega plesa, da bi na odru lahko harmonično sobival z njim? Vsekakor so to vprašanja, ki se ne tičejo samo našega prostora, temveč – še posebej ob renesansi stepa v zadnjih nekaj letih – naseljujejo misli vseh, ki se z njim ukvarjajo, ali pa vsaj tistih, ki to počnejo na profesionalno-umetniški ravni. O tovrstni ravni ukvarjanja s stepom bomo pri nas najbrž lahko še lep čas samo sanjali. Vzroki za takšno stanje so seveda kompleksni, pot do spremembe pa, kot kaže, še bolj. Nekje pa je vendarle treba začeti in verjamem, da sta tako *Črna skrinjica* kot njena metaforična črna skrinjica, katere skrivnosti se bodo v kratkem izpisale pred vami, pri tem naredili zelo pomemben korak – in to takšnega, ki se ga je (ter se ga, upam, še bo) kljub ne najbolj akustičnemu materialu plesnih tal, na katerih so se zvoki aluminijastih ploščic po svojih najboljših močeh borili za življenje, slišalo do konca avditorija in še dlje.

2. Plesalec in lutka: od živega k neživemu in nazaj

Zdi se, da se primerjava med plesom in lutkarstvom ponuja kar sama od sebe. Mar ni animiranje lutke pravzaprav neke vrste ples? Ali ni plesalec na nek način sam svoj animator, njegovo telo pa lutka, s katero se mora skozi dolg proces šele spoznati in se jo naučiti upravljati? Kot kaže, ta miselna povezava ni za vse tako samoumevna, tudi za tiste ne, ki jim razmišljanje o eni ali drugi umetnosti ni tuje. O tem dejstvu priča količina literature, ki jo je na to temo moč dobiti, in skoraj popolna odsotnost kakršnekoli omembe te povezave v literaturi, katere primerni cilj je splošno zaobjetje snovi plesa ali lutkarstva kot takega (ali pa vsaj v literaturi, do katere sem imela dostop pri raziskovanju te tematike). »Sive cone«, ki si jih vsako izmed teh dveh področij deli z dramskim gledališčem, so raziskane do zadnjega kotička; posebej zato, ker se meje, ki potekajo po teh sivih conah, v postmodernem umetniškem prostoru vztrajno brišejo. S tehnološkim napredkom, ki smo mu priča, vanj vsak dan vstopajo novi, še včeraj povsem nepredstavljeni elementi, ki polje performativnih umetnosti širijo in prevračajo do nerazpoznavnosti. Revolucionarni umetniki nam predstavljajo plesne predstave brez plesalcev in lutkovne brez lutk, na odru pa lahko srečamo vse od robotov do hologramov. A ključna komponenta, brez katere ni ne plesne ne lutkarske umetnosti, kljub vsem »nadomestkom« ostaja: to je seveda gib.

Preden sem se na akademiji prvič zares pobliže srečala z lutko, nisem pričakovala, da se mi bodo s tem srečanjem odprla vrata v fascinanten svet, poln dvojnosti in paradoksov, o katerih se mi prej ni niti sanjalo. Kot mnogim pred menoj, pravzaprav veliki večini zahodne umetniške skupnosti od razvoja meščanskega gledališča naprej, mi lutke niso predstavljale kaj dosti več od zabave za otroke, njihova izrazna moč pa se mi s tisto, ki naj bi jo premoglo dramsko gledališče, sploh ni zdela primerljiva. Najbrž so prav moje izkušnje s plesom pripomogle k temu, da sem že na prvem predavanju pri prof. Branku Vižintinu radikalno spremenila svoje mnenje. V zvezi z lutkinim gibanjem oz. gibanjem lutkarja, ko animira lutko (v tem primeru ročno), je kot enega najpomembnejših elementov omenil ritem. Tako kot plesalec se namreč tudi lutka v osnovi izraža skozi gibanje. Seveda lahko govori, a navsezadnje ima to možnost tudi plesalec, pa se svojo zgodbo kljub temu vedno znova odloči povedati skozi gib. Vse več je sicer primerov iz prej omenjene sodobne performativne prakse, v katerih plesalci res posežejo po besedah, a se zdi to dejanje v mnogih primerih nekoliko nepotrebno, pogosto celo kontraproduktivno: kot da bi konkretnost izrečene besede izničila

magijo abstraktnega giba. Pri lutkarstvu tega seveda ne moremo trditi v enaki meri, saj lutkovne predstave pravzaprav skoraj vedno vključujejo dialog. Kljub temu pa, kot pravi Edi Majaron v svoji *Veri v lutko*, to nikakor ni bistvo lutkovnega ustvarjanja:

»Lutka zagotovo ni klepetulja, saj je najmočnejša prav v neverbalni komunikaciji, v akciji, kot pravimo. Ja, seveda lutka govori, a predvsem s svojo likovnostjo, ki jo določajo tehnologija, material, oblika, barva in proporcije v odnosu do igralca. In z načinom gibanja. Govor ji je 'podtaknjen'.« (337)

Majaron v teh besedah sicer daje prednost likovnemu aspektu lutke, vendar bi lahko rekli, da tudi ta do resničnega izraza pride šele takrat, ko se v lutki zbudi gib – torej življenje. Pravzaprav do trenutka, ko jo animator oživi, sploh še ne sodi v sfero odrskih umetnosti. Kot je zapisal Luka Paljetak: »Lutki ni lahko biti lutka, saj potrebuje lutkarja. Samo skupaj postaneta del scenskega lika.« (nav. po Majaron 42)

2.1 Izmuzljivost definicije

Lutka torej potrebuje gib, da bi sploh zaživela. Kako pa je s plesom? Kdaj lahko pri gibanju človeka, pa naj bo to na odru ali v kateremkoli drugem okolju, z gotovostjo trdimo, da gre za ples? »Človek se giblje iz potrebe,« (14) začne Rudolf Laban svoj uvod v *Mojstrstvo gibanja*. Tudi plesno gibanje, ki nima ničesar opraviti s tem, da bi se s kakšnim praktičnim ciljem v mislih skušali premakniti z ene točke na drugo ali seči po kakšnem predmetu, torej izvira iz določene potrebe. Če bi ples prebival samo na odrih, bi morda lahko poenostavili, da gre za potrebo po nastopanju, po potrditvi s strani občinstva, a bi s tem naredili krivico tudi vsem ostalim oblikam scenske umetnosti. Tudi ko na oder stopi igralec, njegovih vzgibov za to početje namreč še zdaleč ne moremo iskati (samo) v nečimrnosti; vprašanje, zakaj se človek sploh udejanja v kakršni koli obliki umetnosti, je staro približno toliko kot jamske slikarije pradavnih ljudstev in bi za pričujoč razmislek predstavljalo preveliko digresijo. A ples je fenomen, ki presega umetnost. Na nek način bi lahko celo rekli, da je funkcija, ki jo opravlja v umetniških plesnih predstavah, še najmanjše (čeprav najbolj izpopolnjeno) področje manifestacij plesa. Ples ima tudi izredno pomembno družbeno vlogo, a v tej še vedno ne moremo najti dovolj univerzalnega odgovora na naše vprašanje. Človek se k plesu zateka tudi, ko je sam – v tem naj bi celo našel najvišjo kvaliteto gibanja, če gre verjeti znani krilatici, ki nam že z vsake skodelice za čaj svetuje, naj plešemo, kot da nas nihče ne gleda. Če lahko kaj

trdimo zagotovo, je to to, da je ples – kot bržkone vsa umetnost – nekaj iracionalnega: »V čistem plesu je najpomembnejša notranja nuja po gibanju. Iz nje izhajajo posebni vzorci stila in načina doseganja neotipljivih in težko opisljivih vrednot.« (Laban 17) Podobne težave je imel pri poskusu definicije plesa Curt Sachs, ki se je v monografiji neprecenljive vrednosti *Svetovna zgodovina plesa* tega lotil z vseh vidikov – tako z umetniškega kot s socialnega in obrednega, do katerega bom sama prišla nekoliko kasneje. »[Ples je] skoraj nemogoče definirati ožje kot 'ritmično gibanje'. A iz te definicije niso izključeni drugi ritmični gibi, kot so tek, veslanje [itd.],« (5) razmišlja Sachs in nazadnje pride do zaključka, da lahko v polje plesa vključi vsako ritmično gibanje, ki ni povezano z delom ali kakšnim drugim praktičnim ciljem (5–6). A do definicije, ki ne bi temeljila na izključevanju, vendarle ne pride. Če problem preslikamo v polje lutkarstva, nam to vprašanje ne povzroča toliko preglavic, saj ima gibanje lutke ponavadi zelo jasen cilj. V klasičnem lutkovnem gledališču, kjer vsaka lutka uprizarja svoj lik, njihove premike tako ali drugače povezujemo s kodom običajnega človeškega ali živalskega gibanja. Seveda je gibanje lutke stilizirano, a služi temu, da lutki pomaga izraziti neko vsebino, ki je v večini primerov precej konkretne narave. Zadeve pa se zapletejo, ko se odmaknemo od ustaljenih paradigem lutkovnega gledališča. Tako kot plesna se tudi lutkovna umetnost razvija in preizkuša svoje meje. Kaj se zgodi, ko namesto marionete določen lik upodobi pločevinka ali celo robot? Ali ko dramaturgija predstave ni klasična, lutka (ali morda kakšen drug objekt) pa nastopi v vlogi nečesa abstraktnega, simbolnega? Prav tukaj se lutkovno gledališče spet približa plesnemu veliko bolj kot (post)dramsko. In tukaj ga tudi doleti izmuzljivost definicije, s katero se že od začetka »spopada« ples. Henryk Jurkowski je to v svoji *Zgodovini evropskega lutkarstva* izpostavil že pred več kot dvajsetimi leti, od takrat pa so se umetnostni tokovi samo še bolj razpršili. Svoje »zgodovinjence« je sicer postavil v okvir lutkovnega gledališča kot »vrste gledališke umetnosti, v kateri ima lutka (ali več lutk) vlogo odrskega lika, ki deluje v odrskem prostoru,« (12) a se je pri tem zavedal, da je ta definicija ob smereh razvoja lutkovnega gledališča morda preozka – posebej zato, ker se je že tedaj pod vprašaj postavljala tudi besedna zveza »lutkovno gledališče« kot taka.

»Nekateri lutkarji menijo, da je tradicionalno ime še vedno uporabno, če mu dodamo širšo definicijo. Beseda 'lutka' lahko označuje vsak odrski pojav brezosebnega gledališča. Drugi lutkarji so svojo umetnost preimenovali v 'gledališče figur', 'animacijsko gledališče' ali celo 'alternativno gledališče' in 'drugačno gledališče'. [...] S širjenjem definicije se bo lutka nekega lepega dne spremenila iz materialnega predmeta v abstraktno umetniško zamisel, ki jo umetnik

projicira v občinstvo. To bo nova vrsta, ki bo v celoti spremenila naš pogled na lutkarstvo.«
(Jurkowski 16)

Danes je izraz »gledališče objektov« že dodobra usidran v umetniški in akademski diskurz, njegova razširjenost v praksi pa priča o fascinaciji, ki jo ustvarjalcem s celotnega uprizoritvenega spektra predstavlja vdihovanje življenja v nežive stvari. Kar nekaj let je že preteklo od tega, ko se dramsko gledališče ni več hotelo zadovoljiti samo s poustvarjanjem resničnosti med tremi resničnimi in eno namišljeno steno odrskega prostora. Njegov odmik od realizma ga je skozi leta iskanja privedel do srečanja s praksami, ki v sebi že v osnovi nosijo večji potencial za abstrakcijo kot govoreči dramski igralec. Čeprav v dobi izredno razpršenih tokov umetniškega izražanja zelo težko govorimo o njihovi prevladujoči smeri, bi za to smer bržkone najlaže obveljala takšna, ki se bolj kot karkoli drugega približuje metafiziki in simboliki; to pa je skupno tako dramskemu kot tudi plesnemu in lutkovnemu gledališču – ter z njim gledališču objektov. V svetu, ki ga čedalje bolj preplavlja kaos, tako skupaj »iščejo jezik, ki se dviga nad reprezentativni diskurz ter tlakuje pot metaforičnemu in čustvenemu glasu.«
(Eruli 142)

2.2 Preseganje vsakdanjega giba kot izvor večne fascinacije

Čeprav bi si problematika starih in novih definicij tako pri plesu kot pri lutkarstvu zaslužila nadaljnjo obravnavo, nas že osnovna sopostavitev njunih sodobnih inkarnacij pripelje nazaj do bistva, ki se v našem primeru skriva v gibanju. Ne glede na to, kako radikalno sodobni umetnik minimalizira količino fizičnega dogajanja v predstavah te ali oni discipline, gib zmeraj ostaja; ni torej napačno sklepati, da je ravno gib tisti, ki v resnici začara gledalca. Omenila sem že razliko v namembnosti giba, ki je pri plesalcu dosti bolj iracionalne narave kot pri lutki (če se za trenutek spet zadržimo pri njeni klasični paradigmi). A tukaj gre pravzaprav za nekaj drugega: četudi lutka izvaja najbolj vsakdanji gib, ki ga ima vsak človek zakodiranega v mišičnemu spominu, npr. hojo ali mahanje v pozdrav, v tem gibu ni prav nič vsakdanjega. Že v osnovi je zaradi iluzije, na kateri pravzaprav sloni celotni koncept lutke, vsaka lutkina poteza čarobna. Pri tem je treba poudariti, da je ta iluzija predmet medsebojnega dogovora, ki je med odrom in avditorijem sklenjen že od vekomaj: vsak gledalec se zaveda, da je pred njim v resnici »le« kos lesa, povezan z nitmi, a v njem vseeno prepozna življenje ali, če se izrazim bolj poetično, celo dušo. Zakaj je to kljub očitnosti iluzije tako navdušujoče? Kot v svojem članku piše Stephen Mottram,

»ima to največ opraviti z dvojno percepcijo, ki jo zahtevamo od naših možgnov takrat, ko jim predstavimo lutke. Po eni strani naši možgani zaznajo mrtev objekt – nekaj, kar sodi v podobno nevrološko datoteko kot stol ali violina. A hkrati je nekaj tudi v načinu lutkinega obnašanja, oziroma v tem, da se premika kot oseba, kar vzbudi pozornost v globljem področju možganov, zadolženem za razpoznavanje živih bitij, in sproži odločitev, da je pred nami nekaj živega. Spopad med tema dvema nekompatibilnima percepcijama pa je tudi osnova za teatralnost, ki se je po vsej sili že tisočletja poslužujejo lutkarji.« (133)

Če poenostavimo: čarobnost se skriva v gibanju, ki je drugačno od vsakdanjega, smiselnega, realističnega. Tu pa se lutka spet približa plesalcu. Čeprav je dovršen del razvoja plesa v dvajsetem stoletju zaznamovalo iskanje gibanja, ki bi namesto iz natančno določenega baletnega koda izviralo iz telesa samega (pri čemer se je na neki točki že zelo približalo vsakdanjemu naravnemu gibanju), je njegovo bistvo vedno ostalo v izražanju določene poetike skozi to gibanje. Ker plesalec za svoje premike ne potrebuje nobenega dodatnega, »logičnega« motiva, presega vsakdanjost in vstopa v polje čarobnosti. Najsi bo predstavnik baletnega konca tega spektra (in s tem podvržen strogim in nespremenljivim pravilom gibanja) ali pa improvizator na področju sodobnega plesa – dober plesalec v vsakem primeru odlično obvlada svoje telo. Preden pride do stopnje, ko se lahko širši publiki predstavi na profesionalnem odru, mora preiti skozi dolga leta napornega in včasih tudi nevarnega izpopolnjevanja, ki se običajno začne že v otroštvu. Ko presega meje lastnega telesa, se iz realnega pomika v področje magičnega ali, kot sklene Sachs, nadnaravnega. (Sachs 6) V praksi to pomeni predvsem neprestan boj z gravitacijo, ki si jo mora plesalec prav zato, ker mu predstavlja naravno sovražnico, pridobiti na svojo stran kot najtesnejšo zaveznico – kakor to naredi tudi lutka, še posebej, če se njeno telo premika s pomočjo niti. Ni naključje, da tudi v maloštevilnih obstoječih analizah odnosa med plesalcem in lutko od vseh vrst lutk najpogosteje nastopa prav marioneta.

Najpomembnejše besedilo, v katerem je takšno primerjavo moč najti, izvira že z začetka devetnajstega stoletja. Njegov avtor Heinrich von Kleist je z njim še dolgo navduševal revolucionarje scenskih umetnosti, predvsem pa je napravil pomemben kokrak k dojetju lutkovne umetnosti izven tedanjih okvirov lahkotne zabave za preprosto ljudstvo. (Kleist 6) V eseju, ki ga je napisal v obliki dialoga, marioneto postavlja za nedosegljiv ideal gibanja, h kateremu bi moral stremeti vsak plesalec, pri čemer tudi gibanje marionete same primerja s

plesom: »[V]sakič ko se [njeno] težišče premočrtno premakne, njene okončine že rišejo krivulje tako, da se prične pogosto lutka, v kolikor jo po naključju zazibljemo ali stresemo, ritmično premikati v celoti, uprizarjajoč kretnje, ki spominjajo na ples.« (prav tam) Gibanje marionete naj bi tako že takrat, ko vanj ni vložen poseben trud izurjenega animatorja, posedovalo kvalitete plesa. Tudi mnogi drugi avtorji tej vrsti lutke kot njej imanentno pripisujejo neko posebno poetičnost. Edi Majaron jo v svoji knjigi krona za kraljico lutk, (73–82) Frank Soehnle pa v svojem besedilu, ki ga celo začne s priznanjem o svoji obsednosti z marionetami, zapiše naslednje:

»Lutke na nitih resnično ne poznajo nikakršnih oblikovnih, tehničnih ali estetskih omejitev. Njihovo gibanje je vselej polno tiste posebne čarobnosti. Je skrivnost, ki očara občinstvo po vsem svetu s svojo neponovljivo privlačnostjo in breztežnostjo. In morda celo skrivnostna nit do naših duš.« (138)

Prav v breztežnosti je argument za njeno gibalno superiornost iskal tudi Kleist. Ker marionete sile za razliko od plesalcev vlečejo navzgor, se po mili volji premikajo po prostoru, ne da bi bile pri tem ves čas vezane na tla. Njihovi skoki so lahko skoraj neomejeno dolgi in visoki, pri obračanju okrog svoje osi niso podvržene vrtoglavici in trenju s talno podlago, nenazadnje lahko celo letijo. Če se vprašamo, kakšen učinek bi plesalci radi dosegli danes, s povedanim morda ne bi našli vzporednic pri vsaki izmed zvrsti, v katerih se kalijo, zagotovo pa to velja za klasični balet, o katerem je Kleist pravzaprav govoril v svojem besedilu. Ob težnjah po dolgih in popolnoma izravnanih okončinah, do skrajnosti upogljivih sklepov ter gibanju, usmerjenemu proč od tal, ki so se od objave Kleistovega eseja do danes samo še stopnjevale (celo do razsežnosti, ki od plesalcev zahtevajo trajne deformacije telesa), se marioneta s svojo lahkotnostjo ob navadnem smrtniku plesalcu res zdi kot tekmeč z nepravilno prednostjo. Vse naštetu ji je namreč dano že po naravi, Kleist pa gre celo tako daleč, da plesalcu ne šteje v prid niti tistega faktorja, ki bi sicer lahko edini izničil prednost marionete pred njim: dejstva, da je živ. »[Ljubkost se bo] v svoji najčistejši različici pokazala v tisti človeški obliki, ki bodisi sploh nima nobene zavesti ali pa je njena zavest neskončna, to je v lutki ali v Bogu.« (9) Zelo podobno razmišljanje, ki prav tako sestavlja eno najbolj prelomnih besedil o gledališču v zgodovini, lahko najdemo v radikalnem eseju *Igralec in nadmarioneta* izpod peresa angleškega režiserja, scenografa in teoretika Edwarda Gordona Craiga, ki je prvič izšel leta 1908. V njem Craig pri marioneti podobno kot Kleist časti odsotnost zmotljivega človeškega faktorja, podvrženega naključjem in pastem tega ter celo predlaga, naj marioneta

(oz. nadmarioneta, njena izpopolnjena naslednica) popolnoma nadomesti živega igralca na odru. (69–72) Skozi korenite spremembe, ki jih je gledališče doživelo v dvajsetem stoletju, do tako hudega zasuka sicer ni prišlo, je pa vedno več gledaliških režiserjev začelo prepoznavati kvalitete iskrenosti, ki jih lahko premore samo lutka. V svoja dela so jih pogosto vključevali najvidnejši predstavniki svojih generacij (npr. Peter Brook in Robert Lepage) – ne le režiserji, temveč tudi kar nekaj koreografov. A preden se posvetimo njihovim umetninam, moramo nekaj besed nameniti še enemu pomembnemu aspektu prostora med lutkovno in plesno umetnostjo, ki se ga je prav tako dotaknil že Kleist. Do zdaj smo se namreč posvečali podobnostim med plesalcem in lutko – kakšna pa bi bila primerjava med plesalcem in animatorjem te lutke?

2.3 Kaljenje gibalne veščine – notranji in zunanji proces

»[O] poklicu lutkarja [so] govorili kot o nečem precej brezdušnem, nečem, kar spominja na vrtenje ročice pri lajni,« (Kleist 7) kar seveda bolj kot o čemer koli drugem priča o nerazumevanju te veščine, ki je v zavest širše publike do neke mere žal usidrano še danes. Vsak, ki se je prezikusil v animiranju katere koli vrste lutke, pa zelo dobro ve, koliko natančnosti in veščine zahteva takšno početje – če seveda želimo priti do tistega magičnega učinka zares oživljene lutke, ki sem ga že večkrat omenila. Gibanje lutke vselej neusmiljeno odraža vsak nepopoln signal, ki ga dobi od neveščega lutkarja; to pa seveda pomeni, da je neobvladovanje tehničnih plati tega poklica oz. ustvarjanja praktično nemogoče prikriti za močjo morebitne osebne performativne karizme, ki lahko iz podobne godlje reši marsikaterega dramskega igralca. Lutkarjeva naloga je v tem smislu diametralno nasprotna igralčevi: tako svojo energijo kot pozornost gledalcev mora ves čas usmerjati v lutko, medtem ko sam ostaja v anonimnosti ozadja. Seveda to ne drži povsem, če je predstava koncipirana tako, da se igralec-lutkar na odru pojavi ob lutki in je kot tak popolnoma viden ali pa celo odigra svojo vlogo, ki je od lutkine popolnoma ločena. V moderni dobi lutkovne umetnosti je to zelo razširjena praksa, a animatorjeve naloge prav nič ne olajša; na nek način jo zaradi nenehnega preskakovanja med težišči njegovega izražanja še dodatno otežuje. Vsekakor pa kljub novim razvojnim smerem ostaja dejstvo, da je položaj lutkarja s tega vidika edinstven v primerjavi z drugimi odrskimi ustvarjalci. Kot Majaron povzema Henryka Jurkowskega: »[L]utkovno gledališče [je] v opoziciji gledališki umetnosti igralcev, pevcev, plesalcev, saj

lutka stoji proti človeku. Bistvo lutkovne umetnosti je v odnosu med lutkarjem in lutko[.]«
(307) Ali bi lahko rekli, da je bistvo plesne umetnosti med plesalcem in njegovim telesom?

Odnos, ki se v procesu plesnega izobraževanja vzpostavi med tema dvema entitetama, ima kar nekaj specifik, ki so tako kot pri lutkarstvu do neke mere edinstvene. Po eni strani plesalci svoja telesa dojemamo kot svetinjo, instrument, brez katerega ne moremo opravljati svojega poslanstva. Po drugi strani pa ga zavoľjo izboljšanja njegovih tehničnih sposobnosti brez pomisleka izpostavljamo bolečim naporom, ki pravzaprav ogrožajo prihodnost tega telesa in naše zmožnosti izražanja skozenj. Telo hkrati dojemamo kot nekaj, kar je del nas, in kot nekaj zunanjega: nekaj, kar včasih z nami preprosto noče sodelovati oz. slediti navodilom, ki mu jih pošilja naš um. Povezave, po katerih ta navodila potujejo, je zato treba vedno znova krepiti, jih tlakovati v nedogled, dokler nam gibanje, do katerega vodijo, ne postane povsem naravno. Pa tudi takrat naše potovanje še zdaleč ni končano; tudi povsem izpopolnjen plesni gib, pri katerem se vse odvije natanko tako, kot si je zamislil plesalec ali koreograf, lahko izzveni v prazno, če se v njem ne naseli neka dodatna kvaliteta, ki bi jo bržkone lahko primerjali z dušo, naseljeno v oživljeni lutki. Duša plesnega giba je v svoji neotipljivosti nekaj, po čemer stremi vsak predstavnik te umetnosti; zagotovilo, da jo bo sploh kdaj odkril, pa seveda ne obstaja. Nekaterim je kljub tehnični izpopolnjenosti nikoli ne uspe zares ujeti, drugi pa se z njo skorajda rodijo (z drugimi besedami bi temu lahko rekli talent). In ker je ples, kot smo že ugotovili, veliko širši fenomen od tega, kar lahko vidimo v plesnem gledališču, to v veliko primerih že zadostuje; ko se gibljemo za sprostitev ali zato, ker tako narekuje določen obred, nas nihče ne vpraša po tehniki. A naš razmislek vseeno teži k plesnemu gibu, ki se pred pričakujočo publiko zgodi v gledališkem prostoru, kjer je namen giba drugačen. Preden pa iz telesa izvabimo tisto nedoločljivo magičnost gibanja, ki jo je tako težko zaobjeti v enotno teoretično definicijo, tudi na odru, se moramo naučiti z njim upravljati, ga spoznati in na nek način oživiti – podobno kot lutkarji. Del dialoga iz Kleistovega eseja govori natanko o tej primerjavi:

»Vprašal sem ga, ali misli, da je lutkar [...] prav tako plesalec in ali se mu vsaj malo svita o lepoti v plesu. Odgovoril mi je, da če je neko delo – vsaj kar zadeva njegovo mehansko plat – lahko, še ne pomeni, da ga lahko opravljaš brez čustev. Namreč, smer, ki jo mora očrtati težišče, je vendarle sila enostavna in kakor se mu dozdeva v večini primerov tudi premočrtna. Vendar je v primerih, ko je ta smer skrivljena, videti, kakor bi imela zakonitost tega skrivljenja ali zavijanja predvsem ali v največji mogoči meri drugoten pomen. Tudi v slednjem primeru bo

zgolj eliptična, kar je tudi nasploh (zavoljo sklepov) naravna oblika gibanja skrajnih točk človeškega telesa, zato lutkar ne bo potreboval prav veliko veščine, da jo bo izpeljal. Po drugi strani pa bi lahko bila ta linija nekaj sila skrivnostnega. Nič drugega kot *pot plesalčeve duše*. Potemtakem dvomi, da bi jo bilo moč najti drugače, kot da se lutkar postavi v težišče marionete, z drugimi besedami, da tudi sam *pleše*.« (6–7)

Kleist je torej animatorje marionet že v začetku devetnajstega stoletja, ko je njihova večšina prebivala skoraj izključno na ulicah in služila kot preprosta zabava za množice (čeprav ne smemo zanemariti družbenokritičnega aspekta teh predstav, v katerih so si za razliko od živih igralcev lutke lahko privoščile mariskakšen začinjen komentar), primerjal z baletnimi plesalci, katerih osnovna lasnost je bila že od nekdaj njihova pregovorna gracioznost. Če so v njegovih očeh slednjo posedovale že marionete, ki so se v iskanju komičnega efekta po svojih malih odrčkih bolj kot ne le prevračale in teple med seboj, postane podobnost z bolj »poetično« animirano lutko še toliko bolj očitna. Ta eleganca je namreč v veliki meri odraz popolnega fokusa gibanja, ki je s strani nastopajočega usmerjen v telo: bodisi lastno bodisi objekta, ki ga animira. Težja kot je animacijska tehnika določene vrste lutke, večjo gibalno preciznost zahteva od lutkarja, še posebej očiten primer za to pa so tiste lutke, ki jih hkrati animira več ljudi, npr. predstavnice tradicionalnega japonskega lutkovnega gledališča bunraku. Da si zaslužijo svoje mesto na odru, morajo mojstri te veščine prestati dolgoletno usposabljanje, pri čemer morajo biti animatorji glave in desne roke veliko bolj izučeni od soanimatorjev, ki pri isti lutki upravljajo z njenimi nogami. Njihova usklajenost mora biti popolna, zaradi velikosti lutke (približno dve tretjini povprečne človeške figure) pa se gibljejo tudi v precejšnji razdalji med seboj, zaradi česar njihovo gibanje deluje zelo plesno – in od njih zahteva podobno telesno pripravljenost kot pri plesu. Vzparednice med veščinama, ki ju zahtevata ples in lutkarstvo, v svoji knjigi *Puppetry: A Reader in Theatre Practice* (sicer zelo na kratko) omenja tudi Penny Francis: »Ko se od njih zahteva rokovanje z lutko, igralci, plesalci in pevci včasih v sebi prepoznajo do tedaj neodkrito sposobnost (kar se največkrat izkaže pri plesalcih, saj so vajeni strogega nadzora nad svojo držo in gestiko).« (30) S tega vidika dramski igralci nimajo nobene naravne danosti, ki bi jim zaradi uspešnosti na njihovem področju zagotavljala kakršno koli prednost pri usvajanju lutkovne umetnosti – razen seveda pri uporabi glasu in upodabljanju likov z njegovo pomočjo. Ko pa pride do odnosa med samim telesom animatorja in telesom lutke, je ta prednost gotovo na strani plesalca.

Kot najbolj ustaljena primerjava, ki jo je mogoče najti med lutko in plesalcem, je torej že v Kleistovem času obveljala tista z marioneto in baletnikom. Mene pa je kot popolno novinko na področju lutkovne umetnosti na eni strani in relativno izkušeno plesalko stepla na drugi v to debato potisnilo nekaj povsem drugega, čeprav z opisanim ni čisto nepovezano. Na prvi učni uri pri prof. Branku Vižintinu smo se namreč najprej spoznali z ročno lutko, katere animacijska tehnika sicer po večini kriterijev spada med eno manj zahtevnih. Ko smo si študentje na roke nadeli vsak svojo lutko, smo kljub temu brž ugotovili, koliko težav nam lahko povzroči en sam na videz popolnoma preprost gib. Občutek nemoči ob nepravilnem izvajanju določenega giba, ki je pri profesorjevi demonstraciji deloval lahkotno in mimobežno, je bil tesno povezan z nenaravno pozicijo, ki jo je morala zavzeti dlan pri utelešanju premikajočih se ust, dveh rok in telesa obenem, predvsem pa z dejstvom, da si pri tem nismo mogli pomagati z nobenim drugim delom lastnega telesa – povedano drugače, do cilja nas ni mogla pripeljati nobena bližnjica, noben trik. Napotki, ki nam jih je namesto tega dal profesor, so me sčasoma začeli močno spominjati na opise prijemov, ki so mi jih na učnih urah tehnike dajali učitelji stepla, in na podoben občutek nemoči, ko mi teh prijemov po enem, sto ali več poskusih še vedno ni uspelo povsem prepričljivo prenesti v prakso. To stanje, ki sicer predstavlja osnovni gradnik učenja kakršne koli zvrsti plesa, je pri stepu še toliko bolj podobno tistemu, ki ga doživlja lutkar. Plesalci tega pri nas relativno slabo poznanega ameriškega plesa namreč ne upravljamo samo svojega telesa, temveč je naš fokus pravzaprav primarno usmerjen izven njega – na štiri aluminijaste ploščice, pritrjene na podplate naših čevljev. Naš osnovni namen je, da ob stiku s tlemi iz njih izvabimo zvok – ali, bolje rečeno, serijo zvokov, ki so med seboj v čim bolj dinamičnih razmerjih. Do tega učinka lahko pridemo že z zelo enostavnimi tehnikami in ritmičnimi vzorci, ki so laičnemu ušesu morda celo bližje kot tiste bolj kompleksne (pa tudi te od stopal zahtevajo izvedbo zelo različnih mikrogibov, precej sorodnih tistim, ki jih npr. ročna lutka zahteva od dlani animatorja). A step je v tem smislu preveč soroden džezu, s katerim si deli tudi velik kos kulturne zgodovine, da bi se lahko zadovoljil z ostajanjem v coni udobja. Njegovo bistvo je odkrivanje neštetihih možnih kombinacij udarcev, zvočnih podob in ritmičnih kompozicij, ki zahtevajo ogromno večšine in se pogosto odvijajo v izredno visokem tempu. Ko se časovni intervali med ustvarjenimi zvoki zožijo do te mere, da jih je že skoraj (ne pa tudi dejansko, saj je jasnost zvoka eden ključnih elementov kakovostnega stepla) nemogoče razločiti med seboj, plesalec vedno več pozornosti namenja instrumentu, ki ga ima na nogah, in vedno manj preostanku svojega telesa. Seveda telo vselej ostaja glavni generator tega gibanja in posledično zvoka, a fokus plesalčeve akcije gotovo leži izven njega samega. Če se torej za trenutek vrnemo k

besedam Jurkowskega,¹ se step s tega vidika lutkarstvu približa še bolj kot ostale plesne zvrsti, ki za svoj obstoj ne potrebujejo ničesar drugega kot plesalčevo telo. V tem smislu je toliko bolj sorodna tudi frustracija, ki nastane ob neuspešnih lutkinih gestah ali plesnih korakih; tako pri stepu kot pri animiranju lutke namreč do cilja vedno pridemo skozi posredno dejanje, ki pa je tudi edino v našem dosegu. Lahko nam je povsem jasno, kakšno pot mora po tleh orisati čevlji, da bi temu potovanju lahko rekli *trojni pullback*,² ali v kakšnem ritmu se mora sprehajati ročna lutka, da bo izražala nadutost, povsem druga zgodba pa je ugotoviti, kako nas bodo do tja pripeljale lastne noge ali roke.

Podobnosti, ki jih lahko najdemo med stepom in lutkarstvom, torej bolj slonijo na vzporednicah med delom plesalca in animatorja, ne toliko na vizualnosti, ki si jo delita plesalec in lutka. Če pa stopimo še korak nazaj in v enačbo vključimo še publiko oz. širšo javnost, lahko med njima najdemo še eno skupno lastnost, ki se je kljub napredku na tem področju v zadnjih letih še zmeraj ne moreta povsem otresti. Gre namreč za sloves, ki ga trenutno uživata (ali pa sta ga v določenem obdobju svoje zgodovine uživala) med ljudmi, ki so se z njima spoznali le bežno ali pa sploh ne. Ta odnos je v presenetljivo veliki meri negativen, odraža pa se predvsem skozi pokroviteljsko držo publike, ki ju dojema kot nekaj zastarelega, zabavljaškega, nezmožnega introspekcije. Že kratek izlet v vsako izmed teh dveh umetniških polj nam priča o neosnovanosti tega prepričanja – čeravno sama v tem primeru ne morem nastopati kot nepristranski razsodnik. Seveda bi bilo zmotno trditi, da je primer, pri katerem bi bilo takšno mnenje upravičeno, nemogoče najti, a to za druge umetniške discipline (ali plesne zvrsti oz. performativne prakse) ne velja nič manj. Razlog za to »podedovano« stanje moramo torej iskati v zgodovini, ki je tako na poti lutkarstva kot tudi na poti stepa doživela mnogo stranpoti, obdobja zatona in korenitih, pogosto hipnih transformacij. Ko sta se dramsko gledališče in balet – pa tudi moderni ples – že dodobra naselila na odrih »resnih« kulturnih institucij, kjer sta uživala pozornost visoke družbe, sta tako step kot lutkarstvo še vedno živela bodisi ulično bodisi nočno življenje.

»Improvizirani teater stalnih tipov se je 'prelevil' v gledališče osebnosti ter zlezal naprej v dvorane dvorcev in kasneje v meščanske zgradbe, namenjene prav gledališču, sestrsko lutko, s katero si je dotlej na trgih delil dobro in hudo, pa je pustil na ulici v zabavo služkinj in otrok.

¹ Gl. citat iz Majaronove knjige *Vera v lutko* na str. 11.

² Plesni korak, pri katerem sprednja ploščica v enem skoku nazaj trikrat oplazi površino tal.

[...] Iz teh časov, ki so z ozaveščenimi izjemami trajali kar do druge svetovne vojne, je ostal do lutk peyorativni odnos pretežnega dela ljudi, ki z njimi niso imeli ustvarjalnega stika.« (Majaron 305)

Čeprav je zgodovina stepa, ki jo bom podrobneje opisala kasneje, potekala precej drugače, je tudi ta skoznjjo doživljal podobne temne čase nerazumljenosti; pravzaprav bi lahko rekli, da je imela ta zgodovina samo eno zlato dobo, a je bila še ta – posebej z vidika problematike rasne neenakosti, ki to plesno formo zaradi njenega specifičnega izvora vselej vsaj posredno določa – zelo problematična: »V tridesetih je bil step povsod,‘ je rekel Cholly Atkins. V resnici pa niso vsi plesalci delali in tudi niso bili 'povsod' prisotni. Desetletje, ki je videlo več plesalcev stepa in njihovih točk kot katero koli drugo v dvajsetem stoletju, je bilo tudi najbolj segregirano – in je segregiralo – na plesalce bodisi bele bodisi črne rase.« (Valis Hill 98) Pri tem najbrž ni potrebno posebej poudarjati, da so bili na bolj privilegiranem koncu te delitve belci, čeprav se je step kot tak (sicer z vplivi evropskih plesov v coklah) sprva razvil kot oblika komunikacije med črnskimi sužnji. Njihovi potomci so kasneje iz nje razvili izvorno različico stepa, h kateri se tudi najuspešnejši predstavniki te večšine radi vračajo še danes, bela publika pa jo je dojemala kot vrhunsko zabavo. A ko je prišel čas, da bi ta pribljubljenost obrodila tudi finančne sadove, so večino smetane pobrali belski plesalci, ki so na Broadwayu in v klasičnih hollywoodskih filmih svetu predstavili vsem znano podobo elegantno vzravnane in nasmejanega plesalca s cilindrom na glavi in palico v roki. Čeprav ne smemo zanemariti prispevka k svetovni razširjenosti stepa, ki so ga s temi podobami dosegli Fred Astaire, Ginger Rogers, Gene Kelly in mnogi drugi (prav tako pa tudi ne njihove nesporne kvalitete tako na tehnični kot tudi splošni izrazni ravni), se ne smemo zadovoljiti s prevladujočim mišljenjem povprečnega sodobnega človeka, ki njihove obdobju primerne nastope še vedno enači s stepom kot takim. Kakor ima lutka veliko večji potencial, kot ga je izrabljala poulična komedija 19. stoletja, je tudi step lahko svetlobna leta daleč od staromodnih okvirov hegemonске industrije zabave. Le odpreti je treba oči in se pustiti presenetiti stvaritvam, ki so te vzorce že zdavnaj prerasle – pri čemer je treba priznati, da se je treba pri iskanju kvalitetnih stepovskih vsebin vsaj v domačem okolju precej bolj potruditi kot pri iskanju ekvivalentov na lutkovnem področju. Del krivde za to nosimo plesalci sami, saj se proti usihanju te zvrsti na naših tleh borimo premalo in z očitno napačnimi sredstvi, preostanek krivde pa najbrž lahko pripišemo tudi temnim časom, ki jih v Sloveniji trenutno preživlja ples na splošno (če odmislimo vlogo, ki jo ima v komercialno uspešnih muzikalih in nesmrtnih predbožičnih ponovitvah baletne klasike *Hrestač*). Trenutno stanje duha, ki kot

najvišjo vrednato priznava generiranje dobička, pač težko ustvarja zelo navdihujoče ustvarjalno okolje, še manjšo uslugo pa plesu delata nezainteresirana publika in majhen trg, na katerem predstave, ki včasih zahtevajo tudi celo leto raziskovanja, brez pomoči javnih finančnih sredstev enostavno ne bi mogle preživeti – kar vsekakor velja tudi za lutkovne predstave, namenjene odraslemu občinstvu. Morda pa sta tako plesna kot lutkovna umetnost spet le na pragu velikih transformacij, skozi katere bosta ponovno našli svoj smisel in *modus vivendi* v prihajajočih, kot kaže vse bolj burnih obdobjih naše prihodnosti. Če gre verjeti pregovoru, ki zgodovino označuje za učiteljico življenja, lahko pričakujemo, da se bomo ljudje v tej prihodnosti k obema izraznima sredstvoma zatekali vedno pogosteje; sprehod po zapisih o njunih začetkih namreč priča o tem, kako neločljivo sta povezani s človeško kulturo že vse od njenega nastanka.

2.4 Obredni začetki in sprememba namembnosti

Težko govorimo o zgodovini plesa ali lutkarstva, ne da se pri tem vsaj bežno dotaknemo tudi zgodovine gledališča, o katerem je sicer mogoče najti neprimerno več raziskav in materiala. A tudi gledališče (ob lutkarstvu in plesu) predstavlja izmuzljivo polje, glede izvora katerega si stroka še vedno ni povsem enotna. Kot splošno dejstvo je dolgo veljalo, da so njegovi začetki v obrednem čaščenju boga Dioniza v antični Grčiji, a se mlajša generacija raziskovalcev od te trditve odmika, saj je bilo mogoče gledališke elemente najti že mnogo prej, predvsem pa je problematičen že sam koncept postavitve ene same točke v zgodovini, kjer naj bi se začel tako kompleksen fenomen, kot je gledališče. Sporno je tudi prepričanje, da naj bi se slednje *razvilo* iz rituala, saj to predvideva družbeno hierarhijo, v kateri ljudstva, ki se še vedno poslužujejo ritualnih praks, nastopajo kot primitivna. (Fisher Sorgenfrei 34) Ritualnost torej ni predstopnja gledališkosti, temveč del njene sedanjosti. Še vedno torej drži dejstvo, da so obredne prakse, s katerimi so ljudje obeleževali pomembne življenjske dogodke, skušali komunicirati z bogovi in častili naravo, v sebi vključevale ogromno gledaliških elementov (gledano v najširšem smislu te besedne zveze); posebej jasno pa sta pri tem izstopala plesni gib in animacija neživih objektov. Slednji so sprva nastopali v obliki negibljevih malikov, ki pa so jih izvajalci obredov v želji po povečanju njihove izrazne moči kmalu spravili v gibanje, tako da so postopoma pridobili lastnosti lutke. (Jurkowski 18–19) Ponekod po svetu, predvsem v Aziji, so še danes žive oblike lutkovne umetnosti, ki so direktne potomke njihove uporabe v obredih verskega značaja (ki se ga azijsko gledališče na splošno še vedno drži

veliko bolj kot zahodno), med katerimi je najslavnejša in tudi najstarejša indonezijska umetnost senčnega lutkarstva, imenovana *wajang*.

»Gledališče senc je gotovo najstarejša oblika človekovega kreativnega izražanja. V plesu senc, ki jih je plamen slikal na stene zavetišča jamskega človeka, je bilo nekaj izredno privlačnega, hkrati pa je vzbujalo strah. Tako se je razvila v toku stoletij oblika obrednega gledališča, saj so se v predstavi srečevale sence prednikov s sencami božanstev. Najdlje v preteklost lahko sledimo senčnemu gledališču *wajang kulit* na indonezijskih otokih, za katerega trdijo, da se je razširilo iz Indije s hinduizmom med letom 1200 in 500 pred našim štetjem, živi pa še dandanes.« (Majaron 46)

Gibanje teh delikatnih podob, praviloma ustvarjenih iz bivolje kože, je v očeh opazovalcev obredov ravno tako kot gibanje katere koli druge oblike lutke služilo za premostitev med tuzemskim in božanskim, s čimer si je človek ustvaril prostor za iskanje smisla v svetu in svojega položaja v njem. Predvsem na Zahodu se je vsebina teh ritualnih praks od takrat korenito spremenila, a človeška potreba po njih ni zato nič manjša; vsak majhen obred, pa naj bo le praznovanje rojstnega dne, človeku služi kot pobeg iz banalnosti vsakdana, ki je sam po sebi nagnjen h kaosu in kot takšen oropan kakršnega koli višjega smisla. To se še vedno odraža tudi v sodobni lutkovni umetnosti, kjer so tako obredni kot duhovni elementi tudi dandanes še kako prisotni – in celo ključni za njeno razumevanje, saj premisa te umetnosti sloni na človeški veri v duhovni svet. (Francis 1–2) »Tu najdemo izvor gledališke lutke, [...] ki sega pred začetke gledališča ali katere koli organizirane religije.« (prav tam 2)

Podobne trditve najdemo tudi v raziskavah o plesu. Da je star kot človeštvo samo, je zahvaljujoč sodobnim zgodovinarjem iz ezoteričnega predvidevanja preraslo v dokazano dejstvo. Yosef Garfinkel v svojem članku »Dance in Prehistoric Europe« piše o zadnjih odkritjih s tega področja:

»Zgodovina plesa v davni preteklosti se je osredotočala predsem na risbe s starogrških posod iz prve polovice prvega tisočletja pr.n.št. Nekaj pozornosti je bilo namenjene opisom plesa v faraonskem Egiptu (drugo in tretje tisočletje pr.n.št.). Sam sem v svojih prejšnjih delih v zgodovinsko perspektivo plesa vključil obdobje zgodnjega neolitika na Bližnjem Vzhodu, vse do cca. 9000 pr.n.št. V zadnjem obdobju pa se je izkazalo, da se je zgodovina plesa začela celo tako zgodaj, kot se je v Evropi pojavil moderni človek, torej pred skoraj 40 000 leti.« (205)

Tudi ples je, tako kot lutkarstvo (oz. njegovi predhodniki), človeku služil kot dostop do nečesa neotipljivega, nadčloveškega. Tja ga je pripeljala ekstaza, ki jo je doživel ob ritmičnem gibanju, pogosto pospremljenim s petjem in učinki opojnih substanc. Zelo veliko tovrstnih plesnih obredov domorodnih ljudstev se je po vsem svetu ohranilo še do danes, njihovi konteksti pa segajo vse od klicev po dežju do iniciacije otrok med odrasle, praznovanja rodnosti in psihofizičnih priprav na vojne in bitke. Pri tem nam na misel pridejo podobe različnih ljudstev podsaharske Afrike, plešočih v krogu ob kompleksnih ritmičnih bobnov, maorskega bojevniškega plesa *haka* ter plesov plemen amazonskega pragozda, če jih naštejemo samo nekaj. Nemalo pa je tudi primerov, kjer se ples poveže s poljem lutkarstva ali se mu vsaj približa, pri čemer je treba posebej omeniti starodavni fenomen plesa z masko, ki se od večine ostalih obrednih plesov (Curt Sachs te plese imenuje *nemimetični*)³ pomembno razlikuje. Nemimetični obredni plesi, ki torej ničesar ne upodabljajo, polje duhovnosti dosegajo le skozi lastno gibanje in občutek ekstaze, ki ga pri tem doživijo – duh se naseli vanje, jih na nek način obsede. »Oblika, v kateri se ta duh pojavi in deluje, ni pomembna. Obratno drži za ples z masko [...]: zunanja oblika je najvišjega pomena; ta oblika privabi vase primerne duha, kjer koli že je.« (Sachs 132) Ta duh tako poleg gibanja dobi tudi podobo, izvajalec rituala pa iz sebe na nek način naredi lutko – svoje telo spoji z neživim objektom, v katerega s pomočjo gibanja vdihne lastno življenje.

Kaj je torej starejše, ples ali lutkarstvo? Komu gre verjeti – avtorjem, ki začetke slednjega postavljajo vzporedno z rojstvom dramskega gledališča (pa tudi kasneje) ali tistim, ki govorijo obratno? Morda tistim, ki, gledajoč z vidika indijske gledališke zgodovine, trdijo celo, da so se vse gledališke umetnosti razvile iz plesa? (Jurkowski 18–22) Odgovor se najbrž skriva v definicijah vseh treh pojmov (lutkarstva, plesa in gledališča), ki pa so vse prej kot jasne in enotne. Fenomen scenskih umetnosti, kot jih poznamo danes in v katerega uvrščamo vsa tri omenjena polja, se namreč od pradavninskih obredov v resnici pomembno razlikuje, pri čemer največje spremembe niso posledica družbenega ali tehnološkega napredka, temveč segajo v samo bistvo njegove pojavnosti, ki nas ponovno pripelje do začetka naše raziskave. To, kar pri človeku vzbudi potrebo po umetniškem izražanju znotraj duhovnega obreda, se zelo redko ujema s tistim, zaradi česar si želi svojo večino in zgodbo, ki jo bo skoznjo povedal, postaviti na oder. Tudi ko do tega ujemanja pride, to za ustvarjalca velikokrat pomeni tiho past, v katero se ujame, še preden se tega zave; če nastopajoči v iskanju

³ Pri tem pod izjeme šteje ostale predstavnike mimetičnih plesov, npr. živalske oz. tiste, pri katerih gibi prikazujejo določeno vsebino.

metafizičnega komunicira le sam s seboj (čemur je v popolnem fokusu na lastno telo gotovo najbolj podvržen plesalec) – kje lahko v ta pogovor vstopi gledalec? Zato je na rojstvo lutkarstva in plesa v kontekstu gledališča najbrž res smiselno gledati v okviru začetkov gledališča samega, pri čemer kmalu ugotovimo, da je človeška želja po nastopanju in spektaklu (ter spremljanju tega skozi oči gledalca) pravzaprav ključni element scenskih umetnosti na splošno – in tako kakopak skupen vsem njegovim vejam. Ta element je imel glavno vlogo pri preobrazbi te umetnosti iz sakralne v posvetno, s čimer se je utemeljilo tako sodobno dramsko kot tudi plesno in lutkovno gledališče. Posledice teh sprememb pa so mnogi označili za negativne, kar lahko zasledimo tako v besedilih s plesno kot tudi lutkovno tematiko.

»Že v kameni dobi so bili plesi umetnine, na prehodu v obdobje kovinskih dob pa je ples zaseglo polje legende in ga dvignilo v dramo. A ko je v višje razvitih kulturah postal umetnost v ožjem pomenu besede, ko je postal spektakel, ko je namesto duhov začel nagovarjati ljudi, se je njegova univerzalna moč zlomila. Razblinila se je.« (6)

Tako je leta 1937 zapisal Curt Sachs, čigar besede močno spominjajo na tiste Edwarda Gordona Craiga, ki v svoji tožbi o stranpoteh dramskega gledališča pravi:

»[R]ealizem, prostaško prikazovanje življenja, [...] vse to je daleč proč od pravega cilja umetnosti, saj cilj umetnosti ni odražanje življenjskih dejstev. Saj umetnik tudi ni navajen, da bi hodil za stvarmi; njegov privilegij je, da hodi pred njimi – da vodi. Rajši naj življenje odraža podobo duha, saj je prav duh prvi izbral umetnika, da bi slikal njegovo lepoto.« (75)

Craig je tega duha našel v marioneti: v njenem krhkem gibanju, skrivnostni lepoti in imunosti na stoječe ovacije. Prav toliko kot degeneracijo igralskega gledališča pa je obžaloval stanje, v katerem je ta marioneta pristala med prehodom v posvetno.⁴ Bolj kot klasično marioneto je v resnici občudoval njene prednice, tiste, ki so nastopale v verskih obredih in v njih upodabljale nedosegljiva božanstva. Tako on kot Sachs sta osnovno lepoto umetnosti prepoznavala prav v njenem obrednem značaju, zmožnosti transcendence; zaničevala sta zvezdniški kult osebnosti,

⁴ »Mislite, da je marioneta zmeraj poskakovala po ploskvi, ki je komaj kvadratni meter velika in narejena tako, da spominja na majčkeno staromodno gledališče? Da je zmeraj segala z glavo skoraj do zgornjega roba proscenija? Da je zmeraj živela v tej hišici, kjer so okna in vrata majhna kot v prebivališču punčke iz cunj, z narisanimi zavesicami, razgrnjenimi iz srede navzven, v vrtičku pa so orjaški cvetni listi veliki za njeno glavo? Poskušajte si izbiti te misli iz glave [...].« (Craig 76)

ki se je vanjo prikradel in si jo vzel za svojo. Če njune izjave beremo v kontekstu časa njihovih objav, jih lahko razumemo. Kljub razmahu avantgardne umetnosti, ki se je takšnemu stanju uprla na vso moč, njena dognanja še zelo dolgo niso bila legitimizirana s strani pomembnih institucij. A postopoma se je zgodilo tudi to; čeprav je stanje umetnosti z več vidikov še zmeraj sila zaskrbljujoče, lahko v njem klub vsemu najdemo tudi dobre plati. Umetniki se (čeprav ne povsod) vseeno soočajo z neprimerno manjšo količino cenzure, kot so se včasih; tudi največje in najpomembnejše hiše umetnosti na svetu so vsaj praviloma naredile ogromen korak naprej od izkoriščanja zvezdniškega sistema in umeščanja spektakla na vrh hierarhične lestvice prioritet. Zdi se, da je tudi umetnost sama začela pogrešati duha, o katerem sta govorila Sachs in Craig, in kar nekaj svetlih primerov nam dokazuje, da ga je uspela najti in ujeti – čeprav morda le za trenutek.

2.5 Plesalec in lutka z roko v roki

V duhu tematike, ki jo raziskujem v svojem delu, bom te primere omejila na tiste, kjer sta se na odru skupaj znašli poetika plesa in lutkarstva. Kot je ugotovil Kleist, so lutke za plesalce izredno dragocen pojav, kar se kaže tudi v mnogih plesnih poskusih posnemanja lutkinega telesa. V nekaterih primerih ob plesalcih, ki upodabljajo ta oživljena neživa bitja, nastopajo tudi lutke same, veliko pa je tudi takšnih, kjer si ustvarjalci od njih samo »izposodijo« določene karakteristike njihovega delovanja. Pri tem je potrebno izpostaviti še en poseben fenomen, ki ga pogosto najdemo pri plesnih predstavah, v katerih so uporabljeni lutkovni elementi – če jim sploh še lahko tako rečemo. Bistvo definicije lutke se namreč skriva v neživosti snovi, iz katere je ustvarjena in nato s pomočjo animatorjevega giba oživljena; kaj pa se zgodi, če njeno telo sestavlja nekaj živega, natančneje animatorjevo telo samo (oz. njegov del)? Bi lahko te primere uvrstili v Sachsovo kategorijo mimetičnega plesa? Ko lutkarjeva dlan npr. sama nastopa v vlogi glave ali pa njegova roka upodobi telo kače, zlasti če za to ni dodatno vizualno opremljena s kostumom ali barvo, gibanje postane še toliko bolj pomembno. Zato ni napačno predvidevanje, da se plesalci, ki jih zanima izražanje na tem področju, uporabe lutkovnih elementov najpogosteje poslužujejo ravno na takšen način. Zelo posrečen primer tega lahko najdemo v predstavi *Monger* (2008) ameriško-izraelskega koreografa Baraka Marshalla. V njej dva plesalca, posajena na klop, prazen prostor med seboj v hipu naselita z dodatno entiteto, sestavljeno iz črne žametne obleke, klobuka, dveh rdečih salonarjev in prekrižanih nog, ki jih plesalca sama (vsak po eno) »posodita« gospe, ki s tem

nastane. Iz prizora, ki ga ti trije liki ustvarijo, je razvidno, kako harmonično se lahko v umetniku dopolnjujeta plesna in lutkarska večšina ter koliko komedijskega potenciala, žal globoko neizkoriščenega, v resnici poseduje gibko plesalčevo telo. Primer umetnika, ki ta potencial s pridom izkorišča, je Nizozemec brazilskega rodu Duda Paiva, katerega istoimenska profesionalna skupina se ukvarja prav s fuzijo lutkovne in plesne umetnosti. Njegova posebnost so lutke, izdelane iz pene, ki si jih plesalci pritrdijo na lastno telo, končno vizualno podobo pa liku tako podelita deloma lutka in deloma plesalec sam. S predstavo *Love Dolls* je kot gostujoči režiser/koreograf v sezoni 2009/10 sodeloval tudi z Lutkovnim gledališčem Ljubljana. Da tej gledališki hiši povezovanje plesa in lutk ni tuje, so spet dokazali v letošnji sezoni, ko je koreograf Matjaž Farič s skupino sedmih nastopajočih (med katerimi so bili tako lutkarji in plesalci kot tudi dramski igralci) na Oder pod zvezdami postavil predstavo *Posvetitev pomladi*, podnaslovljeno kot *lutkovni balet*. V njem se s slavnim glasbenim delom Igorja Stravinskega prepletajo dinamični prizori obrednega žrtvovanja, podprti s kombinacijo gibov iz sodobnega plesa, animacij objektov in lutk skozi različne tehnike ter ogromne videoprojekcije čez celotno ozadje, ki vse skupaj poveže v nekakšno celostno umetnino in pravo obredno izkušnjo za sodobnega gledalca. Ena najbolj dodelanih plesno-lutkovnih fuzij, ki si jih je svetovna publika lahko ogledala v zadnjem času, pa je gotovo *Dark Matters* (2009) priznane in pribljubljene kanadske koreografinje Crystal Pite ter njene plesne skupine Kidd Pivot. V celovečerni predstavi, ki jo izvaja sedem vsestranskih gibalcev, skupina tako z gledališkega kot tudi s povsem gibalnega vidika raziskuje različne vplive, ki delujejo na človeka in njegova dejanja, pa tudi svet in vesolje na splošno, saj že v naslovu uvaja astrofizikalno tematiko temne snovi. Slednjo v predstavi upodablja v črnino oblečeni animatorji-plesalci, ki v prvem dejanju (sicer poudarjeno gledališke narave) spremljajo zgodbo lesene lutke in njenega kreatorja, do katerega ta lutka hitro razvije agresiven in nazadnje celo morilski odnos. Lutko hkrati upravlja več animatorjev, ki funkcionirajo kot eno, sama lutka in lik njenega kreatorja pa se ves čas sprehajata po robu med naravnim in plesnim gibanjem. To se v naslednjih delih predstave, ko ena od črnih podob začne animirati mrtvega kreatorja, razvije v popolnoma plesno gibanje, nazadnje pa se tudi vsi animatorji gladko prelevijo v fluidne plesalce, ki motivacijo svojih gibov iščejo zdaj v sebi, zdaj drug pri drugem.

Na podoben način smo lutkovne elemente z ekipo vključili tudi v predstavo *Črna skrinjica*, le da sta lutki, upodobljeni s strani dveh sodobnih plesalk, »oživelici« na ukaz zvoka, ki ga je v predstavo prinesel step. Preplet teh dveh vrst gibanja, med katerima je toliko sorodnosti, a tudi

ogromno zelo pomembnih razlik, nam je pri delu povzročalo nemalo preglavic. Kako v življenje obuditi nekaj, kar je že živo? Mar ni za to najprej potrebna neke vrste smrt? Proces ustvarjanja predstave nam je ponudil kar nekaj različnih odgovorov na to vprašanje. A preden se jim podrobneje posvetimo, je potrebno raziskati še enega od odnosov, ki je pri njihovi formulaciji igral zelo posebno vlogo, in sicer odnos med stepom ter poljem umetnosti, ki se mu ta približa še veliko bolj kot lutkarstvu: glasbi.

3. Plesalec stepa in glasbenik: od vidnega k slišnemu in nazaj

Ples in glasba sta pojma, ki sta med seboj tako povezana, da si enega brez drugega skorajda ne moremo predstavljati. Človeško kulturo spremljata že od njenega samega začetka, in to v vseh njenih obdobjih in oblikah, od verskih obredov daljne zgodovine in obredov zabave današnjega časa na eni strani do visoke umetnosti na drugi. Tako kot umetnost gibanja ima tudi glasba izredno pomembno družbeno funkcijo, ob njej pa še kar nekaj drugih, med drugim terapevtsko, izobraževalno in estetsko; predvsem pa je bolj kot katera koli druga veja umetnosti – še bolj kot ples (ali, kot smo ugotovili, lutkarska umetnost) – vezana na ritem. Tu se s plesom tudi najbolj ujemata: ples ritem vizualizira, glasba pa ga naredi slišnega. Eno od izraznih sredstev, ki ti dve muhi ubije na en mah, je step.⁵ V prejšnjem poglavju smo iskali vzporednice med stepom in obvladovanjem ročne lutke ter ugotovili, da fokus plesalca stepa za razliko od plesalca baleta ali sodobnega plesa leži izven njega samega. Njegov primarni cilj ni vizualne narave (čeprav ta sledi takoj za njim), temveč se nahaja v zvoku, ki ga proizvajajo plesalčevi gibi s specializiranimi čevlji na njegovih stopalih. Te čevlje, ki jih plesalci sicer imenujemo *stepke*, bi lahko iz kategorije obuval zlahka prestavili v kategorijo glasbenih instrumentov, kar nakazuje obilje potez, ki si jih step deli z glasbo. V resnici step namreč *je* glasba.

Če se zatečemo k osnovni definiciji glasbe, nam Peter Amalietti postreže s sledečimi besedami: »Glasba je [...] umetelni niz zvokov, ki zaporedno prehajajo neposredno eden v drugega, ali pa je med njimi tišina[.]« (Amalietti 14) Ameriški avantgardni skladatelj John Cage je v svojem značilnem slogu še bolj minimalističen: »Glasba je zvok.«⁶ (nav. po Amalietti 18) Če je glasba lahko kakršen koli zvok, le da ga poslušalec dojema kot glasbo, potem gotovo ni narobe trditi, da lahko ta definicija zaobjame tudi zvok stepk. Ker pa ta zvok nikakor ni naključne narave, ima step z glasbo še veliko več skupnega kot zgolj to. Kot jedrnato zaokroži Oxfordov *Plesni slovar*, step »vključuje kompleksne ritmične vzorce in sinkopirano fraziranje, lahko pa se ga izvaja na različne glasbene stile, posebej džez.« (Craine in Mackrell 467) Avtorici tukaj sicer omenjata glasbeno podlago, ki step lahko spremlja, čeprav se ta ples bolj kot katerega koli drugega lahko izvaja tudi *a capella*, a omemba džeza

⁵ V to kategorijo lahko poleg stepa prištejemo še flamenko, indijski kathak ples in irski ples (različico *hard shoe*, ki se jo pleše v čevljih, podobno podkovanih tistim za step).

⁶ V pričujoči definiciji sicer ne manjka ironije, če se spomnimo na nedvomno najslavnejše delo tega avtorja z naslovom 4'33" (za pianista in budilko), ki ga sestavljajo štiri minute in triitridaset sekund tišine.

je na tem mestu vseeno povsem ustrezna in nujna – če na step namreč pogledamo z glasbene plati, se njegove zakonitosti od vseh zvrsti najbolj približajo prav tej. Da bi razumeli, zakaj to ni naključje, se moramo vsaj za trenutek zadržati pri družbeno-zgodovinskem kontekstu, iz katerega sta rodila se tako step kot džez. Čeprav je prvi od drugega kar nekaj let starejši, je step, kot ga poznamo (oz. pri nas šele spoznavamo) danes, svojo pravo moč dobil šele takrat, ko je v dvajsetih letih prejšnjega stoletja vase posrkal dinamiko ritmičnih vzorcev te nove kulturne senzacije. Step se je z džez glasbo preprosto zlil, ta naveza pa je ostala živa do današnjih dni. Na območjih, kjer srce stepa še vedno utripa tako kot v njegovi zlati dobi, si pravega plesnega dogodka ne moremo predstavljati brez prisotnosti živega džezovskega banda, pred katerim se – v stalni komunikaciji z njim – vrstijo desetine in desetine plesalcev stepa (ali povedano drugače – gostujočih tolkalistov). Ta element »tukaj in zdaj«, ki takšna glasbeno-plesna srečanja preveva od zunaj in od znotraj, ta živost, ki se zgodi med spontanim urejanjem neskončnih možnosti ritmičnega izražanja, pa je dragocenost, ki jo je step v sebi nosil že dolgo, preden se je spoznal z glasbenimi potenciali džeza.

3.1 Stoletja na dnu družbene lestvice

Pisanje o zgodovini plesa je že samo po sebi nehvaležno početje, še toliko bolj pa to velja za pisanje o zgodovini stepa. Razlogov za to je več, najpomembnejši pa je najverjetneje ta, ki pesti vsakega plesnega zgodovinarja: ples je živa umetnost in kot takšna za seboj ne pušča nobenih otipljivih sledi. Posebej v obdobjih, preden se je v namen dokumentiranja plesa lahko začel uporabljati film ali vsaj fotografija, se lahko torej zanašamo le na posredno sklepanje iz raznih likovnih vtisov ali zapisov ljudi, ki so takrat živeli. Pri tem pa naletimo na veliko težavo: vsak zapis je podvržen subjektivni interpretaciji človeka, ki ga je ustvaril, pri čemer so določene tematike deležne še prav posebne pristranskosti. Kot fenomen, ki se je rodil iz kulturne izmenjave med skupinami, ki so si tedaj na območju današnjih ZDA delile dno družbene lestvice, v to kategorijo zagotovo spada tudi step. Vsaj toliko kot kulturno-umetnostna je zato njegova zgodovina tudi politična; zato je na kar nekaj mestih nepredvidljiva, nepoštena in celo žalostna. Razkriva grozote sužnjelastniške dobe, marsikatero elemente v razvoju te nenavadne plesne oblike povezuje s tragičnimi primeri kratenja človekovih pravic in vselej nosi relativno visoko stopnjo dvoma glede verodostojnosti virov, iz katerih spoznavamo velik del njenega zgodovinskega obstoja. Hkrati pa govori o iskanju in

izražanju svobode, ustvarjanju lastne kulturne identitete in predvsem neuničljivosti človeškega duha – pri čemer sta imela ples in glasba že od nekdaj ključno funkcijo.

Kljub preprekam pri raziskovanju se strokovnjaki s tega področja strinjajo vsaj o enem dejstvu: da je step otrok Amerike, kjer je v njeni značilni funkciji talilnega lonca nastal iz prepleta različnih oblik svojih plesnih predhodnikov. Ena od vej teh predhodnikov je prišla iz Evrope, natančneje z Britanskega otočja, druga, s katero step tudi danes veliko pogosteje povezujemo (tudi zaradi njegovega nadaljnega razvoja), pa iz Srednje in Zahodne Afrike, od koder so Evropejci v svoje kolonije izvažali poceni oz. suženjsko delovno silo. Trgovina s sužnji se je še posebej razmahnila po odkritju Amerike leta 1492; velike, prenatrpane ladje so Afričane vozile na Karibe in celinsko Severno Ameriko, kjer so imeli najprej podoben status delavcev kot nekateri priseljenci iz Evrope, a se je situacija kmalu spreobrnila v sužnjelastništvo: ureditev, ki je slonela na popolni rasni diskriminaciji. Belci so jih dojemali kot nižjo raso, eden glavnih argumentov, ki so jih pri tem uporabljali, pa je slonel tudi na divjem načinu plesa, ki ga je to ljudstvo prineslo iz Afrike. Plesi, ki so jih izvajali v krogu ob spremljavi ritmičnega ploskanja in zvokov bobna, so bili obredne in socialne narave; bilo je, kot da jih imajo v krvi. Tako je bilo tudi z ritmom, ki ga tedanje evropsko uho gotovo ni moglo razumeti. Njegova posebnost se je namreč skrivala v uporabi poliritmov (malo več o njih kasneje), ki pa niso bili rezervirani samo za boben – plesalci so jih tudi vizualizirali. Nekateri so bili tako sposobni, da so lahko z vsakim delom telesa sledili drugemu ritmu, kar je bilo za krščanskega gledalca videti približno tako, kot bi jih obsedel hudič – vsekakor pa se jim to ni zdelo nekaj, na kar bi lahko bili v »razvitem svetu« ponosni. A sčasoma se je tudi odnos do plesa spremenil. Gospodarji so v njem začeli prepoznavati vrednoto, saj so sužnji s plesnimi sposobnostmi kazali tudi dobro fizično pripravljenost. Črnsko prebivalstvo je tako začelo plesati tudi na ukaz svojih gospodarjev (pri čemer so belce velikokrat oponašali, kar so ti razumeli narobe – kot prikaz pripadnosti in ne kot satiro), še vedno pa sta se ples in glasba ohranila kot osrednja elementa njihovega družabnega življenja. Afriških elementov je bilo v tem življenju sicer zmeraj manj; za razliko od Karibov, kjer je bila umrljivost sužnjev tako visoka, da so morali ves čas uvažati nove ljudi iz Afrike, je namreč v Severni Ameriki njihova populacija zaradi visoke rodnosti kmalu postala samozadostna. To je pomenilo, da so začeli ustvarjati lastno kulturo, ki je sicer ohranila glasbeno-plesni duh svojih predhodnic, a je vsebovala tudi veliko elementov kulture sužnjelastnikov in ostalega prebivalstva bele rase. Te elemente je sestavljal skupek vplivov, ki so se preko množične imigracije v Ameriko naselili predvsem iz Evrope, med njimi pa so bile tudi različne variacije perkusivnih plesov z

Britanskega otočja (predvsem Irske). Do prvih stikov med izvajalci slednjih in njihovimi afriškimi sodobniki je po vsej verjetnosti prišlo že na ladjah, ki so uvažale sužnje iz Afrike, kasneje pa tudi na plovbah, ki so v Evropo prevažale ameriški bombaž in se nazaj vračale z novo delovno silo, sestavljeno iz tamkajšnjega revnega prebivalstva. Tako se je postopoma začelo zlivanje plesno-glasbenih korakov z različnih delov sveta, ki je veliko kasneje, na prehodu iz 19. v 20. stoletje našlo skupno obliko v stepu, pri tem pa za vselej ostalo vezano na diskriminatorni odnos med pripadniki višjih slojev in dnom družbene lestvice (v tem smislu irski priseljenci, med katerimi je bilo tudi veliko kriminalcev, niso kotirali prav dosti više od avtomatsko segregiranega črnškega prebivalstva). Britanski družabni plesi, v povezavi s katerimi je najpogostejše omenjana beseda *jig*,⁷ so v svojem razvoju s kar nekaj prvinami nakazovali kasnejši razvoj stepa. Izvirali so iz delavskih tavern, v katerih so prirejali celo plesna tekmovanja: ples je bil športni izziv, v katerem je zmagal tisti, ki je v gibanju zdržal najdlje. Ključno je bilo tudi vzdrževanje ritma – lastnost, ki je tudi afriške plese odlikovala že v njihovih najstarejših manifestacijah. Plesu *jig* so se skozi leta na različnih delih otočja pridružili še *hornpipe*, *stepping* in *clogging*. Zadnji ima posebej nenavadno zgodbo, saj naj bi se razvil kot posledica boja proti prezeblim stopalom – delavci, obuti v lesene cikle, naj bi pri topotanju z nogami posnemali zvoke strojev in se nadvdušili nad zvočno podobo rezultata. Pozneje so plesu v coklah dodali že znane korake drugih ljudskih plesov in dobili različico, ki je bila še korak bližje stepu.

O dejstvu, da je bil perkusivni element teh plesov zelo pomemben, pričajo iznajdljive rešitve, s katerimi so si pomagali ojačati zvok svojega gibanja. Danes za to uporabljamo posebej za ta namen izdelane lesene plošče (ang. *tap boards*), takrat pa so se znašli tako, da so s tečajev sneli vrata in plesali na njih. Ker je bil ples izziv in tekmovanje, so ta vrata nato dvigovali na vedno višja mesta (ženske so si pri tem dvigovale spodnje robove kril, da bi bilo boljše videti delo njihovih stopal), nekoč pa naj bi ta vrata pristala celo na vrhu dimnika. (Seibert, *History* 38) Čeprav je bila glavna lastnost plesov z Britanskega otočja slišno ritmiziranje s stopali, je bila to z gibalnega vidika pravzaprav tudi edina (a ključna) skupna lastnost z afriškimi oz. afroameriškimi plesi. Stari svet je bil namreč prežet s povsem drugačnim kodom obnašanja, vezanim predvsem na krščansko vero, ki je svoj odtis pustil tudi v prostem času, namenjenemu zabavi: za razliko od »prežeče« poze Afričanov so se Evropejci držali sila

⁷ *Oxfordov plesni slovar* besedo *jig* definira kot »star britanski ljudski ples. [...] Hiter solo ples, ki se ga najpogosteje izvaja v šest- ali dvanajstosminkem taktu, njegova posebnost pa je živahno gibanje stopal.« (Craine in Mackrell 259)

pokončno, roke pa so v večini različic povsem izključili iz teh plesov. Cilj je bil doseči gibanje, s katerim plesalec zasede kar se da malo prostora, z zgornjim delom telesa pa se čim manj premika – medtem ko se na področju nog dogaja povsem nasprotno. Afričani in njihovi ameriški potomci so pri svojem plesu uporabljali celotno telo, a je bilo v času njihovega nastopanja na željo gospodarjev tudi na tem mestu mogoče najti vzporednice z gibi Zahoda: belci se niso mogli načuditi temu, kako pri miru so plesalci lahko držali svoje glave. Vajeni nošenja težkih vrčev na njih so imeli ti namreč izjemen občutek za ravnotežje. Tako je del njihovih plesnih aktivnosti (tekmovalnih iger, s katerimi so si krajšali čas predvsem ob sobotah zvečer) postalo tudi gibanje z vrčem vode na glavi, pri čemer je bil trik seveda v tem, da se ne polije niti kaplja vode. Glede na to, da obstajajo zapisi o podobnih aktivnostih tudi čez lužo (Seibert, *History* 54), obstaja verjetnost, da je bila to pri sužnjih ena od prevzetih idej z evropskimi koreninami, vsekakor pa priča o prepletanju teh dveh plesnih kultur. Še večji korak v tej smeri je povzročila prepoved afriških bobnov in ostalih glasnih glasbil v 18. stol.; gospodarji so bili namreč prepričani, da si sužnji z njimi pošiljajo signale o uporih. Še večji delež ritmiziranja se je tako premaknil na stopala, v uporabo pa so prišla nova glasbila t.i. *mešanega porekla*, med drugim bendžo in gosli.

»Romantična« podoba plešočega, srečnega sužnja je bila v preteklosti velikokrat zlorabljena v namene upravičevanja (in opravičevanja) suženjstva, zato so se pripadniki abolicionističnega gibanja omemb plesa močno izogibali. Tudi sicer so bile okoliščine plesa sužnjev velikokrat sporne narave – gibati so se morali v zabavo gospodarjev, ki so jih nato poniževali, na ladjah pa naj bi jih v ples silili zaradi ohranjanja telesne moči. V vsakem primeru je zgodba o začetkih afroameriške kulture nepredstavljivo kruta, pri čemer ples ni nobena izjema; po drugi strani pa so si sužnji, kot v svoji obsežni monografiji o stepu piše Brian Seibert,

»lahko skozi ples ponovno prilastili svoja telesa. [...] Sobotni večeri in prazniki so bili edini prosti čas, ki so ga imeli, in vselej so se ga odločili preživeti s plesom. Prepoznavanje visoke vrednosti v ritmični sinhronizaciji in njeni moči povezovanja skupnosti je bil del afriške dediščine sužnjev; povezovanje plesa s svobodo pa je postal del njihove ameriške [dediščine].«
(50)

A prava svoboda – kljub ukinitvi suženjstva, ki jo je Abraham Lincoln uzakonil leta 1863 – tako za Afroameričane kot za njihovo umetniško izražanje še ni bila na vidiku. V prepričanju,

da črna rasa ni inferiorna beli, so si bili Američani namreč vse prej kot enotni, pridobljena svoboda pa je nekdanjim sužnjem posebej na ameriškem Jugu sredi čela narisala tarčo.

Sledilo je dolgo in travmatično obdobje javnih linčanj, vzpona organizacij, kakršen je recimo Ku Klux Klan, in splošno diskriminatornega obnašanja do vseh temnopoltih državljanov, kar se je vzporedno začelo odražati tudi v kulturi. Minstrelski šovi, v katerih so belci oponašali črnce in se iz njih norčevali, so postali daleč najbolj priljubljena oblika zabave. V njih so se pogosto posluževali *blackfacea*: po obrazu so se pobarvali s črno, po ustnicah in okrog njih pa z živo rdečo barvo. *Minstrel* so postali prvi pravi množični izraz ameriške kulture (in njihov odgovor Evropi, ki se jim je posmehovala zaradi pomanjkanja »visoke umetnosti«), ironija njihovega obstoja pa je šla celo tako daleč, da so nazadnje v njih začeli nastopati tudi črnci. Eden od njih, ki je s pomočjo svojih plesno nadarjenih nog hitro dosegel slavo, je bil Master Juba, v minstrelskih šovih pa je svojo pot začel tudi najpomembnejši plesalec stepa vseh časov, katerega rojstni dan, 25. maj, plesalci po vsem svetu še danes obeležujemo kot mednarodni dan stepa. To je bil Bill (rojen Luther) Robinson, bolj znan kot Bojangles. Robinson je bil plesalec, ki je najprej v minstrelskih, kasneje pa na vodvilskih odrih (obliki zabave za množice, ki je nasledila minstrelske šove) iz množice različnih plesov, kot so bili *jig*, *shuffle*, *breakdown* in *juba*, razvil obliko, ki jo še danes poznamo pod imenom step. Priljubljenost, ki jo je Bojangles dosegel s svojimi izpopolnjenimi⁸ nastopi, polnimi nepričakovanih komičnih izjav, v kasnejšem obdobju svoje kariere pa s slavno stepovsko točko na stopnicah, ki jo je hotel celo patentirati, je prepoznavnost prinesla tudi stepu. Zato ne preseneča, da se je ta plesna zvrst kmalu znašla tudi na Broadwayu, kjer jo je čakalo približno dvajset let naraščajoče slave, h kateri so pripomogli tudi glasbeni filmi; v obdobju med obema vojnama skoraj ni bilo takšnega, v katerem ne bi bilo stepa. Rodile so se svetovne zvezde, kot so Fred Astaire, Eleanor Powell, Ginger Rogers in Gene Kelly, če jih naštejemo le nekaj, pot pred kamero pa si je utrl tudi Bojangles. Skupaj s Shirley Temple sta se v zgodovino zapisala kot prvi rasno mešani plesni par, prikazan na filmskem platnu.

Robinson je takrat sicer res užival visoko popularnost, nikakor pa ne tudi enakovrednosti; to je za njegove sodobnike seveda veljalo še v večji meri. Predvsem iz tega razloga Robinsonu

⁸ Nad njim se je navdušil tudi t.i. kralj džezza Louis Armstrong: »'Vsak gib,' se je spominjal Armstrong, 'je bil prelepa slika.' Robinson je bil temnopolt kot on, kar je nekaj pomenilo. Nekaj pa je pomenil tudi izraz, s katerim se je Armstrong kasneje odločil opisati, o čem je razmišljal, ko je tistega dne v letu 1922 gledal Robinsona: 'Uau, kakšen umetnik.'« (Seibert, *History* 133)

danes večkrat očitajo t.i. *Uncle Tomism*⁹ – zanikanje lastne identite in kulturne dediščine z namenom boljše sprejetosti v diskriminatornem okolju. Kljub temu pa je treba Billa Robinsona obravnavati predvsem skozi vidik ogromnega napredka, ki ga je prinesel svoji umetnostni disciplini in s katerim je ustvaril idealno podlago za naslednji veliki dogodek v razvoju stepa: srečanje z džezom. (prim. Seibert, *History* 27–37)

3.2 Glasbeni elementi stepa

Tako kot step je tudi džez ugledal luč sveta v Združenih državah Amerike, natančneje v New Orleansu. Razvil se je skozi kombiniranje različnih glasbenih zvrsti tistega časa, skozenj pa se je podobno kot pri plesu vedno izražala tudi socialna komponenta okoliščin, v katerih je nastal. Tudi džez je namreč »otrok« potomcev afriških sužnjev, katerih življenja so bila kljub svobodnemu statusu v začetku dvajsetega stoletja še zmeraj vse prej kot uresničitev ameriškega sna. A tako kot pri plesu se je takšna situacija – posebej zaradi kulturno raznolike lokacije – ponovno izkazala za ustvarjalno plodno.

»New Orleans je bil talilni lonec znotraj večjega talilnega lonca ameriškega življenja. Ko so živahne kulturne tradicije prisiljene v tako bližnja srečanja in izpostavljene toliko različnim vplivom, iz te mešanice zmeraj nastanejo novi, navdušujoči hibridi. V tem primeru je bil rezultat džez, značilen izrazni slog, ustvarjen s strani ameriških črncev, ki so črpali iz izrednega glasbenega ekosistema New Orleansa ob prelomu stoletja – in ga nadgradili.« (Gioia 79-80)

Glasbeni slog, od katerega je džez prevzel največ elementov, je bil (v tistem času sicer še ne tako razširjeni) blues, njegov predhodnik z vidika priljubljenosti pa je bil gotovo *ragtime*. Ta je kot nepogrešljiv člen vseh družabno-plesnih dogodkov konec devetnajstega stoletja obnorel ameriške množice, v glasbo pa je uvedel nekaj izredno pomembnih novosti, brez katerih si je danes skorajda ne moremo več predstavljati. V njem sta ritmični navdih našla tako step kot džez, ki sta se, potem ko si je slednji že nekaj let po svojem nastanku priigraval visoko stopnjo popularnosti po vsej Ameriki, leta 1921 končno zares srečala v broadwayskem muzikalu *Shuffle Along* – katerega ustvarjalna ekipa je bila sestavljena skoraj izključno iz temnopoltih Američanov. Muzikal je doživel velik uspeh, kar je pomenilo ogromno ne le za njegove

⁹ Izraz izvira iz abolicionističnega romana *Koča strica Toma* (1852) avtorice Harriet Beecher Stowe, v kateri slednja koncept suženjstva predstavi kot nekompatibilnega s krščanskimi načeli (ki jih s svojo razumnostjo in lojalnostjo izraža tudi naslovni junak).

ustvarjalce, temveč tudi za afroameriško skupnost na splošno. Publiko je kombinacija svežih plesnih in glasbenih ritmov privlačila do te mere, da prihajajoči desetletji v zgodovini še danes poznamo pod imenom »doba džeza«. Kaj je bilo na muzikalu tako močno navdušujočega, da je leta 1921 z njim na pregovorno belem Broadwayu lahko uspelo celo temnopolti ustvarjalni ekipi (ki se iz svoje rase pri tem ni norčevala, kot je bila publika vajena iz minstrelskih šovov), Constance Valis Hill opiše tako:

»Nekateri koraki [...] so se nanašali na plesne oblike minstrelskih odrov 19. stoletja, črnkega vodvila s preloma stoletja, belskega Broadwaya ter črnkih in belskih družabnih plesov. V predstavi *Shuffle Along* pa so avtorji te t.i. 'tradicionalne' korake okusno modernizirali, tako da so jih prilagodili pospešenemu tempu, neenakomernim ritmom in svingovskim ritmičnim pogonom zgodnjega džeza – glasbene oblike, ki je v osnovi združila sinkopirane ritme z enakomernim, ritmičnim basom. Bila je podobna ragtimu, a je ritem zabrisala še bolj kot sinkopacija v ragtimu.« (71)

Odgovor se torej skriva v ritmu – oziroma njegovi nepredvidljivi razčlenitvi, ki je med publiko takoj poskrbela za srbeče podplate. Džez in z njim step sta posegla po ritmičnem elementu, ki ga je na podoben način populariziral že ragtime, a sta ga vzela za svojega in začela zares raziskovati neslutene muzikalne razsežnosti, ki jih je ponujal. Ta element, imenovan sinkopa, še danes predstavlja osnovni gradnik ritmiziranja v džezu in stepu, kot tak pa ostaja tudi glavni razlog, zakaj step mnogi definirajo kot vizualno obliko džez glasbe.

3.2.1 Sinkopa

Sinkopa v najbolj poenostavljeni definiciji pomeni glasbeni poudarek, premaknjen z glavnih *beatov* na vmesne. To ustvari dinamiko, ki je bila zahodni glasbi pred zlitjem z vplivi potomcev afriških ritmov skoraj povsem neznan. Sinkopa je namreč v osnovi napaka in evropska umetnost je zaradi svoje linearne narave še dolgo ni nehala dojemati kot tako. Ko pa se je sinkopiranje z ragtimom razmahnilo po plesnih dvoranah Amerike in Evrope, ni bilo več poti nazaj, saj, kot zapiše Amalietti,

»[r]azen klasične glasbe in nekaterih ljudskih glasb skoraj vsa sodobna glasba temelji in gradi na afro-ameriškem razumevanju, pojmovanju in uporabi poudarkov. Sodobna glasbena teorija mora torej izhajati iz afro-ameriškega pojmovanja ritma, zato je jazzovsko razumevanje razvrščanja poudarkov v taktu tisto znanje, ki ga mora osvojiti vsak sodobni glasbenik.« (131)

Ta trditev že zelo dolgo velja tudi za plesalce stepa. Čeprav je ples v *straight timeu* oz. poudarjanje običajnih dob vsekakor obstoječa praksa, je sinkopiranje veliko bolj pogosto, saj neprimerljivo poveča izrazni potencial ritma. Sinkopiranje predstavlja tudi glavno komponento najznačilnejšega ritma v stepu (in džezu), ki mu pravimo *swing*. Njegova osnovna lastnost je, da vsak drugi poudarek pomakne proti naslednjemu toliko, da vmes nastane pavza, katere trajanje je enako kot trajanje poudarkov, ki jo obdajata. Trajanje dveh poudarjenih dob tako razdeli na tri enako dolge dele. A *swing* je veliko več kot samo matematika; je predvsem občutek, stav, odnos. Je nekaj, kar iz še tako nepripravljenih nog izzove plesni odgovor.

»Čeprav je v središču percepcije in izvedbe jazza, swinga ni moč koncizno definirati in opisati. Mnogi ga skušajo opredeliti kot primarno ritmični fenomen, ki izhaja iz boja med fiksiranim pulzom in različnimi trajanji in poudarki, ki jih izvajalec igra v nasprotju s pulzom [...] Vendar pa zgolj ta boj ne proizvaja swinga; ritmična sekcija lahko igra celo enostaven fiksni pulz z različnimi količinami in vrstami swinga. Očitno je, da gre še za druge značilnosti, npr. *drive*, ki ga instrumentalist v vsaki noti dosega z manipulacijo barve, artikulacijo, vibratom, intonacijo in drugimi posebnostmi; vse to združuje z natančnim ritmičnim razporejanjem vsake note in končni rezultat je swing.« (Gligo 324)

Velik delež klasičnega repertoarja stepa starih mojstrov, kot so bili Honi Holes, Cholly Atkins, Eddie Brown in drugi, vključuje fraziranje znotraj ritma swinga. Po renesansi stepa v devetdesetih letih prejšnjega stoletja, ko je čudežni deček stepa Savion Glover odrasel in na Broadway postavil izjemno uspešno predstavo *Bring in 'da Noise, Bring in 'da Funk* (1995), se je trend sicer močno prevesil v prid funka, a swing kljub temu še danes živi ne samo kot različica neenakomerno poudarjenega ritma, temveč kot poseben plesni slog, v enačbi katerega poleg plesnih korakov vedno odzvanjajo tudi džezovske melodije. Te melodije pa so praviloma »pospravljene« v zaokrožene celote z natančno določenim časom trajanja: eni od teh celot, ki se jo kot orodje stalno uporablja tudi pri stepu, rečemo 32-taktni korus.

3.2.2 32-taktni korus

S tem izrazom označujemo standardno džezovsko strukturo skladbe, ki se nanaša predvsem na njegovo zgodnje obdobje. V džezovski terminologiji se je sicer skozi leta bolj uveljavil

sodobni izraz za korus, in sicer *AABA*, pri stepu pa se poslužujemo obeh – odvisno od konteksta, v katerem ju potrebujemo (*AABA* se namreč v ožjem smislu lahko nanaša tudi na krajše fraze). Že samo ime pove, da je korus dolg 32 taktov, ti takti pa so razdeljeni v štiri enako dolge fraze: prvo frazo *A*, ki služi kot osnova oz. tema skladbe; drugo frazo *A*, ki je prvi enaka ali podobna; frazo *B* ali most (ang. *bridge*), ki prinaša spremembo v melodiji in ritmu, a se vseeno navezuje na prejšnji frazi; in tretjo frazo *A*, ki skladbo spet vrne na začetek, pri čemer se z osnovno frazo ponavadi malo poigra in jo predstavi na drugačen način. Vse to se večinoma odvije v štiričetrtinskem taktu – kot tudi večina sodobne glasbe, odkar jo je, kot je ugotovil Amalietti, afroameriško dojemanje ritma obrnilo na glavo. Korus kot standardna oblika pripomore k urejanju ritma in melodije v nek »logični« okvir, ki predvsem pri stepu (zaradi omejenosti na melodičnem delu spektra) gledalcu oz. poslušalcu lahko zelo olajša spremljanje drobnih korakov, v katerih se je hitro moč izgubiti.

V tem smislu se pri obliki *AABA* step najbolj očitno izkaže kot oblika igranja na glasbeni instrument, a le skozi uho “standardne” sodobne glasbe; podobno kot džez namreč tudi step nikoli ni nehal raziskovati fenomena ritma, posebej v zadnjih dveh desetletjih pa so najbolj lucidni ustvarjalci začeli iskati vzporednice tudi z drugimi glasbenimi stili. Francoska plesalka in koreografinja Roxane Butterfly, ki je dolgo ustvarjala v Španiji, je tako step povezala z njegovim perkusivnim sorodnikom, flamenkom, Michelle Dorrance in Dormeshia Sumbry-Edwards pa sta se ob sodelovanju s plesalci kathaka spoznali s kompleksnimi ritmi indijske glasbe. Splošni razvoj stepa, kot se v zadnjem času kaže ne samo po njegovi performativni, temveč tudi pedagoški plati, namreč svoje polje izraznosti širi predvsem na področju glasbe in ne toliko giba. Vsak učenec stepa se hkrati z osnovnimi plesnimi koraki vedno nauči tudi osnovne glasbene pojme, ki predstavljajo nujni okvir za napredovanje v tej plesni veščini. Najpomembnejša lastnost dobrega plesalca je namreč njegov ponotranjeni občutek za ritem, brez katerega step nikoli ne preseže kategorije običajnega zvočnega šuma – včasih celo neznosnega hrupa. Če hoče plesalec nezmotljivo slediti glasbenemu pulzu tudi pri izvajanju najbolj zapletenih elementov stepa in jih povezati v kompleksnejše, hitre fraze, pri tem vizualna plat njegove izvedbe po prioritetni lestvici zdrzne navzdol; zato je danes enotno koreografiranje preostalih delov telesa (predvsem rok) postalo prava redkost. Umetniki se na splošno (podobno kot pri sodobnem plesu, ki zavrača kakršen koli gibalni kod) odmikajo od broadwaysko vzravnane, »baletne« različice stepa, ker jim to omogoča boljši stik s tlemi in večjo svobodo pri ritmičnem fraziranju. Vedno več je tudi plesa brez posnete melodične podlage, saj se koreografi (in hkrati skladatelji) zmeraj bolj posvečajo ustvarjanju lastnih

zvočnih krajin. Ena najbolj zahtevnih poti, ki jih pri tem ubirajo (oziroma ubiramo, saj smo se s tem intenzivno ukvarjali tudi pri predstavi *Črna skrinjica*), ima svoje korenine v koreninah stepa samega – v uporabi poliritmov in polimetrov, ki so že vsaj tisoč let osnovna značilnost srednje- in zahodnoafriške glasbe.

3.2.3 Poliritmi in polimetri

Čeprav sta si koncepta poliritma in polimetra sorodna, med njima obstaja pomembna razlika. Z izrazom polimeter označujemo primere, v katerih glasbeniki sočasno izvajajo več različnih ritmov; to pomeni, da v glasbi slišimo več različnih poudarkov, pri čemer je pulz oz. utrip vseh teh ritmov enak oz. je sestavljen iz enako dolgih dob. Če npr. v polimetru združimo ritem v petčetrtninskem taktovskem načinu z ritmom v štiričetrtninskem, pri čemer imata oba poudarjeni prvi dobi takta, se bosta ta poudarka spet srečala v isti dobi šele po dvajsetih dobah izmeničnih poudarkov (in nepoudarjenih dob). Nasprotno pa je pri poliritmu, kjer se tempo prvega ritma razlikuje od drugega; njuna pulza sta tako sestavljena iz različno trajajočih dob. Kar je obema ritmoma skupno, je v primeru poliritma trajanje takta. To pomeni, da se, če se poslužimo prejšnjega primera polimetra, pet dob zgodi v istem času, kot se v vzporedno tekočem ritmu zgodijo štiri. Prvi poudarjeni dobi se posledično v vsakem taktu združita. Zahodno pojmovanje glasbe se predvsem poliritmov, malo manj pa polimetrov, še zmeraj raje izogiba kot ne, o čemer priča tudi zmeda, ki nastane pri notnem zapisovanju takšnih glasbenih struktur. Združevanje različnih ritmov v sebi nosi določeno cikličnost, neskončnost. Zato ni čudno, da so se tega pri svojih obredih v Afriki posluževali že stoletja ali celo tisočletja pred nami; evropska ušesa pa so v krščansko odkloničnem odnosu do telesa (in s tem drastično manjšo prisotnostjo plesa v družabnem življenju, ko je šlo za kaj drugega kot zabavo) pri glasbi bolj cenila njen melodični kot ritmični aspekt. Kot (sicer precej poenostavljeno) pravi Amalietti:

»Za človeka, ki se ni rodil v črnem getu ali njegovi bližini, je verjetnost, da ima v sebi že vgrajen občutek za takšno neklasično, neevropsko poudarjanje, zelo majhna. Največ težav z uporabo tega znanja v praksi bo imel tak, ki je klasično izobražen, vsem ostalim bo sicer občutno lažje, saj se lahko naslonijo na svoj notranji občutek.« (140)

Vsak glasbenik ali plesalec steпа, ki se kdaj preizkusi v poliritmiji, kaj hitro ugotovi, kako zelo resnična je zadnja trditev. Sliši se res precej enostavno – zakaj bi bilo tako težko vzporedno slediti dvema povsem osnovnima ritmoma? V resnici pa je ta notranji občutek

zakopan mnogo globlje, kot si mnogi od nas morda mislimo. Ko sem se s tem poljem spoznavala sama, sem morala v začetni dobi svojega raziskovanja zmeraj mižati, ko sem skušala razumeti ali izvesti določeno poliritmično sekvenco. Preden sem lahko dva vzporedna pulza res ponotranjila (v mojem primeru je bila to kombinacija tri- in štiričetrtinskega taktovskega načina), sem ju morala dan za dnem ponavljati, tako da sem z dlanmi »bobnala« po svojih stegnih, kamorkoli sem šla. Tako se mi je osnovna zvočna podoba dotične kombinacije sicer res za vselej vtisnila v možgane in telo; a samo poznavanje zaporedja poudarkov za delo s poliritmi ne zadostuje. Njihov čar je namreč ravno v tem, da lahko vsako uho izbere drugo »tirnico« (bodisi tisto, ki zajema tri, bodisi tisto, ki zajema štiri dobe) pulza, ki ji nato sledi. Kdor pa ta poliritem izvaja,¹⁰ mora seveda hkrati čutiti obe, zato lahko posledično ves čas menjava taktovski način, po katerem razporeja poudarke v glasbi.

Notranji občutek, ki ga to zahteva, lahko nekomu predstavlja naravno danost, drugemu pa nedosegljiv ideal. Kljub enostavni in pravzaprav zelo matematični premisi ima pulz namreč presenetljivo malo skupnega z racionalnim delom našega bitja. Domuje v telesu; v utripu srca, vdihu, izdihu. Vsako telo ima svoj ritem in kdor zna svojega poslušati, razume bistvo glasbenega pulza. Ravno zato si tudi glasbeniki pri tem pomagajo s plesom.

»Poleg tega, da si izvajalci udarce predstavljajo kot utripajoče zvoke, se pogosto poslužujejo tudi fizičnega prikazovanja tega utripa. [...] Za [slavnega džezovskega trobentača [Doca] Cheathama je to 'kot ples; navdih za igranje ti da gibanje telesa. Moraš topotati z nogo; če tega ne počneš, je občutek pri igranju popolnoma drugačen.'« (Berliner 151-152)

Občutek, o katerem govori Cheatham, seveda ni skupen samo plesalcem stopa in džezovskim glasbenikom, temveč plesu in glasbi na splošno. Je pa zato pri stepu in džezu toliko bolj pomembno ohranjanje enakomernega pulza – posebej ko nastopajoči vstopi v polje improvizacije, disciplino, ki omenjeni obliki izražanja povezuje tesneje kot kar koli drugega.

3.3 Improvizacija

¹⁰ Kot izpostavi Amaliotti, sta to sicer v glasbi v neposrednem smislu le bobnar in pianist, tako da z vsako roko (bobnar pa tudi z nogo) sledita drugemu ritmu. Ostali glasbeniki poliritme izvajajo kot sekvenco zaporednih poudarjenih dob v nasprotju z dvema vzporednima ritmoma. (138) Plesalci stopa tukaj seveda lahko sodimo v prvo kategorijo, čeprav to precej izzove naše sicer prav tako linearno dožemanje ritma.

Čeprav je to pojem, ki ga pozna skoraj vsaka plesna zvrst, si stepovska improvizacija neprimerno več lastnosti deli z glasbeno kot npr. s sodobnoplesno, o kateri Katja Legin v svojih *Dvojnostih* zapiše sledeče:

»Ena glavnih karakteristik improvizacije je njena predanost trenutku, ki je časovna enota. In ravno v trenutku trenutka se zgodi transformacija; čas se razteguje in krči, podobno kot pri prostoru, postane relativen ter se osvobodi običajnega vrednotenja (sekunde, minute, ure ...). Postane relativen in subjektiven. Ko sem v času – obratno od tega, da mu sledim in ga lovim [...] –, sem del časa.« (47)

Tudi ko improviziramo plesalci stepa ali džezovski glasbeniki, se moramo zlititi s časom. A pri tem obstaja zelo pomembna razlika: naš čas se ne razteguje in ni relativen, temveč je vselej vpet v zelo jasno določen tempo glasbenega utripa. S tega vidika ima tako glasbeni (oz. tisti pač, ki deluje na področju zvoka) improvizator precej strožji okvir, znotraj katerega mora delovati. To pomeni, da v tovrstni improvizaciji obstaja tudi veliko večji potencial za napake; toliko večji, da njihovo prikrivanje oz. »reševanje«, kot temu pravi džezovska terminologija (ang. *musical saves*), zajema pomemben odstotek večšin, ki jih za uspešno improvizacijo (za katero pa še zdaleč ni nujno, da je tudi kvalitetna) potrebuje njen izvajalec.

»Izkušeni improvizatorji dvigajo glasbeno reševanje na raven visoke umetnosti. Kot pravi [pianist] Kenny Barron, 'je del džezovskega nastopa tudi tveganje, ki se včasih ne izide v tvoj prid. A umetnost je v tem, da vzameš idejo, ki ne deluje, in jo spremeniš v nekaj, kar deluje.'« (Berliner 210)

To pomeni predvsem, da je treba pri improvizaciji vedno nastopiti odločno, to odločnost pa ohraniti tudi takrat, ko pride do napake, in jo tako rešiti. Pri tem pa seveda ključno vlogo igra večšina. Bolj kot je glasbenik izpopolnjen v tehniki in bogatejši kot je njegov ritmično-melodični vokabular, večjo možnost ima, da se bo rešil iz kočljive situacije – vedno ga namreč lovi pulz, ki neusmiljeno teče naprej.

Pri stepu so »pravila« improvizacije tako podobna džezovskim, da Seibert v tem smislu plesalce enači z glasbeniki: »Za džezovske glasbenike, vključno s tisto vrsto, ki pleše step, je improvizacija najvišje merilo mojstrstva.« (6) Združujeta pa jih ne le tehnika in zavezanost utripu, temveč tudi družbene okoliščine, v katerih ti glasbeniki (in plesalci) improvizacije

izvajajo. Tako kot džez je namreč tudi step že od zgodnjega dvajsetega stoletja najbolj cvetel v podzemnih nočnih klubih velikih mest, posebej New Yorka. Eden takšnih je bil legendarni The Hoofers Club, katerega fiktivno različico je širši javnosti predstavil tudi režiser Francis Ford Coppola v svojem filmu *The Cotton Club* (1984).¹¹ V tem klubu, ki se je nahajal v majhni sobici pod gledališčem Lafayette – ta je bil poleg bližnjega Apolla najpomembnejši lokalni oder za temnopolte umetnike, med katerimi so prevladovali džezisti in plesalci stepa –, je bilo na nekaj kvadratnih metrih moč srečati najboljše (moške) plesalce tiste dobe, zvoke stepa pa se je iz prostora slišalo 24 ur na dan. »V Hoofers Clubu so se zbirali pretežno temnopolti plesalci, začetniki in veterani, da bi si med seboj delili in drug od drugega kradli korake ter se med seboj izzivali; tako so se tam vzpostavili čisto novi tekmovalni standardi.« (Valis Hill 87)

V primeru stepa je bila namreč vedno tekmovalnost tista, ki je plesalce najbolj gnala k napredku. Izzivi, v katerih so se ves čas merili, so se v skupnosti po celem svetu ohranili še danes. Čeprav v njih ni več zaznati »krvoločnosti« dobe Hoofers Cluba, ta tekmovanja (ang. *cutting contests*)¹² še vedno služijo kot odlične platforme za izboljševanje improvizacijske tehnike. Tempo je namreč določen, prav tako taktovski način, plesalec pa se mora v njem v trenutku znati in publiko ter sodnikom postreči z osmimi (lahko jih je sicer tudi manj ali več) takti ritmično, seveda pa tudi gibalno zaokrožene improvizirane celote. Pri zmagovalcih teh izzivov se tako išče inovativnost, muzikalnost, jasen in čist zvok ter, jasno, odlično tehniko. A prvi pogoj, ki ga mora izpolniti vsak plesalec, da kar koli od tega sploh lahko poskuša pokazati, je spoštovanje tempa oz. zadanega glasbenega pulza, ki ga določijo sodniki. V trenutku, ko plesalec začne hiteti (kar se zgodi veliko pogosteje, kot da zamuja), ga je po

¹¹ »The Cotton Club, ki je svoj vrhunec doživel v 30-tih letih prejšnjega stoletja, je bil aristokratski nočni klub v Harlemu, kjer so pretežno temnopolti umetniki zabavali pretežno belopolte goste – newyorško premožno smetano, ki si je v klub hodila ogledovat najbolj priljubljene ustvarjalce tistega časa. Na odru so se srečevali ob plesu in glasbi, paradna konja te ustanove pa sta bila džez glasba in step. Med zvezdami Cotton Cluba so bili npr. Duke Ellington, Count Basie, Billie Holiday, Lena Horne in Louis Armstrong, s plesnimi koraki pa so občinstvo navduševali Bill 'Bojangles' Robinson, Katherine Dunham, brata Nicholas, Charles 'Honi' Coles in Jeni Le Gon, če jih naštejemo samo nekaj. Čeprav njegova zgodovina nosi temne madeže podpiranja rasizma, Cotton Club ironično predstavlja pomembno točko v razvoju tako stepa kot džeza, posebej z vidika dobro plačanih nastopov za temnopolte mojstre z obeh področij: »Kljub strogim pravilom segregacije je bil Cotton Club najprestižnejša priložnost za predstavitev črnškega plesnega in glasbenega talenta v New Yorku.« (Valis Hill 110)

¹² Po podobnem principu delujejo bitke oz. *battles* v zvrsti hip hopa – uličnih plesov, ki so se prav tako rodili med pripadniki revne afroameriške skupnosti.

pravilih treba diskvalificirati. O teži, ki jo ima notranji občutek za pulz med plesalci stepa, zelo zgovorno priča tudi anekdota iz Hoofers Cluba, ki jo v svoji knjigi opisuje Brian Seibert:

»Nekateri so opisovali teste in preizkušnje. Ena od njih je potekala tako, da so si morali plesalci članstvo prislužiti s plesom na ploskanje ostalih članov. Kandidati so si morali tempo ploskanja zapomniti, nato pa jih je eden od članov odpeljal ven, kjer jih je zamotilo njegovo govorjenje in zvoki z ulice. Medtem so člani v klubu držali ritem, dokler se tik pred prosilcem ni vrnil njegov vodič, ki je prisotnim dal signal, naj pulzu sledijo le še v glavi. Kandidat je moral nato ujeti ta tihi metrum, sinhronizirati svoje korake z neslišnim okvirjem, da bi dokazal svojo sposobnost držanja ritma – in njegovega varovanja, kot bi skušal preprečiti ognjenemu plamenu, da ugasne.« (25)

Ta ritem oz. njegov pulz, ta ognjeni plamen v svetu stepa namreč ne pomeni samo natančno razporejenega časa. Je pojav, ki je skupen vsem plesalcem, vsem glasbenikom, ne glede na raven njihovih sposobnosti ali količino izkušenj, ki jih imajo za seboj. V sebi združuje dolgo zgodovino zatiranega ljudstva in pokroviteljsko obravnavane veščine, ki se kljub neslutnim razsežnostim razvoja ne more otresti svojega pejorativnega slovesa. Morda ta pulz ravno zato okrog sebe še danes družijo tako tesno povezano mednarodno skupnost, ki po svoji vključevalnosti prekaša marsikatero drugo. Kot je nekoč rekel legendarni, prehitro preminuli in še ob zvezdniku kova Barišnikovega¹³ izstopajoči Gregory Hines: »V stepu ni obsojanja. [...] Nadeni si par čevljev in si zraven.« (nav. po Seibert, *History 7*)

3.4 Različne narodnosti – isti jezik

Čeprav se to sliši daleč od neusmiljenih vzgojnih prijemov stare generacije plesalcev, je v Hinesovi trditvi ogromno resnice. Ko sem nekoč kot zelo mlada navdušenka nad stepom svoje še precej omejene sposobnosti demonstrirala pred daljno v Ameriki živečo sorodnico, je pripomnila: »Tvoja stopala res govorijo!« Te besede so z mano ostale vse življenje, saj sem v njih z leti napredovanja odkrivala vedno več globine; najverjetneje precej več, kot je je imela gospa s svojo izjavo namen izraziti. Step je namreč (natanko tako kot džez glasba) res jezik; ima elemente, ki mu služijo kot besede, od načina, na kakršnega jih plesalec drugega za drugim naniza, pa je odvisna vsebina, ki jo pri tem podeli s pričujočimi. Najlepša stvar pri tem

¹³ Gregory Hines in baletna super-zvezda ruskega rodu Mihail Barišnikov sta skupaj nastopila v glavnih vlogah celovečernega filma *Bele noči* (*White Nights*, 1985), ki je kljub nekaterim vidnim posledicam zoba časa še danes na spisku nujnih ogledov vsakega plesalca.

pa je, da sporočilo lahko doseže vsakega, ki zna (ali je vsaj pripravljen) poslušati, ne glede na to, na katerem koncu sveta se nahaja.

»Visoka vrednost, ki jo plesalci stega pripisujejo individuaciji, nam pomaga razumeti, zakaj kljub redko narativni naravi njihovega početja slednjemu ustvarjalci radi rečejo 'ples zgodb'. Vsakič, ko je Buster [Brown]¹⁴ plesal, nam je pripovedoval o tem, kdo je [...]. In ko je improviziral, je bila ta zgodba – posledično pa tudi ta njegov jaz – odprtega konca.« (Seibert, *History 6*)

Na drugi strani so ga namreč vselej pričakovala njegovih zgodb željna ušesa; pa tudi noge, ki so imele za njegove zgodbe pripravljene odgovore. Če je step jezik, potem namreč njegova pojavnost predvideva tudi dvosmerno komunikacijo; do najlepšega primera te komunikacije pa pride v skupinskih improvizacijah oz. *jam sessionih*, ki potekajo na zelo podoben način kot tisti – širši javnosti najbrž bolj znani – v katerih se med seboj »pogovarjajo« džez glasbeniki; »[č]e poenostavimo, sessioni skupaj pripeljejo glasbenike iz različnih skupin, ki nato lahko igrajo z raznolikim presekom džezovske skupnosti.« (Berliner 42) Na ta način si glasbeniki in plesalci med seboj izmenjujejo ideje in se drug od drugega učijo, ti *jami* pa lahko trajajo ure in ure, včasih celo dneve. Če njihovi akterji posedujejo dovolj visoko stopnjo znanja tehnike in hkrati tudi senzibilnosti do svojih soudeležencev, ta srečanja lahko predstavljajo vrhunske koncerte oz. predstave tudi za zunanje opazovalce, še bolj kot to pa so neprecenljiva zakladnica znanja za vse, ki svojo plesno ali glasbeno pot šele začenjajo. Tu leži še ena velika prednost stega – zaradi specifične, relativno omejene uporabe telesa za navdušence ni nikoli prepozno, da se ga začnejo učiti, telo pa se mu začne upirati veliko kasneje kot npr. baletu. Mnogi plesalci dosežejo vrhunski nivo šele po štiridesetem letu, in ko pomislimo na legendarne mojstre stega, se nam pred očmi vedno izrišejo podobe ostarelih gospodov in gospa, ki jim je treba pomagati na oder – nato pa na tem odru poskrbijo za prikaz tako brezhibne tehnike in muzikalnosti, da vsem prisotnim zastane dih. Skupnost, ki se je zgradila okrog te nenavadne forme, je tako resnično raznolika, pripadnost, ki jo do nje čutimo vsi njeni predstavniki, pa ima najbrž veliko opraviti ravno s tem, da lahko ples ostane z nami vse življenje, tudi ob njegovih najbolj tragičnih zasukih, kar nam lepo dokazujeta primera dveh

¹⁴ Busterja Browna prištevamo v najožji krog legend stega še iz časa Hoofers Cluba. Bil je tudi priljubljen mentor, saj je do svoje smrti pri 88 letih še vedno organiziral skupinske *jam sessione* v klubu Swing 46 v New Yorku, kjer so bili dobrodošli vsi od začetnikov do mojstrov na nivoju Saviona Gloverja.

plesalcev iz različnih obdobj, ki sta v stepu na profesionalnem nivoju ostala aktivna celo po izgubi noge (Clayton “Peg Leg” Bates in Evan Ruggiero).

K stepu so se, kot smo ugotovili, vedno znova obračale tudi cele generacije zatiranega afroameriškega prebivalstva. Uspehi, ki so jih doživeli stari mojstri, niso bili prav nikomur podarjeni, saj so čisto vsi izmed njih svoje kariere začeli na ulicah, po velikih uspehih v tridesetih in štiridesetih letih swingovskega obdobja pa so večino od njih čakala vnovična temna obdobja, v katerih so morali kljub svojemu statusu znotraj obrti čistiti stranišča in nositi prtljago gostom v hotelih; mnogi od njih so se borili tudi s težkimi odvisnostmi. Ko je prišlo obdobje prve obuditve stepa v sedemdesetih letih, so bili ti mojstri – v to kategorijo poleg najstarejših predstavnikov štejejo predvsem člane zasedbe *The Copasetics*, ki jo je Bojanglesu v čast nekaj dni po njegovi smrti leta 1949 osnovalo 21 v New Yorku živečih plesalcev in glasbenikov – prvi v mislih nadebudnih plesalcev nove generacije (posebej Jane Goldberg in Brende Bufalino), ki so se step odločili rešiti pred gotovim izumrtjem. Step je namreč najprej in predvsem kulturni fenomen; njegove korake in zvoke so poleg plesu inherentne želje po gibanju že od njegovega izvora naprej določale tudi družbene razmere in politika. Zato plesalci do mojstrov in tradicije na splošno gojimo veliko spoštovanje. S precejšnjo gotovostjo lahko trdim, da je med nami nemogoče najti takšnega, ki bi imel do svojih predhodnikov zaničevalen odnos; tako se pri stepu tudi v pedagoškem smislu vzporedno z odkrivanjem osebnih stilov in novih korakov vedno posvečamo tudi spoznavanju repertoarja in osvajanju že obstoječega vokabularja elementov. Pri tem so učitelji vselej pozorni, da (vsaj v primerih, ko je to mogoče), k posameznemu koraku vedno pripnejo tudi ime njegovega iznajditelja – tudi ko so ti iznajditelji mladi ustvarjalci iz sodobnega časa. Medsebojno spoštovanje in sodelovanje pri različnih projektih je namreč kljub naraščajoči neusmiljenosti trga skozi leta ostala ena glavnih karakteristik te majhne, a tesno povezane skupnosti. Za ohranitev takšnega stanja so po moji oceni najbolj zaslužni mednarodni festivali stepa, katerih število iz leta v leto narašča, v zadnjem desetletju pa so se razširili tudi po Evropi (med njimi je najbolj priljubljen tisti v Stockholmu, ki je letos praznoval deseto obletnico nastanka, nam pa sta najbližja torinski in dubrovniški, ki sta od njega nekaj let mlajša). Tam smo obiskovalci lahko priča najbolj naprednim tokovom stepa našega časa, za kar se imamo pravzaprav zahvaliti tudi finančni nedonosnosti ustvarjanja na tem področju; ker umetniki samo s postavitvijo in izvedbo odrskih stvaritev zelo težko preživijo, si tudi najplodnejši med njimi še vedno služijo kruh s poučevanjem. Mnogim med njimi pa je to tudi prva strast. Plesalec mlajše generacije libanonske krvi Andrew Nemr, ki je odraščal v ZDA in

zdaj ustvarja v Kanadi, svoje učne ure vselej pospremi z razlago o tem, zakaj to počne: »Obseden sem z ustvarjanjem novih step plesalcev.«¹⁵ Pri tem pa se prva lekcija njega in njegovih sodobnikov, ki so vsi svoje znanje pridobivali neposredno od najbolj znanih legend tega področja, veliko bolj od repertoarja ali tehnike dotika odnosa, ki naj bi ga ta plesalec gojil do svoje umetniške zvrsti. Naziv mojstra bo namreč vedno rezerviran za pripadnike klasične generacije, s pravim odnosom pa lahko vsak »stepar« nekoč postane *hooper*.

3.5 Hooperji – sodobni mojstri

V slovenščini bi se beseda *hooper* najbrž glasila *kopitar*, v svetu stepa pa ta izraz že desetletja označuje nekoga, ki mu ta zvrst ne predstavlja le hobija ali poklica, temveč življenjski slog. A to je samo ena od razlag; *hooper* je namreč pojem, ki se kot vsak element spreminjajoče se kulture izmika enoznačni definiciji. Danes že odrasli mladi up stepa Michela Marino Lerman je poskusila s sledečimi besedami:

»*Hooper* je oseba, ki pleše step – a gre za nekaj globljega kot to. Biti *hooper* pomeni določen življenjski slog. Takšen človek spi, je in diha step. Njegovo življenje ni tipično življenje plesalca. Kot *hooper* se družiš z drugimi plesalci stepa do zgodnjih jutranjih ur, hodiš v džez klube, udeležuješ se *jamov* z najrazličnejšimi ljudmi, glasbo pa poznaš tako dobro kot ples. Improvizacija je pri tem ključnega pomena [...].« (»Hooper« ni str.)

Jason Samuels Smith, prav tako eden najpomembnejših predstavnikov svoje generacije, dodaja: »Določata ga glasbena rahločutnost in pristop k njej. *Hooper* ne pleše 'čez' glasbo in je ne uporablja kot metronom. Postane del glasbe, dodatni glasbenik v *bandu*.« (prav tam) Vsekakor bi s to besedo težko označili plesalca, kot je bil Fred Astaire. Po mojem mnenju je ravno zato prav *hooperska* kvaliteta tista, ki plesalca stepa z vsemi omenjenimi glasbenimi kvalitetami ločuje od preproste oznake »glasbenik«. Step je namreč še vedno ples, njegova najbolj atraktivna lastnost pa je ravno v tem, da ritem mojstrsko *uteleša*. Da to praviloma počne z veliko mero igrivosti, dokazujejo njegove številne zgodovinske vezi s komedijo, ki segajo od časov vodvila do črno-belega filma in Broadwaya. Čeprav mu te z vidika iskanja svojega mesta pod soncem »resnih« umetnostnih disciplin niso zmeraj najbolj koristile, jih znajo sodobni umetniki oz. *hooperji* danes še vedno s pridom uporabiti. Zadnje čase se tudi na

¹⁵ Tako sem ga sama večkrat slišala reči na letošnjem festivalu stepa v Stockholmu.

nekaterih najpomembnejših ameriških odrih spet pojavlja vedno več »obutih« koreografov, ki v stepu iščejo (in tudi najdejo) izraz za refleksijo življenja v sodobnem svetu. Ti umetniki v svojih kreacijah združujejo tako glasbene kot tudi gibalne presežke in tako svetu končno razkrivajo potenciale, ki jih je step v sebi nosil že od nekdaj, a je zaradi svoje kulturnozgodovinske situacije le redko našel primeren kanal, da bi jih lahko skozenj konkretno razvil. Vsaj deloma ločeno od finančnih pritiskov trga zabavne industrije, v kateri umetnost tudi na splošno komaj drži glavo nad vodo, to redkim izbrancem omogočajo štipendije in nepovratna sredstva kulturnih institucij, ki se zavedajo pomembnosti ohranjanja tovrstnih kulturno-umetniških fenomenov. Ena redkih avtoric, ki je oko teh institucij usmerila tudi na področje stepa, je ameriška plesalka in koreografinja Michelle Dorrance.

Kot hči balerine, ki je vodila svojo plesno šolo, se je Michelle Dorrance s plesom srečala že zelo zgodaj; zgodaj pa je tudi postalo jasno, da se njeni talenti ne skrivajo v polju baleta, temveč stepa. Čeprav je bila že v mladih letih cenjena in iskana plesalka (dolgo je bila članica zasedbe predstave *STOMP* na Broadwayu), so se njeni odmevnejši uspehi začeli nizati, ko se je spustila v koreografske vode. Po prejetju nagrade Bessie¹⁶ ji je bila kot prvi plesalki stepa v zgodovini podeljena nagrada Jacob's Pillow Dance Award, njeno kariero pa je najbolj zaznamovala štipendija društva MacArthur, ki jo vsako leto podelijo umetnikom, znanstvenikom ali predstavnikom katerih koli drugih področij, ki v svojem delu izkazujejo izstopajoč potencial, neformalni izraz zanjo pa je »štipendija genijev«. Michelle Dorrance svojo genialnost zares dokazuje vedno znova. S svojo skupino Dorrance Dance od leta 2011 ob navdušenju kritikov in občinstva po vsem svetu ustvarja predstave, ki premikajo koreografske meje stepa, njena dela pa je bilo moč ujeti v institucijah, kot sta newyorški muzej Guggenheim in American Ballet Theatre. Kot plesalka, ki je zelo znana po svojem »divjem« stilu, povsem drugačnem od elegantnega astairovskega, v svojih dodelanih glasbenih idejah vselej išče tudi telesni izraz, njene koreografije pa nemalokrat spremlja tudi iskra hudomušnosti. Ta je bila v zadnjem obdobju najbolj izkoriščena v delu *All Good Things Come to an End*, ki ga je leta 2018 soustvarila s tremi aktivnimi ustvarjalkami v svetu stepa (Hannah Heller, Melindo Sullivan in Josette Wiggan-Freund). V tridesetminutni predstavi so se umetnice postavile na rob med tradicijo in sodobnimi izraznimi sredstvi, na tem robu pa step umestile v zaporedje prizorov v stilu vodvila, v katerih so se prepletali plesni in

¹⁶ Nagrade Bessie v New Yorku podeljujejo ustvarjalcem s plesnoumetniškega področja, med njihovimi prejemniki pa najdemo pomembna imena mednarodne plesne scene, kot so Trisha Brown, Anne Teresa de Keersmaecker in Wim Vandekeybus.

gledališki elementi. Ti so gradili na premisi, da so omenjene plesalke zadnje štiri odrske ustvarjalke na svetu, s čimer so step popeljale v vode, kjer ga sicer redko vidimo; najplodnejši ustvarjalci so step do tedaj namreč praviloma raziskovali v glasbeni smeri in ne toliko v njegovem potencialu unikatnega plesno-gledališkega izraza. A Michelle Dorrance ni znana po tem, da bi se v svojih delih stilsko ali vsebinsko omejevala, saj je njen repertoar z obeh vidikov izredno raznolik in inovativen, kot je tudi njen ples sam:

»Njena stopala so natančna, kompleksno eksplozivna, ko njen glasbeni izraz zahteva tovrsten ognjemet; po udarcih jih od tal odmakne hitro kot z vroče kuhalne plošče, hkrati pa jih uspe ohranjati sproščena, mehka okrog gležnjev. Njeno preostalo telo je še mehkejše, skoraj neuravnoteženo – kolena in komolci so vedno izbočeni, 'štrlijo' ven, kot bi uhajali izpod nadzora.« (Seibert, »Dorrance« ni str.)

A kljub temu njeno gibanje v kombinaciji s kaskado čistih zvokov, s katerimi je vedno v čisti ritmični sinhroniji, vzbuja občudovanje, ki jo bo v zgodovino zapisalo kot eno najpogumenjših revolucionark v svetu plesa in umetnosti na splošno. Prihajajočega novembra se bomo o tem ponovno lahko prepričali tudi njeni občudovalci na tej strani luže, saj bo s svojo skupino gostovala v londonskem Sadler's Wellsu in poskrbela za eno redkih evropskih doživetij stepa na profesionalnem nivoju v sezoni – tako redkih, da bi samo po tem sodeč lahko sklepali, da je ta plesna zvrst na našem kontinentu povsem zamrla oz. se na njem sploh ni nikoli razživila. A resnica je prav nasprotna.

3.6 Step pri nas

Glede na to, da so se v ameriški kulturi stepa združile tako afriške kot tudi evropske korenine, ni naključje, da se je ta perkusivni ples v 20. stoletju hitro razširil tudi nazaj proti stari celini. Poleg nekaterih azijskih držav, med katerimi najbolj izstopata Izrael in Japonska, step največjo zastopanost uživa v Veliki Britaniji, Španiji in Švici (priljubljen pa je tudi v Franciji, Ukrajini, Italiji in na Hrvaškem, če naštejemo samo nekaj dežel). Ljudi, ki se z njim preživljajo, je kljub temu malo – pa tudi med njimi je velika večina takšnih, katerih prihodki temeljijo samo na poučevanju v plesnih šolah. Kdor doseže raven, ki bi mu lahko zagotovila mesto na profesionalnem odru, ga pot praviloma prej ali slej ponese v ZDA, kjer obstaja vsaj še nekaj stalnih angažmajev za plesalce stepa – med njimi so npr. že omenjena skupina Dorrance Dance, North Carolina Youth Tap Ensemble (namenjena mladim plesalcem) in

teksaški Tapestry. A situacija na trgu tudi tam še zdaleč ni tako rožnata, kot je bila še v osemdesetih ali devetdesetih letih prejšnjega stoletja, ko so Broadway preplavljali zvoki predstav *Bring in 'Da Noise, Bring in 'Da Funk* in *Black and Blue*,¹⁷ ostale plesalce pa so zaposlovale visoko priljubljene in cenjene potujoče skupine, kot sta bili npr. južnokalifornijski Jazz Tap Ensemble in American Tap Dance Orchestra, katerih delovanje je v zadnjih desetletjih žal skoraj povsem potihnilo. Del krivde za to gotovo lahko pripišemo ekonomski krizi, ki je pred dobrim desetletjem posebej hudo zadela vsa polja poklicnega umetniškega izražanja, po drugi strani pa je takšno stanje posledica večjih sprememb, ki se znotraj kulturnega udejstvovanja dogajajo ne glede na njegovo finančno podobo. Step, kot so ga poznali ustvarjalci iz preteklosti, doživlja preobrazbo, kar velja tudi za ples na splošno – še posebej za njegovo občinstvo. To se v grobem deli na dve skupini (z vedno globljim prepadom med obema): prvo, ki v skladu s komercializacijo kulture hlepi po vedno večji stopnji spektakla, in drugo, ki v umetnosti z naraščajočo senzibilnostjo išče odgovore na najgloblja življenjska vprašanja. Umetniki, ki ustrezajo prvi skupini, praviloma razočarajo drugo in obratno, kar jih seveda postavlja v nezavidljiv eksistencialni položaj, javne kulturne institucije pa imajo pri tem zanje relativno malo posluha. Kot pravi Andrew Nemr, je od vseh umetnosti ples na dnu prehranjevalne verige, na njegovem dnu pa je step (nav. po Belz ni str.) – a na srečo na obeh straneh Atlantika, tudi naši, še zmeraj obstaja nekaj ustvarjalcev, ki so se pripravljene boriti s tovrstnimi mlini na veter. Takšna primera sta mdr. londonska plesalka in koreografinja Avalon Rathgeb, ki sicer ustvarja tako v Evropi kot tudi v Ameriki (je stalna članica ansambla Tapestry v Teksasu, vodi pa tudi lastno profesionalno skupino Old Kent Road v Londonu), in Sebastian Weber, nemški plesni umetnik, ki z mednarodno ekipo plesalcev podira meje med stepom in drugimi umetnostnimi disciplinami. Te skupine imajo sicer redko priložnost ustvariti več kot eno celovečerno predstavo na sezono, a je njihovo delo kljub temu neprecenljive vrednosti predvsem z vidika širjenja zanimanja za step in odkrivanja njegovih lepot v svetu, ki je step nazadnje jemal resno v filmih Freda Astairea.

Če se ozremo po domačih plesnih dvoranah, je gotovo prav ta umetniška dimenzija stepa tista, ki jo slovenska step skupnost najbolj pogreša, čeravno je tudi na drugih področjih že videla boljše čase. Zapisi dr. Mete Zagorc o njegovih začetkih in hitrem vzponu so zato naravnost

¹⁷ *Black and Blue*, z več Tonyji nagrajeni broadwayski muzikal iz leta 1989 (svetovno premiero je sicer doživel že leta 1985 v Parizu), se je v zgodovino poleg dejstva, da je s pomočjo največjih mojstrov, ki so pri njem sodelovali, spet obudil zanimanje za step, zapisal predvsem kot karierni debi bodočih svetovnih zvezd stepa, kot sta Savion Glover in Dormeshia Sumbry-Edwards.

nostalgično branje – leta 2001 je v svoji knjigi *Ples: družabnost, šport, umetnost* stanje slovenskega stepa opisala tako: »Zlasti step ples je dobil velik razmah, ne samo v Ameriki, pač pa tudi v Evropi. [...] Na svetovnem prvenstvu nastopa tudi po tisoč in več tekmovalcev. Slovenski tekmovalci so v samem svetovnem vrhu, po organiziranosti in strokovni usposobljenosti plesalcev in trenerjev pa smo med vodilnimi državami na svetu.« (118)

Slovenska tla so step prvič srečala v osemdesetih letih prejšnjega stoletja, ko ga je iz newyorškega Broadway Dance Centra, kjer se je izobraževala, prinesla Mojca Horvat, s pomočjo gostujoče ameriške plesalke Judy Ann Basing pa so se v roku nekaj let zanj zagreli tudi nekateri drugi plesni ustvarjalci in ga takoj razširili med mladino v plesnih šolah (zlasti Kazini). Pri tem je bil najbolj vztrajen (kot je še dandanes) Jadran Živkovič, sledila pa sta mu še Mojca Uršič in Mitja Popovski (Zagorc, *Slovenska* 110–112), pri katerih sem prve plesne korake spoznala tudi sama. Kljub željam po umetniškem izražanju skozi to formo je bila moja plesna pot na področju stepa, kot je bilo to v navadi, predvsem tekmovalne narave, kar mi je nekaj časa celo precej ustrezalo; kot otrok sem namreč za rep ujela zlato obdobje, ki ga je pred leti opisovala Zagorčeva in si tako s skupino priplesala nekaj naslovov svetovnih prvakov. Te medalje so meni in mojih soplesalcem dale verjeti, da se lahko po svojih sposobnostih merimo s katerim koli v stepke obutim vrstnikom, naj bo Evropejec ali Američan. Podobno kot avtorica citiranega besedila sem na step gledala skozi prizmo tekmovanj in šele čez mnogo let zares odkrila, kako daleč je svet bleščečih točk s svetovnih prvenstev od tega, kar step predstavlja v svojem bistvu: skupinske improvizacije, odkrivanje osebnega sloga, glasba. Povedano drugače – tudi med zmagovalci teh tekmovanj bi zelo težko našli pravega *hooperja*. Na to nas je sicer ves čas opozarjal trener Mitja Popovski, ki ga je srečanje z legendarno Roxane Butterfly navdušilo za t.i. ritmični step – tisto vrsto torej, ki ga mnogi označujejo za vizualizacijo džez glasbe. Do neke mere smo njegovi učenci tako pridobili prave osnove, na katerih lahko danes gradimo naprej (čeprav smo se za to odločili zelo redki). Splošno gledano je bil step kljub osredotočenosti na tekmovanja v Sloveniji takrat res na pravi poti, o čemer pričajo tudi njegove besede iz *Slovenske plesne pravljice*:

»Pri motivaciji mladih mi je šla zelo na roko vodja naše šole, Silvestra Perčič, zato ker je podprla odločitev, da bomo vsem aktivnim tekmovalcem različnih plesnih tehnik dodali vaje stepa. Naša step šola je celo neke vrste glasbena šola, delno je to tudi vaja z instrumentom, ne samo s telesom, ker gre tu tudi za zvok, ki je dodatna dimenzija.« (125)

Še ena dimenzija stepta, o kateri je Popovski že takrat razmišljal kot eden redkih, pa je bila umetniška. Leta 2004 je ustvaril ulično predstavo Anunaki, kjer je pokazal inovativnost, primerljivo s tisto njegovih ameriških kolegov:

»Tekmovalne koreografije so nabite z vsemi mogočimi elementi. Vse manj se vidim v njih, vse bolj kot ustvarjalec daljših, zaključenih predstav. V sezoni 2003/4 sem delal poulično predstavo, bolj igro z zvoki, imel sem računalniško podprte elektronske pripomočke, dobesedno smo stepali na zvoke, ki jih je proizvajal računalnik, jih kombinirali z afro stilom, hip hopom in moderno plesno tehniko.« (prav tam, 126)

Žal od leta 2004 do danes na tem področju nismo bili priča napredku, temveč regresiji. Slovenija je svojo pozicijo »velesile« izgubila tudi v tekmovalnem svetu (za nekaj izjem so v zadnjem času sicer poskrbeli člani plesne šole Lukec). Čeprav nekaj veteranov, med katerimi velja spet izpostaviti Jadrana Živkoviča, s svojim delom še vedno vztraja, se za slovenski step zdi, da na določeni točki vselej zadane ob nekakšno nepremostljivo oviro. Že leta nismo imeli priložnosti videti pravega *jama*, kaj šele, da bi bila to v katerem koli obdobju stalna praksa; prav tako je izredno omejeno naše sodelovanje z džez glasbeniki, vstop na odre »resnih« gledaliških institucij pa nam je (razen če smo jih v ta namen pripravljene najeti po tržnih cenah) tako rekoč prepovedan – še takrat, ko se na njem uspe znajti par stepk, se pojavijo v obliki napol ironičnih, predvsem pa slabo izpeljanih domislic.¹⁸ Kljub svoji trnovi poti je naša *Črna skrinjica* v tej smeri naredila ogromen korak. V očeh publike je bilo glede njenega dožemanja te oblike zaznati jasen preskok; nekateri morda niso zmogli razumeti vsega, kar jim je ritem pripovedoval, najbrž je bil med njimi kakšen, ki je do zvokov ploščic začutil celo odpor, a z gotovostjo lahko trdim, da si je step v tistih dveh večerih pridobil tudi kar nekaj novih občudovalcev. Predvsem pa je prav vsakemu iz občinstva pokazal vsaj delček svojega bogastva, mu razkril vsaj kakšno novo plat, ki je do tedaj ni poznal. Prav zato so mi po predstavi največ pomenile preproste, a zelo povedne besede Mojce Uršič, osebe, od katere sem se pri sedmih letih naučila svoj prvi plesni korak: »Hvala za dober step.«

¹⁸ V obdobju zadnjih nekaj let smo imeli v slovenskih gledaliških priložnost videti vsaj dva naravnost sramotna primera, v katerih sta step korake izvajala oz. poskušala izvajati dva plesno nepodkovana igralca: prvega je leta 2014 v predstavo Richard II+III ljubljanske Drame umestil pokojni režiser Tomaž Pandur, sicer znan po svojih mnogih sodelovanjih s profesionalnimi plesalci (med drugim tudi z Mitjo Popovskim), drugi pa se je v *Rentu*, otvoritveni predstavi sezone 2017/18 pod režijsko taktirko Stanislava Moše pojavil v MGL.

Tudi če je *Črni skrinjici* uspelo vsaj za ped premakniti stanje slovenskega stopa, njen namen s tem kljub vsemu še zdaleč ni bil dosežen. Najvišja prioriteta pri našem delu je bila namreč vselej ustvariti dobro predstavo. Ali smo bili pri tem uspešni, je vprašanje, na katerega sama ne morem odgovoriti – lahko pa bralcu (morda nepotešenemu gledalcu?) kot sintezo dosedanjega branja ponudim vsaj še kanček dodatnega uvida v miselni proces, iz katerega se je predstava rodila. Vsaka, še tako izpopolnjena forma je namreč prazen nič, če se znotraj nje ne skriva prava vsebina.

4. Črna skrinjica: od tradicije k eksperimentu in nazaj

Nedolgo po premieri svoje magistrske predstave sem v Badioujevem *Dvajsetem stoletju* zasledila stavek, ki je v sedmih besedah uspel povzeti bistvo vsega, o čemer smo z ekipo razmišljali več kot pol leta: »Človek je to, kar mora človek izumiti.« (209) Misel, ki v svoji jedrnatosti vsebuje tudi določeno paradoksalnost, govori o prebivalcu tega planeta, ki ob srečanju z absolutno svobodo naleti na nemogočo preizkušnjo. Znajde se v samotni družbi samega sebe, nad njim in pod njim ni ničesar več. Naenkrat svoboda ni več tako mamljiv pojem; »[z]asesti mesto mrtvega Boga [namreč] pomeni, da postanemo edini temelj tega, kar smo.« (Badiou 210) Sliši se sila enostavno, v resnici pa kot civilizacija ne vemo niti tega, kje bi ta temelj začeli iskati. Če ni več ne Boga, pred katerim bi se človek skušal dokazati, ne hudiča, pred katerim bi bežal, kje leži smisel njegovega obstoja? Podobno videnje, kot smo ga na to temo podali v *Črni skrinjici*, je v *Mojstrstvu gibanja* izrazil Rudolf Laban: »Priznati moramo, da niti ne vemo, ali smo protagonisti v komediji ali tragediji. Igramo v drami o bivanju samem, Narava pa predstavlja zbor.« (18)

Da bomo lahko razumeli to nekoliko zagonetno povezavo, se moramo najprej sprehoditi po poteh nastanka tega plesno-gledališkega eksperimenta, zavitega v okvir zaprašene tradicije. Osnovno idejo zanjo so sestavljali trije elementi: step, sodobni ples in lutke. Na prvi pogled so to področja, ki morda ne sodijo najbolj skupaj – čeprav nam je vsebina prejšnjih poglavij tega dela vsaj do neke mere dokazala, da to ni nujno res. A ker sem si za zaključek svoje sedemletne študijske poti na AGRFT zadala rahlo nepraktičen cilj, in sicer v eno celovečerno predstavo združiti vse, kar me je v teh letih najbolj navduševalo, sem v glavi izvajala kombinatoriko teh treh disciplin, dokler nisem našla primernega okvira za njihovo sobivanje. Verjetno je imela s tem precej opraviti moja predhodna dramaturška izobrazba, a nazadnje sem prišla do zaključka, da mora biti ta okvir predvsem vsebinske narave. Tako sta se mi pred očmi v namišljeni črni škatli naslikali prvi konkretni podobi: sodobni plesalec v vlogi lutke in plesalec stepa v vlogi njenega animatorja. Čeprav me je do te kombinacije pripeljala predvsem radovednost v smislu iskanja skupnih gibalnih točk teh elementov, je tovrstna sopostavitev tudi z vsebinskega vidika s seboj takoj prinesla obilico tem in idej, za katere se je izkazalo, da so od svojih fizičnih manifestacij v vsakem primeru povsem neodtujljive. Kaj mislim s tem? Koncept človeka, spremenjenega v lutko – še posebej, če je obenj postavljen tudi lutkar v kateri koli obliki – v sebi že v osnovi nosi tako močno simboliko, da njegova

uporaba v gledališkem kontekstu s seboj vselej prinaša določena vprašanja, med katerimi bržkone najbolj izstopata tista o manipulaciji in delitvi moči. Za človeka 21. stoletja so to vse bolj aktualne teme, saj se ob pogostnosti dogodkov, ki pogosto že mejijo na apokaliptične, bolj kot kdajkoli izpostavlja pomen in nujnost osebne odgovornosti – pa tudi svobode. Ta naj bi bila v »razvitem« svetu osnovna pravica vsakega človeka, a zdi se, da so bili mehanizmi vzpostavljanja nadvlade peščice privilegiranih nad nemočno maso večine ponovno uspešni pri iskanju njenih obvodov, morda celo bolj kot kdaj koli prej. Ideja podrejenosti se je namreč iz konkretnih družbenih ureditev preselila v glave tistih, ki jo »trpijo«, in večina od njih ne čuti prav nobene potrebe po tem, da bi se iz tega primeža osvobodila. Namesto tega ravno svojo zaslužnjeno situacijo prepozna kot absolutno svobodo, pri tem pa je njene temelje pripravljena braniti tudi s svojim življenjem – ali če ponovno citiram Badiouja: »Praktična svoboda se zapopade le kot stalni in konkretni pogoj zaslužjenosti, se pravi skozi to zaslužjenost in preko nje, in sicer kot tisto, kar jo omogoča, kot njen temelj.« (209) Najbrž je ta povezava tista, ki predstavlja idealno gojišče za najrazličnejše oblike manipulacije. Marionetne niti so postale nevidne, odgovornost pa ima tako prosto pot, da se jo brez pravih posledic pošilja zdaj v to, zdaj v ono smer, pri čemer prst moralnih očitkov praviloma vedno pokaže v smer tistih, ki nimajo orodja ali orožja, da bi to odgovornost s sebe preložili na koga drugega; ali pa se, kar je še mnogo huje, svoje (relativne) nedolžnosti sploh ne zavedajo. Ujeti so med papirnati podobi Boga in hudiča, ki vsakemu od njih namenita glavno vlogo v njihovem osebem *one-man šovu*, polnem vsebin o t.i. »delu na sebi«. Pri tem jim nadaneta tako učinkovite plašnice, da večina nikoli več ne umakne pogleda z lastnega dvorišča. Rezultat tega dela na sebi je tako popolnoma brezpredmeten: naj bo samohvala ali samokritika, osnovno pravilo vselej ostane isto. Svojo lastno usodo lahko kroji zgolj vsak sam – pa naj bo ta usoda še tako nepomembna (kakršna je, z nekoliko širše perspektive, neizbežno vsaka). Človek ob rojstvu dobi nalogo, da se izumi, in to za vsako ceno, četudi svetu grozi uničenje. Iz te tragikomične cikličnosti ujetega človeka, ki misli, da je svoboden, veje nekaj nevarno faustovskega, čeprav dandanes ni več jasno niti kdo ali kaj je hudič, ki je na lovu za njegovo dušo, niti kdo se zadnji smeji, ko ta hudič na neki točki odkrije, da je mesto, na katerem je bila nekoč ta duša, že dolgo prazno. Tega vprašanja smo se odločili lotiti tudi v *Črni skrinjici*.

4.1 Sodobni Faust – Faust brez duše

Kmalu po začetku našega ustvarjalnega procesa oz. točki, na kateri se je slednji s papirja in misli preselil v fizično dimenzijo plesne dvorane, se je pokazala potreba po zožitvi referenčnega polja vsebine predstave oz. konkretizaciji naših abstraktnih idej. Imeli smo okostje, ki sta ga sestavljala plesalec-lutka in plesalec/glasbenik-animator ter tematika, inherentna njunemu odnosu, nismo pa imeli mesa, ki bi iz tega okostja ustvaril živo predstavo – gib in zvok sta se namreč v tistem trenutku izkazala za preabstraktni orodji. Odgovor na blokado smo nazadnje našli prav v Faustu oz. njegovem motivu, najti pa nam ga je (precej nepričakovano) pomagala prav zgodovina uličnega lutkarstva. Legenda o Faustu kot eden temeljnih arhetipov naše civilizacije je bila namreč ena najpogostejših vsebin potujočih marionetnih skupin, podobno kot v visoki literaturi pa je tudi na ulici doživela mnogo različnih interpretacij. Tako smo si ga precej po svoje »drznili« interpretirati tudi mi.

Aktivnega, razmišljujočega Fausta smo že v izhodišču navezali na marionetne niti, katere konce sta si nato izmenično podajala Bog in Mefisto – pri čemer se nista toliko zanimala zanj kot za uveljavljanje lastne prevlade drug nad drugim in zabavanja svojega občinstva pri tem. Bog in Mefisto *Črne skrinjice* sta namreč vodvilska umetnika, ki v svojih bleščečih opravah (kostumi so bili delo Katarine Šavs) nastopata pred svojimi podaniki in praznujeta svoja vodilna položaja v nebeško-peklenskem ustroju verujočega sveta. V tem duhu Bog po uvodu predstave (ki predstavlja naravni kaos, ki mu daje ritem glas eksperimentalne pevke) nonšalantno skoči na oder in vzame stvari v svoje roke. Tu se zgodi preskok, v katerem se skriva še ena od mnogih biblijskih navezav te predstave: evolucijo in njene številne nenavadne stadije prekine koncept kreacionizma, v katerem Bog po svoji podobi ustvari človeka. A vodvilski Bog je preošaben za kaj takšnega, zato ustvari »le« lutko, pri kateri ni nevarnosti, da bi mu konkurirala – ne priznava niti možnosti, da bi ta lutka lahko imela dušo. Vprašanje duše, ki je za faustovski motiv tako pomembno, tako v naši interpretaciji počiva na predpostavki, da duša sodobnega človeka, ki ga Faust zastopa, ni več nedotakljiva danost, temveč samo še en objekt manipulacije; rahločutni lutkar je lahko iz lutke »izvabil« več, brezčutni oz. tisti brez spoštovanja do nje pa manj. Ker ne Bog ne Mefisto tega ne premoreta, ostaneta Faust in kasneje Marjetica v njunih rokah groba in nerodna, tudi drug do drugega (o tem, zakaj je ta del sporočila predstave v svojem popotovanju do publike naletel na največ ovir, malo kasneje).

Oba lutkovna lika v vodvilskem šovu o nebeško-peklenski navezi svoj konec najdeta v pogubi, lutkarja pa jima v svoji arogantni krutosti na obraze narišeta ravno toliko emocij, da lahko pri tem trpita (ali pa je vse le del šova, ki ga prirejata kot priljubljeni duet nekega newyorškega odra nekje ob koncu devetnajstega stoletja?). V trenutku pogube pa *Črna skrinjica* dobi še epilog, ki faustovsko temo pripelje do neke vrste katarze, z njim pa se od osnovne vsebine legende tudi najbolj oddalji. V enačbo namreč vstopi Človek: lik, ki deluje na presečišču manipulatorja in manipuliranega. Podobno kot lutki, a veliko bolj gibko, se tudi on odziva na ritmična navodila Boga in Mefista – vendar le takrat, ko se mu tako zahoče. Vodvilski par tako sprva misli, da je nepričakovano dobil še enega voljnega sodelavca v svojem šovu vseh šovov, v resnici pa se na njunem terenu pojavi trojanski konj, ki jima ga je v odgovor na njuno mučiteljsko epizodo s Faustom in Marjetico poslala Narava. Kaj je v tej konstelaciji Narava? Je prava lutkarica, torej takšna, ki svojim lutkam pusti, da živijo svoje življenje in odkrijejo svojo dušo, čeravno je prav vsaka izmed niti, navezanih na njihove okončine, tako ali drugače v njenih rokah. Človek pa je namesto po božji narejen po njeni podobi: njegova manipulacija s Faustom in Marjetico je bolj prefinjena; bolj kot občutek nadvlade nad njima skuša doseči njuno samozadostnost in svobodo. Ko se to zgodi, ko sta lutki končno zares oživiljeni in je njuno gibanje mogoče umestiti v primerjavo med marioneto in baletnim plesalcem, se Bog in Mefisto razblinita v nič. V praksi se tako pokaže prvi aksiom njunega položaja kot dveh najvplivnejših lutkovnih mojstrov zahodne civilizacije – tako logičen, a tako prikrit: obstajata samo in izključno zato, ker človek-lutka vanju verjame. A z njunim izginotjem se središče veselja ne premakne na kateri koli človeški individuum, temveč se preusmeri na širšo perspektivo, na naravno cikličnost bivanja – vsi trije preostali liki (»očlovečena« Faust in Marjetica ter Človek) se tako postopoma zlijejo v skupnost, en sam raznolik organizem, ki se, ko za to napoči čas, zlije z Zemljo. Če se še zadnjič obrnem na Biblijo: *prah si in v prah se povrneš*. Konec predstave se tako naveže na njen začetek, a je v njem vsaj toliko grenkobe kot odrešitve. Ponovno vzpostavljeni kaos Narave namreč predstavlja popolno odskočno desko za novega Boga in novega Mefista, saj sta kot ideji – pa naj to zveni še tako paradoksalno – prav toliko del naravnega ustroja našega sveta kot njune lutkovne žrtve ali celo Narava sama.

4.2 Tragikomična aktualnost groteske

Na podobno cinično interpretacijo Fausta kot žrtve vsemogočnih ekonomsko-političnih mahinacij naletimo tudi pri vsestranskem umetniku in legendi animiranega filma Janu Švankmajerju, katerega naslovni junak v tranzicijski Pragi prav tako zdrsne s prestola učenjaka in intelektualca na raven čisto običajnega delavca, ki v peklenko igro z Mefistom zaide bolj kot ne ponesreči, konča pa ravno tako – nič kaj poetično ga namreč na cesti zadane avtomobil in ga na mestu ubije. Tudi Švankmajer v sodobni inkarnaciji arhetipskega materiala tako najde znatno zmanjšanje avtonomnosti Fausta kot posameznika, čeprav Češka ni znana kot okolje, v katerem bi imela Cerkev zelo močen vpliv; prisotno je torej delovanje nekega drugega animatorja. Smrt Boga in z njim hudiča tako človeku ne prinese svobode; ta smrt namreč pomeni samo to, da sta omenjeni instanci odvrkli svoji pustni maski in namesto skozi pridige začeli delovati brez posrednika. Ne glede na to, kako ju imenujemo (zelo poenostavljeno bi ju lahko označili za gospodarstvo in politiko), se njuna prava moč pokaže v tem, kako neverjetno spretno upravljata s svojimi marionetami – čeprav to početa vsem na očeh, jima svoje žrtve uspe vedno znova prepričati, da vse svoje niti v rokah držijo same. Na nek način je z njima ravno nasprotno kot z Bogom in hudičem; delujeta lahko zato, ker v njiju ne verjamemo (ali vsaj ne v njun neposreden vpliv na naša osebna življenja) – in četudi bi, ne bi bili zato nič bolj svobodni ali srečnejši. Kot o svoji interpretaciji pravi sam avtor:

»Prej ali slej se vsi soočimo z isto dilemo – bodisi živeti življenje v skladu z zamegljenimi obljubami 'institucionalizirane' sreče bodisi se upreti in se odmakniti od civilizacije, kakršen koli rezultat že to prinese. Druga pot se vselej konča v osebnem porazu, medtem ko se prva konča v porazu človeštva kot takega. Ali pa je morda obratno? Ta ambivalenca ne spremeni ničesar, ko govorimo o tragediji človeške usode.« (Švankmajer v Hames 122)

Kljub sorodnosti razumevanja faustovske tematike za sodobno publiko (pri čemer je Švankmajerjeva še za odtenek ali dva bolj črnogleda) smo z ekipo veliko več navdiha za *Črno skrinjico* črpali iz njegovih drugih del. Med njimi velja posebej izpostaviti dva kratka filma iz zgodnjega obdobja njegovega ustvarjanja,¹⁹ v katerih me je bolj kot njuna vsebina pritegnila atmosfera, ki mu jo je v njiju uspelo ustvariti skozi združitev različnih elementov. Sopostavitev obtolčenih, grobo animiranih ročnih lutk z živim morskim prašičkom na eni strani ter teme smrti in šolskega primera situacijske komike na drugi so poteze, skozi katere je ta pronicljivi umetnik v več svojih filmih življenje ponazoril kot absurdno grotesko, v kateri

¹⁹ *Zadnji trik gospoda Schwarcewaldeja in gospoda Edgarja* (1964) in *Rakvičkarna* (1966)

so najbolj resne stvari zabavne, najlahkotnejše pa izredno tesnobne. Komunikacija med njegovimi liki, ki zasedajo celoten spekter med živimi bitji na enem koncu in lutkami ali objekti na drugem, se v tem duhu preko banalnih vljudnostnih gest stopnjuje do boja na življenje in smrt ter nazaj, pri čemer se avtor nikoli ne trudi, da bi to gledalcu na kakršen koli način osmisлил. Namesto tega te nesmisle še dodatno poudarja in iz njih črpa svoj glavni navdih, v njih pa vselej uspe najti neko hudomušno lepoto, ki s seboj nosi idejo, da v človeštvu pravzaprav nič ni vredno obstoja, a ga bo ob njegovem neizbežnem propadu vseeno neizmerno škoda. Podobno o učinku groteske razmišlja Patrice Pavis, ko v *Gledališkem slovarju* definira pojem *groteskno*:

»Groteskno je tesno povezano s tragikomičnim [...]. Groteskno in tragikomično kot mešani zvrsti vztrajata v kočljivem ravnovesju med smešnim in tragičnim, vsaka zvrst pa predpostavlja svoje nasprotje zato, da ne bi povsem otrpnila v dokončni drži. V današnjem svetu, ki po svoje slavi zmaličenosti – spričo pomanjkanja identitete in harmonije – groteskno zavestno noče podajati harmonične podobe družbe: 'mimetično' reproducira kaos in o njem podaja predelano podobo. [...] Zajedljivo komično hromi recepcijo, saj gledalcu zmeraj onemogoča, da bi se nekaznovano smejal ali jokal.« (322)

V tem smislu se je groteska v procesu nastajanja naše predstave pokazala kot idealna »črna škatla« za poskus združitve vseh na prvih pogled nezdružljivih elementov, ki so se v njenem konceptu znašli na papirju: le kaj je namreč bolj kaotičnega od človeka, ki se transformira v lutko samo zato, da bi lahko skozi njeno telo spet postal človek?

4.3 Lutka, človek in neskončni spekter med njima

Da naloga te transformacije ne bo enostavna, se je pokazalo že na prvi vaji, ki sva jo »glavna lutkarica« in »glavna lutka« (sodobna plesalka Petra Zupančič) začeli tako, kot se za pravo plesno predstavo spodobi – z improvizacijo. Moja naloga je bila vsaj na prvi pogled nekoliko lažja; s svojimi nogami sem morala proizvajati zvoke, česar so bile te noge že precej vajene, lutka pa je morala tem zvokom slediti. Tu se je pokazala prva težava; za običajno sodobnoplesno improvizacijo sta bila okvir jasno določenega zvočnega impulza, ki naj bi mu takoj sledil gib, in povsem na glavo obrnjena logika tega giba enostavno prevelik zalogaj. Tako se je bilo treba naloge lotiti povsem od začetka; iz omare sem vzela svojo zaprašeno marioneto, ki sem si jo prav v namen tovrstnega raziskovanja priskrbela približno leto pred

tem, in plesalka se je kot pri rehabilitaciji po hudi bolezni na novo začela učiti čisto osnovnih gibov. Največji izziv je predstavljalo lociranje točke v telesu, iz katere je gib dobil impulz, saj se je bilo pri tem nemogoče zanašati na našo marionetno pomočnico – kot je ugotovil že Kleist, se pri marionetah ta točka namreč nahaja izven njihovih teles, naša človeška lutka pa ni mogla razpolagati z ničemer drugim kot s svojim telesom. Tako je morala impulz najti znotraj njega, a ga ozavestiti na popolnoma drugačen način, kot je bila doslej vajena. S tega vidika se je gibalno obnašanje lutke pravzaprav izkazalo za povsem nasprotno sodobnoplesnemu: lutkin gib ima namreč lahko dušo in življenje, nima pa svobode. Ravno svoboda giba pa je to, kar predstavlja eno temeljnih značilnosti sodobnega plesa. Čeprav nam je prav ta razlika z vsebinskega vidika ponudila zelo bogato simbolno vrednost, nam je prinesla tudi največ težav – tako kot je namreč kompleksna tematika, ki jo odnos med plesalcem in lutko že inherentno nosi v sebi, je kompleksen tudi spekter telesnosti, ki jo zahteva za svojo manifestacijo. Ta spekter nima linearnih dimenzij, saj se na njem nahaja mnogo več postojank kot samo tiste, ki jih je mogoče najti med neživim in nadzorovanim telesom na eni skrajni točki ter živim in svobodnim na drugi. Takoj ko v dotično polje vstopi še animator, možnosti za prikaz in interpretacijo odnosov med njim in njegovim animirancem namreč eksponentno narastejo. Tako za nas ni bil bistven samo razvoj lika Fausta iz povsem nadzorovane lutke v svobodno gibajočega se človeka, temveč so kvaliteto njegovega gibanja vselej določale tudi vsebinske poteze lika, ki ga je ta nadzor izvajal – torej Boga (če se osredotočimo samo na odnos med njima in za trenutek odmislimo lika Mefista in Marjetice, ki sta se prvemu paru pridružila nekoliko kasneje). Tu so se stvari dodatno zapletle, z vidika končnega rezultata pa je bil to tudi aspekt predstave, ki bi v idealnih okoliščinah od nas gotovo zahteval še vsaj nekaj tednov dela. Skozi proces utelešanja lutke so se namreč pokazali najmanj trije nivoji, ki jih je bilo pri tem potrebno zgraditi enega na drugem. Prvi, povsem osnovni, je bil seveda čisto vizualno-gibalne narave; preučiti je bilo treba zmožnosti premikanja lutke in ostati v njihovih okvirih. Nato je sledil drugi, pri katerem smo se ukvarjali s širitvijo gibalnega obzorja te lutke; Bog in Mefisto sta namreč med svojim šovom postopoma odkrivala vedno več izraznih zmožnosti svojih lutk (posebej Fausta). Ker pa sta se Faust in Marjetica iz lutk v človeka spreminjala skozi ples (sodobni ples je koreografirala Petra Zupančič), je to seveda zahtevalo povsem drugačen pristop, kot če bi ta lika svojo svobodo giba našla v vsakdanji človeški telesnosti. Poleg tega je predstava kot celota v svoji zasnovi vsebovala toliko dramsko-gledaliških elementov, da omenjena transformacija ni ostala samo na abstraktni plesni ravni, temveč je prešla tudi na interpretativno – ravno zaradi neprestanega boja med abstrakcijo na eni ter konkretno interpretacijo likov na drugi strani pa

je vsebina na določenih točkah pristala v nekakšni slepi pegi in ni nujno našla poti do publike. Tako je vsaj delno ostal nerazčiščen in posledično nerazumljen predvsem tretji nivo procesa utelešanja lutke, ki se je nanašal na odnose med liki. Kot smo že ugotovili, upravljanje z lutko zahteva veliko mero spoštovanja do nje; če tega ni, bo pravo dušo iz nje nemogoče izvabiti. Ko smo imeli prva dva nivoja vsaj do neke mere pod streho, se je bilo treba na tretjem torej nujno vprašati, kakšne vrste lutkarja sta Bog in Mefisto (upodobila ga je Ajda Krivec). Odgovor seveda ni mogel laskati ne prvemu ne drugemu; obema bi namreč veliko boljše kot animator ustrezal naziv manipulator. V prvem planu vselej ostajata onadva sama, premikanje okončin marionete pa služi predvsem njenemu lastnemu izprijenemu užitku ali pa kvečjemu kot orožje za medsebojno dokazovanje večvrednosti. Lutka v rokah takšnega animatorja težko poseduje eleganco in milino, ki bi jo objektu njenega kova sicer pripisovali; to smo se z ekipo trudili tudi prikazati v predstavi. A zaradi obilja plasti realnosti, ki so se pojavile med predstavo, se je to mestoma »izgubilo v prevodu«; ponekod je nastal nekakšen kaos znakov, ki so bili enostavno prekompleksni za sprotno branje, značilno za spremljanje gledališke oz. plesne predstave. Tako se je naša plesna interpretacija lutke v očeh nekaterih gledalcev pokazala kot nerodna in nedodelana, najbrž še posebej zato, ker sta tako Bog kot Mefisto s svojimi glasbenimi stopali izžarevala vse prej kot robato nenatančnost. A pri manipulaciji gre kljub vsemu za nekaj drugega kot to; vsakdo, ki jo uspešno izvaja, mora biti pri tem pretkan in natančen, vsekakor pa ne spoštljiv in nežen. Menim, da nam je kljub ne dovolj očitni namernosti naše ekstremno razčlovečene interpretacije lutke to sporočilo uspelo prenesti; če ne drugače, vsaj z atmosfero, ki smo jo dosegli z groteskno sopostavitvijo komičnih in tragičnih elementov (najbolj očitna med njimi sta bila karikirani lik temperamentnega, vase zagledanega Boga na eni strani ter njegovo manipulativno psihično in fizično mučenje na drugi), na sekundarni ravni pa tudi tradicionalnih in eksperimentalnih umetnostnih pristopov. Pri tem bi najbolj izpostavila okvir starinskega vodvilskega šova, katerega zvezdi sta si zaželela biti Bog in Mefisto – kakopak z vsemi bleščečimi vizualnimi poslasticami, ki tovrstni estetiki pripadajo (s prirejeno različico kasteleta nas je scenografsko opremila Nastja Mihelj) – znotraj katerega pa je mesto našlo kar nekaj netipičnih elementov, ki so segali od vsebinskih zasukov do filozofskih vprašanj za njihovimi vrati in zamajanim konceptom telesnosti, ki je ta vprašanja skušala ponazoriti. Že v sami zasnovi je ta predstava namreč nastala kot povsem nezanesljiv eksperiment; najtršo ledino je pri tem gotovo zaorala dimenzija glasbe oz. zvoka, ki niti za trenutek ni pobegnila v varni objem tradicionalnih pristopov.

4.4 Ples, glasba in spremenljivi koncept časa

Sprva je bila del zamisli o konkretnih lastnostih predstave tudi posneta glasba, vendar smo to idejo že relativno kmalu po začetku dela v prostoru opustili. Razloga za to sta bila dva: prvi, bolj praktične narave, je imel opraviti z avtorskimi pravicami in zapleti pri njihovi pridobitvi, drugi – veliko tehtnejši razlog – pa je izhajal iz dejstva, da je se je zvok v *Črni skrinjici* po dramaturški razčlenitvi njenega sporočila (dramaturginja je bila Jerneja Kaja Balog) znašel v tako pomembni vlogi, da bi kakršno koli dodajanje posnete glasbe v smislu atmosferskega ozadja povsem zameglilo njegov simbolni pomen. Tako smo se glasbo odločili ustvariti v živo, in sicer samo s pomočjo telesa, nad njeno atmosfersko funkcijo pa je močno prevladala vsebinska: glasba je naenkrat postala eden glavnih dramaturških elementov predstave. Služila je namreč kot ključno orodje za izražanje kar polovice vseh likov v njej; pri Bogu in Mefistu smo z zvoki stepovskih čevljev zamenjali marionetne niti in tako gibalne impulze za njuno upravljanje z lutkama spremenili v povsem zvočne, Narava pa se je do skrajnega konca dogajanja, ko se je na odru pojavila tudi fizično, sploh izražala samo preko svojega glasu. Sodobni ples je tako pristal v položaju, v katerem se je moral prilagoditi obema vrstama zvoka oz. glasbe. Glas mu pri tem ni povzročal prevelikih težav, tako da je celoten zadnji del predstave nastal v precej organskem ritmu. Tako plesalke (Petra Zupančič, Evin Hadžialjević in Kaja Lin Jagodič Avguštin) kot vokalistka (Tea Vidmar) so se pri svojih izvedbah epiloga precej posluževale tudi improvizacije, časovna dinamika pa je bolj kot na predhodnem dogovoru temeljila na njihovem medsebojnem občutku med izvajanjem predstave; tudi pevka je namreč ves čas stala na odru, le da je do njenega prihoda pod žaromete ni bilo moč videti s strani publike. V tej koži so se tudi s koreografskega vidika plesalke počutile najbolj domače, zato pa jih je pred toliko večji izziv postavila časovna »rigidnost« glasbenega utripa, na katerega so naletele ob srečanju s stepom. Slednji namreč lahko učinkuje samo takrat, ko je ritem njegovih zvokov organiziran in konstanten; kot sem že omenila v prejšnjem poglavju, ga zato pri ustvarjalnem procesu velikokrat veliko tesneje kot s plesom povezujemo z glasbo. Če smo želeli v skupni prizor združiti tako step kot sodobni ples, sta morala torej na nek način najti skupen jezik; in v našem primeru se je izkazalo, da se je v vlogi sledilca (kar najbrž ni bilo nepovezano s simbolnim pomenom njunih vlog v predstavi) znašel sodobni ples. Osnovna lastnost stepa je namreč ta, da deluje tako na vidni kot tudi slišni ravni, kar za gledalca brez zdravstvenih omejitev na katerem od teh področij pomeni, da se sicer z očmi lahko fokusira na sodobni ples, a stepa pri tem ne more odmisлити – vedno bo namreč prisoten

v njegovem slušnem polju. Da bi torej njuna sopostavitev lahko kvalitetno funkcionirala, je bilo treba izredno natančno koordinirati veliko več stepovskih zvokov in sodobnoplesnih gibov, kot smo sprva mislili – to pa je seveda terjalo ogromno časa ter prilagajanja in spreminjanja plesno-zvočnega materiala predstave. Združitev teh dveh umetnostnih zvrsti je torej tako za eno kot za drugo »stran« predstavljala določene izrazne omejitve, ki so me kasneje privedle do vprašanja, kako združljiva sta sploh step in sodobni ples – predvsem če njunih medsebojnih vezi ne vzpostavlja močan vsebinski okvir predstave, kakor smo se tega lotili v našem primeru. Zdi se, da sodobni ples svoje kvalitete črpa iz drugih virov kot step: za svoj »razcvet« pred publiko praviloma potrebuje vsaj določeno mero svobode, pri kateri pomembno vlogo igra zlasti raztegljivost koncepta časa. Pa vendar – ali to pomeni, da sodobni ples ne more funkcionirati z izrazito ritmično glasbo? Zgodovina sodobnega plesa bi na to vprašanje zelo težko odgovorila pritrdilno. Spomnimo se samo koreografinje Anne Therese de Keersmaeker in njenega kulturnega dela *Rosas danst Rosas* (1983), ki ga v prvi vrsti odlikuje predvsem živ ritmični pulz, ki ga plesalke tako celovito ponotranjijo. V podobni luči smo imeli delo iste umetnice možnost videti spomladi v Ljubljani, ko se nam je skupina Rosas predstavila z delom *A Love Supreme*, predstavo, za katero bi lahko celo rekli, da se je v svoji zasnovi izredno približala ustvarjalni logiki stepa. Keersmaekerjeva je namreč za izhodišče vzela istoimenski album Johna Coltranea, svoje štiri plesalce pa prelevila v džez kvartet, ki posneto glasbo izvaja s plesnimi gibi. Vsak od plesalcev se je tako zlil s svojim instrumentom in njegovi glasbi sledil skozi celotno trajanje predstave. Pri tem v avditoriju ni bilo čutiti, da bi se gledalcem kdo izmed njih zaradi svoje naloge zdel izrazno preveč omejen; ravno nasprotno. Okvir, v katerem so se gibal, so ustvarjalci znali izkoristiti v svoj prid in v njem namesto prepreke prepoznali neskončni poligon interpretativnih možnosti. To nas pripelje do sklepa, ki se je pravzaprav ponujal že na samem začetku – če je sodobni ples res svoboden in se izmika kakršnim koli omejitvam, potem se mora izmakniti tudi omejitvi jasno začrtanega procesa ustvarjanja. Teh namreč obstaja toliko, kolikor je sodobnoplesnih umetnikov, med njimi pa je gotovo moč najti tako te, ki jih neodvisnost konstantnega glasbenega pulza omejuje, kot te, ki jih ta razveseljuje. Da so drugi na precej bolj sorodni valovni dolžini s plesalci stepa, najbrž ni treba posebej poudarjati – da pa je tudi z njimi pot do navdušujočega končnega rezultata dolga in mestoma strašljiva, smo na lastni koži izkusili s soustvarjalci *Črne skrinjice*.

5. Zaključek

Črna skrinjica je predstava, o kateri bi se dalo napisati marsikaj – tako z vidika njenega nastajanja kot končnega izdelka, ki smo ga dve plesalki stepa, tri sodobne plesalke in eksperimentalna pevka s pomočjo preostale ustvarjalne ekipe javnosti predstavile na velikem odru Centra kulture Španski borci. Iz več razlogov, med katerimi ni zanemarljivo moje dramaturško raziskovalno ozadje, sem se v pričujočem delu med elementi predstave odločila izpostaviti dva, ki sta se tako pri sintezi kot tudi pri analizi naše stvaritve izkazala za najbolj polna izzivov: to sta meji med lutkovno in (sodobno)plesno umetnostjo ter med glasbo in plesom, ki pri nas sliši na ime step, v rodni deželi pa mu pravijo *tap dance*. V globlji razmislek o odnosih, ki so se med temi štirimi posameznimi ustvarjalnimi polji vzpostavili ob njihovem bližnjem srečanju v naši predstavi, so me sprva vodile povsem konkretne fizične podobnosti med njimi, ki sem jih vedno pogosteje opažala med intenzivnim ustvarjalnim delom na teh področjih. Moja raziskava na papirju, ki se ta trenutek pred vašimi očmi približuje koncu, pa je bila tista, ki me je pripeljala do odkritja drugačnih, veliko globljih sorodnosti, ki so tistim površinskim pravzaprav šele dale pravi smisel; tako ples kot tudi glasba in lutkovna umetnost imajo namreč zgodovino, ki sega tako daleč kot zgodovina človeške kulture same. Zato ni naključje, da sta ples in lutkarstvo v svojem razvoju šla skozi presenetljivo podobna obdobja korenitih transformacij, ki so obe polji pretresle do samega bistva, nazadnje pa sta se iz nemilosti pejorativnega odnosa publike do njiju spet vzpostavila kot edinstvena komunikatorja med banalnostjo tuzemskega in nerazumljivostjo vsega tistega, kar nas obdaja – tistega, kar na neki intuitivni ravni očitno bolj kot kdorkoli drug razumeta plesalec in lutka. Kako tesno je razvoj človeške civilizacije povezan s kulturo, pa smo podrobneje videli na primeru glasbe in stepa ter njuni vlogi pri boju za svobodno identiteto črnske skupnosti v ZDA.

Vse te raziskovalne poti, ki bi jim bilo mogoče ob kateri drugi akademski priložnosti slediti še veliko dlje, v sebi skrivajo tako navdušujoča dejstva, da je njihovo branje vsaj toliko kot navdihujoče tudi skrb vzbujajoče – večina teh informacij je bila namreč novih tudi zame, ki se na področju plesa in gledališča udejestvujem že precej časa. Njihova odsotnost v sodobnem umetniškem diskurzu priča o nenehni aktualnosti hierarhizacije umetnostnih zvrsti, ki ples in lutkarstvo vztrajno pušča na dnu svoje lestvice, džez glasbo pa si prizadeva dvigniti »nad«

njene plesne korenine. Čeprav so razlogi za stanje hibernacije na področju slovenskega stepa (malo manj pa tudi plesa na splošno in lutkarstva) kompleksnejši in zanj ne moremo kriviti (samo) teorije, umetnikom ob poskusih spreminjanja tega stanja v praksi niso na voljo pretirano vzpodbudni pogoji. Pomanjkanje finančne podpore in vkopanost nekaterih odločujočih imen na omenjenih področjih mlade upe silijo v tujino, čeprav je ekonomska kriza, jasno, svoje terjala tudi tam. Tradicija torej še vedno veleva, naj umetnik svoje ideje razvija v vprašljivih življenjskih pogojih, nič kaj padajoče število posameznikov, ki se z umetnostjo kljub temu še vedno hočejo ukvarjati, pa priča o dejstvu, da osnovni cilj ustvarjanja tako ali tako nikoli ni ekonomske narave. Čeprav se to na trenutke sliši le kot slaba tolažba, se umetnost svojim »otrokom« v redkih primerih, ko se vse zvezde postavijo na pravo mesto, kljub vsemu zna odkupiti; ponudi jim uvid v nekaj večjega in resničnega, nekaj, kar presega vsakdanje življenjske nesmisle. Čeprav *Črna skrinjica* morda ni izkoristila vseh svojih potencialov in je katerega izmed gledalcev pustila bolj zmedenega kot navdihnjenega, je ostalim, predvsem pa tistim, ki smo jo skupaj ustvarili na območju, ki tovrstnih tradicionalno-eksperimentalnih poskusov ni bilo vajeno, vsekakor postregla vsaj z določeno mero tega uvida. Če ne drugega, se je v zgodovino radovednežev, podobnih meni in tistim, ki to berete, za vedno zapisala kot prva slovenska predstava, ki je na enem odru združila kar nekaj do tedaj nezdružljivih elementov in pri tem vsakemu od njih namenila vsaj toliko spoštovanja, kot si ga zasluži – in za zdaj bo to povsem dovolj.

Literatura in viri

- Amalietti, Peter. *Sodobna glasbena teorija*. Ljubljana: Amalietti & Amalietti, 2011.
- Badiou, Alain. *Dvajseto stoletje*. Prev. A. Žerjav. Ljubljana: Analecta, 2005.
- Belz, Emily. »A Christian Tap Dancer in New York«. *World Magazine*. <https://world.wng.org/2018/03/a-christian-tap-dancer-in-new-york> Dostop 19. Avg. 2019. Splet.
- Berliner, Paul F. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- Craig, Edward Gordon. *O gledališki umetnosti*. Prev. L. Kralj. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1995, str. 54–78.
- Craine, Debra in Mackrell, Judith. *The Oxford Dictionary of Dance*. New York: Oxford University Press, 2004.
- Eruli, Brunella. »The Use of Puppetry and the Theatre of Objects in the Performing Arts of Today«. *Puppetry: A Reader in Theatre Practice*. Ur. Penny Francis. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012, str. 141–144.
- Fisher Sorgenfrei, Carol. »Oral, Ritual and Shamanic Performance«. *Theatre Histories: An Introduction*. Phillip B. Zarrilli et al. London: Routledge, 2006, str. 18–52.
- Francis, Penny. »Approach«. *Puppetry: A Reader in Theatre Practice*. Ur. Penny Francis. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012.
- Garfinkel, Yosef. »Dance in Prehistoric Europe«. *Documenta Praehistorica* letn. 37, 2010, str. 205–214.
- Gioia, Ted. *How to Listen to Jazz*. New York: Basic Books, 2016.
- Gligo, Nikša. *Pojmovnik glasbe 20. stoletja*. Ljubljana: Znanstvena založba filozofske fakultete, 2012.
- Hames, Peter. »Interview with Jan Švankmajer«. *The Cinema of Jan Švankmajer: Dark Alchemy*. Ur. Peter Hames. London: Wallflower Press, 2008, str. 104–139.
- »Hooper Status«. *Dancespirit*. <https://www.dancespirit.com/hooper-status-2326596736.html> Dostop 17. Avg. 2019. Splet.
- Jurkowski, Henryk. *Zgodovina evropskega lutkarstva*. Prev. M. Klep. Novo mesto: Kulturno umetniško društvo Klemenčičevi dnevi, 1998.
- Kleist, Heinrich von. »O marionetnem gledališču«. Prev. N. Jelić. *Lutka: revija za lutkovno kulturo* št. 58, 2013, str. 6–10.

- Laban, Rudolf. *Mojstrstvo gibanja*. Prev. I. Simonovič. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2002.
- Legin, Katja. *Dvojnosti*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 2015.
- Majaron, Edi. *Vera v lutko*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2017.
- Mottram, Stephen. »Ponovno snidenje z marioneto«. Prev. N. Jelić. *Lutka: revija za lutkovno kulturo* št. 58, 2013, str. 132–134.
- Pavis, Patrice. *Gledališki slovar*. Prev. I. Lampret. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1997.
- Sachs, Curt. *World History of the Dance*. New York: The Norton Library, 1963.
- Seibert, Brian. »Michelle Dorrance«. *Jacob's Pillow Dance Interactive*. <https://danceinteractive.jacobspillow.org/themes-essays/tap/michelle-dorrance/> Dostop 18. Avg. 2019. Splet.
- Seibert, Brian. *What the Eye Hears: A History of Tap Dancing*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2015.
- Soehnle, Frank. »Skrivnostne niti.« Prev. N. Jelić. *Lutka: revija za lutkovno kulturo* št. 58, 2013, str. 138–139.
- Valis Hill, Constance. *Tap Dancing America*. New York: Oxford University Press, 2015.
- Zagorc, Meta. *Ples: družabnost, šport, umetnost*. Ljubljana: Domus, 2001.
- Zagorc, Meta. *Slovenska plesna pravljica: Pripovedi o poteh slovenskega družabnega in športnega plesa*. Ljubljana: Forma 7, 2004.

IZJAVA O AVTORSTVU
magistrskega dela

S svojim podpisom zagotavljam, da

- je magistrsko delo **Črna skrinjica: Predstava zamenjanih vlog** rezultat samostojnega dela,
- je tiskani izvod identičen z elektronskim,
- na Univerzo v Ljubljani neodplačno, ne izključno, prostorsko in časovno neomejeno prenašam pravico shranitve avtorskega dela v elektronski obliki in reproduciranja ter pravico omogočanja javnega dostopa do avtorskega dela na svetovnem spletu preko Repozitorija Univerze v Ljubljani.

Datum:
10. 9. 2019

Podpis: