

Sociologija plesa

UVOD

Zgodovina ima svoje zakonitosti: predvsem ima to zoprno navado, da se ponavlja in da nikoli ne posluša nikogaršnjih nasvetov. Vendar pa se lahko, navkljub njeni dosledni zvestobi sami sebi in ne glede na njene fiksacije, zoperstavljamo logičnemu poteku zgodovine, kar se dogaja zlasti v zadnjih desetletjih zgodovine plesa.

Čeprav je ples del zgodovine človeške kulture in komunikacije, je bil vse do nedavnega zapostavljen s strani klasikov sociološke misli. Vzroki za njihovo zanemarjanje te zvrsti neverbalne komunikacije niso zgolj predmet ugibanja – kar bo, vsaj upam, dokazala moja pričujoča diskusija – marveč jih lahko najdemo v družbeni naravi plesov (kot tudi vseh umetnosti), torej v njihovi produkciji, distribuciji in sprejemanju.

Ker ne moremo zastaviti problema, dokler ni povsem jasno, *čigav* problem je to, začenjam svojo razpravo s spornim vprašanjem spola. Lahko trdim, da je ples bil in je pretežno ženska umetnost. Čeprav so bile pripadnice 'šibkega spola' nešteto generacij definirane kot pasivne, odvisne in politično podrejene moškim, dobivajo priznanje enakopravnosti šele v zadnjem stoletju, kar se posledično dogaja tudi z njihovo "feminizirano" umetnostjo. Potrebno je tudi locirati specifičnost plesne izkušnje; v mojem primeru je to plesna zgodovina in praksa v zahodni kulturi, čeprav ne bi smel biti zapostavljen tudi ples v manj

razvitih deželah. Le-tega še vedno raziskujejo predvsem antropologi.

Naslednji sporen problem je, da ples razen svojega ustvarjanja in prezentacije nima prostorsko-časovne eksistence. S tem ni mišljeno vprašanje, ali je bil ples odsoten ali navzoč in nepriznan, kajti dejstvo je, da je bil prisoten na takšen ali drugačen način vseskozi v zgodovini človeštva. Temporalnost in prostorskost je samo bistvo narave te linearne umetniške oblike, ki je vezana s svojimi formacijami gibajočih človeških teles na začetek, sredino in konec, in ne kot slika ali skulptura, ki sta materialni in statični in se lahko zatorej ohranita v času in prostoru. Ker se ples – kot tudi vse umetnosti – razlikuje po svoji obliki in strukturi in ne obstaja med umetnostmi nikakršen samoumeven paralelizem, ga moramo obravnavati v njegovi specifičnosti.

Tretji razlog za pomanjkanje resne sociološke interpretacije plesa v preteklosti lahko najdemo v židovsko-krščanski tradiciji, ki je močno zaznamovala življenja in miselnosti naših prednikov (in do neke mere tudi sodobnikov). Telo je bilo obravnavano kot nadloga, če že ne kot tabu, kar se na nek način odraža tudi v kartezijski dilemi ločitve telesa in duha, ki je prisotna v nekaterih pisanjih celo danes. Vztrajanje na tej binarnosti je še bolj marginaliziralo ples kot verodostojen predmet filozofske in kritične obravnave, saj nosi ples konotacije užitka telesa bolj kot pa razuma. Poleg zapostavljanja telesa je ples dvojno marginaliziran: kot umetnost (*versus* racionalna znanost) ter kot poudarek človekovega telesnega gibanja (*versus* premoč besedne komunikacije in izražanja).

Moj namen ni soditi, kdo ima prav in kdo ne, čeprav kot nekdo, ki me zanimata tako plesna teorija kot tudi praksa, in ki se zavedam njegove potencialne vzgojne moči in vloge, ne morem biti indiferentna do obravnavanja plesa kot subkulture, ki je omejena s starostjo in spolom. Ker sleherna zvrst plesa neverbalno komunicira identiteto, družbeno stratifikacijo in vrednote svoje družbe, bi mu družboslovci *morali* posvečati več pozornosti, ki pa mu je niso do nedavnega zaradi že omenjenih razlogov.

1. Patriarhizem

S sociološkega vidika je umetnost družbeni proizvod. To pomeni, da če zanemarimo zgodovinske in kontekstualne dejavnike, ki razlagajo oziroma utemeljujejo obstoj katerekoli oblike ali zvrsti plesa, se lahko zgodi, da zmotno pojmujeemo njegovo vlogo. Marksistična estetika domneva, da je umetnost *nekako* pogojena s produkcijskimi odnosi, razredno pripadnostjo itn. V marksistični literaturi je namreč umetnost obravnavana kot

ideologija, razložena s teorijo “napačne zavesti” in kot del nadstavbe določene družbe. Vrste *družbenih dejstev* denimo, ki jih vidi Durkheim kot splošne v družbi, so odvisne od stanja evolucije v tej družbi in delujejo kot zunanje omejitve nad posamezniki. Marx in Weber govorita o enaki vrsti vezi med ‘subjektivno’ in ‘objektivno’ realnostjo. Weber najde vzrok za racionalizacijo in sekularizacijo sodobnega življenja v religioznem protestantskem asketizmu, ki izvira iz kartezijanskega racionalizma, ta pa posledično vodi v etiko svetovne oblasti, ki “je delovala na treh ravneh, na nivoju posameznika (v smislu dualizma telesa in duha), na nivoju družbe (dualizem med racionalno vlado in nebrzdanimi protestniki) in na nivoju meddržavnih odnosov (v smislu političnega dualizma med sovražnikom in prijateljem).”¹

V marksistični literaturi je vprašanje telesa obravnavano v obliki opozorila na vplive moči na telo v delovnih okoliščinah. Industrializacija je namreč transformirala telo iz orodja užitka v orodje produkcije. Descartesov kartezijanski mit in racionalizem delitve na telo in razum v smislu podrejenosti telesa razumu – oziroma tolmačenje telesa preprosto kot stroj, ki ga vodijo navodila razuma – je preživel kapitalizem, v katerem je podlaga dela, ne upravljanja, prodaja telesa drugemu za ustvarjanje profita oziroma presežene vrednosti. V tej situaciji lastnik proizvodnih sredstev opravlja miselni del proizvodnje z namenom, da bi povečal profit. V zgodnjem kapitalizmu je bila močna vez med disciplino, asketizmom in kapitalistično proizvodnjo, medtem ko v poznem kapitalizmu obstoji popolnoma drugačen destruktiven poudarek na hedonizmu, poželenju in uživaštvu. Plesne predstave reflektirajo ta vzorec, zlasti t.i. fizični teater, ki prikazuje telo kot rizik in v riziku.

Engels je v knjigi *Izvor družine, privatne lastnine in države* ustvaril osnovno gradivo, na podlagi katerega je temeljila komunistična analiza zatiranja žensk. Žal pa ni nikoli obravnaval spolno delitev dela v kapitalistični družbi. Moški služijo kruh in dobijo višje plačilo za enako delo; medtem ko imajo ženske dve vlogi ali ‘dvojen delovni čas’ v zakonski zvezi kot ‘delovni pogodbi’. Zatorej “obstoječi družinski sistem deluje v dveh vlogah: da proizvaja ceneno reprodukcijo delovne sile in tudi da ohranja poročene žene kot rezervno delovno armado.”² Kljub temu, da marksizem opozarja na vplive moči oblasti na telo v produkcijskih odnosih, v vseh marksističnih polemikah družbenih analiz ni sledu o vprašanih seksizma in patriarhije, zato moramo – z rizikom poenostavljenega redukcionizma – zaključiti sami. Obstajata vsaj dva stereotipna vzroka za žensko podrejenost, ki ju opazimo v vsakdanjem življenju: prvi je t.i. ‘lastninski argument’, drugi pa, ki je mnogo subtilnejši, je ‘argument narave in kulture’. Vsakdanje gibanje odraža skorajda povsod zgodovinsko kulturno prevlado moških na enak način kot izražajo pisani in izgovorjeni

¹ Bryan S. Turner, *The Body and Society* (London: SAGE Publications Ltd., 1996), str. 13.

² Rosalind Brunt and Caroline Rowan, *Feminism, Culture and Politics* (London: Lawrence & Wishart, 1986), str.120.

³ Laurence Senelick (ur.), *Gender and Performance, The Presentation of Difference in the Performing Arts* (Hanover: University of New England, 1992), str. xiv.

⁴ Laurence Senelick (ur.), *Gender and Performance, The Presentation of Difference in the Performing Arts* (Hanover: University of New England, 1992), str. xii.

jeziki s svojimi seksistično–diskriminativnimi načini naslavljanja obeh spolov. Glede na dihtonomijo narava/kultura so ženske zaradi njihove ‘naravne’ kategorije tretirane kot podrejene, medtem ko so moški nadrejeni zaradi njihove ‘kulturne’ kategorije. Spolna – bodisi moška ali ženska – identiteta nam je vsiljena skozi niz prevladujočih patriarhalnih moralnih norm, ki obenem predstavljajo neke vrste družbeno kontrolo.

Ideološka osnova pisanja in poučevanja umetnostne zgodovine v preteklosti je popačila žensko umetnost; “v večini kultur je biti človek do ne tako davnega pomenilo biti moški. Moški je predstavljal generično obliko, medtem ko ženska podvrsto, nekakšno nepopolno verzijo ali nerazložljiv problem.”³ To splošno sprejeto mnenje je tudi eden od razlogov za nepomembnost, ki je bila do pred kratkim pripisana plesu, ker so ga povezovali z rahločutnimi balerinami *en pointe*. Mnenje, da je ples predvsem za (majhna) dekleta, na žalost še vedno prevladuje, zato potrebujejo celo dandanes moški plesalci močno odločenost, predvsem ko so mladi, zaradi različnih predsodkov njihovih družin, prijateljev, šole in družbe, ki so običajno proti baletnemu plesanju kot poklicu za fanta. Ples je preveč kompleksna dejavnost človeka, da bi lahko rekli, da se fantje ne morejo vključiti vanj. Zanimivo je opazovati razlike v gibalnem izražanju moškega napram ženski. Na eni strani je sofisticacija in čutnost ženskega gibanja in na drugi kompleksnost in celo togost moškega gibanja, ki je prežeto z močjo in izraznostjo. Te spolne razlike v gibanju izginjajo v sodobni plesni izkušnji, medtem ko v klasičnem baletu ne tako očitno, in obstaja veliko primerov parodij na spolne vloge (denimo Matthew Bourneova postmodernistična verzija Labodjega jezera na glasbo Čajkovskega). Slednje potrjujejo, da imajo spolni stereotipi v plesu predvsem kulturni izvor in ne biološki, kajti spol je bil in je družbeni konstrukt, ki je spremenljiv in ga lahko dekonstruiramo in rekonstruiramo. Strinjam se z oceno Laurence Senelicka, ki pravi, da “pripadnost spolu *je* nastopanje”, in da “pojavit se na odru pomeni razgaljenje telesa neznanecem. (...) Spolni znaki z odra so močnejši kot tisti, ki so na voljo v vsakdanjem življenju. Prostitutni aspekt gledališča dela predstavo spola še posebej dinamično.”⁴

‘Ženska’ in ‘moška’ govorica telesa sta v vsakdanjih okoliščinah imponirani ne z biologijo, pač pa s patriarhalno (zlasti krščansko) avtoriteto in družbenim vplivom. Prvo, kar opazimo, ko opazujemo splošno družbeno podobo žensk v zadnjih generacijah, je, da imajo družboslovci, ki se zavzemajo za ločeno zgodovino žensk, mnogo utemeljenih razlogov za to. Ženske niso bile ustanoviteljice ali glavne protagonistke v dramah velikih dogodkov. Če so se že pojavile sredi zgodovinsko pomembnih okoliščin, je bilo to bodisi z rojstvom bodisi s poroko. Celotna ženska monarhija, ki so slonele na zakonih, ki so jih zastavili

moški, niso bistveno vplivale na življenja njihovih sodobnic; denimo viktorijansko obdobje v Angliji, ki je ženskam zastavljalo restriktivno kodo seksualne moralnosti s tem, ko jih je postavilo v družinsko sfero kot vzdrževalke moralne čistosti in civiliziranih vrednot družbe. Tradicionalno stališče, da so ženske zaželjene vendar ne tudi poželjive, se je posledično razsulo skupaj z viktorijansko družino in dvojno moralo, čeprav lahko odmeve tega kodeksa še vedno najdemo tudi izven meja Anglije.

Že od vsega začetka – ob koncu devetnajstega stoletja – so ameriški sodobni ples odlikovale *individualnost, raznolikost* ter *proti-avtoritativem* njegovih utemeljiteljic (to so bile namreč pretežno ženske) – poteze, ki so odsevale integralne lastnosti protestantske etike in osvojevalnega duha, tipičnih za ameriški značaj. Skozi ritualne drame o vsakdanji eksistenci so protestirale proti moški eksploataciji. "Tako kot [Isadora] Duncan in [Ruth] St. Denis, ki ji je sledila, je [Loie] Fuller simbolizirala nepričakovan tip ameriške ženske (...), novo neodvisno žensko dvajsetega stoletja, žensko, ki je prestopila mejo od tradicionalne ženske domene privatne sfere na javno sfero, in je postajala vedno bolj vidna v svetu dela in brezdela v in izven velemesta."⁵ Zavračale so tudi formalizem baleta s tem, ko so izhajale iz narave in zakonitosti svojih lastnih teles, da bi na ta način odkrile svojo individualno izraznost. Takšen ples zagotovo ni mogel in ne more imeti neposrednega vpliva politično zastavljene gledališke igre ali javnega govora na spreminjanje vedenja. Lahko pa vendarle tako kot druge zvrsti neverbalne umetnosti, kot plod razpoloženja, sproži občutenja in čustva, ki spodbudijo ideje k dejanjem. Ustvarjalci sodobnega plesa najbrž nimajo vedno v mislih neposredno stimulacijo političnih in družbenih akcij, vendar so igrali in igrajo pomembno vlogo pri krepitvi kolektivne zavesti. Specifika sodobnega umetniškega plesa je nenazadnje še vedno dejstvo, da ne predstavlja zgolj nekakšen način pobega od realnosti (kot večina sodobnih množičnih medijev), ni zgolj sedativ ali 'paša za oči' niti zabava, dasi se bodo verjetno morale plesalke vedno soočati s t.i. 'moškim buljenjem' (angl. "male-gaze"), ki objektivizira žensko telo.

2. Subkultura

Umetniški ples kot umetniško delo je simbol, saj razkriva logično skladnost oblike s tistim, kar simbolizira, je po Langerjevi 'iluzija čustev', ne občutenih, temveč zgolj zamišljenih in odkritih skozi simbole doživetih emocij (cf. Duncan, Laban). Po drugi strani pa so v družabnih plesih čustva doživeta bolj neposredno, in je tudi njihov namen drugačen – utrjujejo strukturalne pozicije njegovih udeležencev. *Načini*, s katerimi ljudje plešejo, in *vzroki*

⁵ Helen Thomas, *Dance, Modernity and Culture, Explorations in the Sociology of Dance* (London: Routledge, 1995), str. 54.

⁶ Helen Thomas, *Dance, Modernity and Culture, Explorations in the Sociology of Dance* (London: Routledge, 1995), str. 9.

⁷ Judith Lynne Hanna, *Dance, Sex and Gender; Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire* (University of Chicago Press, 1988), str. 120-121.

⁸ Stuart Hall & Tony Jefferson (ur.), *Resistance through Rituals* (London: Unwin Hyman Ltd., 1976), str. 211.

za to početje nam povedo veliko o njihovih načinih življenja in razmišljanja. "Medtem ko je ples zapostavljen od prevladujoče kulturne tradicije, je deležen osrednje pozornosti strukturalno marginalnih skupin, katerih ideje in ravnanja so na splošno videna kot (moralno) dvomljiva ('sex, drugs and rock 'n' roll'). Diskusije o plesu v subkulturah in študije mladih (...) na splošno obravnavajo namembnost plesa: pobeg od dolgočasnega šablonskega dela (...); sredstvo za doseg spolnega partnerja (...); umik iz realnosti skozi 'fantazijo' (...); primarni simbol 'odpora' za črnsko mladež."⁶ Zagotovo lahko ples razbremeni in osvobaja ter okrepi *status quo* sprostitve čustev na družbeno sprejemljiv način. V zahodni civilizaciji obstaja več različnih motivov za plesanje:

- nesporen užitek gibanja;
- narcizem, zapeljevanje občinstva, ekshibicionizem;
- potrjevanje lastne ustreznosti in vrednosti s pridobitvijo pohvale občinstva;
- trud za povečanje samospoštovanja, ki je povezano s potrebo po potrditvi okolja, ter hkrati dokaz samostojnosti od doma;
- zblíževanje in izogibanje podobi staršev.⁷

Ker je ples ena od najbolj priljubljenih zabav mladih, deluje tudi kot eden od načinov, s katerim se najstniki izražajo in vzpostavljajo svojo podobo o sebi kot drugačnih od svojih staršev. Svoboda izražanja v plesu je zatorej uporabljena kot sredstvo za ugotavljanje lastne vrednosti in potrditve v t.i. generacijskem prepadu (angl. 'generation gap'). Identifikacija z določeno generacijo učinkuje v obeh smereh: kot opozicija zgledu staršev in kot sredstvo za vzpostavitev drug(ačn)e generacije. Če namreč trdimo, da je v preteklosti zvrst družabnega plesa slonela na družbeni stratifikaciji, potem lahko ugotovimo, da je današnja groba delitev osnovana na podlagi pripadnosti določeni generaciji. Ples ni samo pomembna prostočasna dejavnost mladih, marveč je povezana tudi s procesi spolnih vlog in identifikacij, še zlasti deklicam in mladim dekletom. Študije mladih so predstavljene na načine, ki nekritično krepijo stereotipno podobo mladih, v katerih so dekleta prikazana le bežno in površno. "Položaj deklet morda ni marginalno, marveč *strukturalno* drugačen. Morda so marginalne v subkulturah ne samo zato, ker so dekleta potisnjena na obrobje slehernega družbenega udejstvovanja s strani dominantnih fantov, temveč tudi, ker so osredotočene na povsem drugačne nujno podrejene vrste oziroma področja dejavnosti."⁸ Morda plešejo zaradi popreje omenjenih razlogov, pa tudi zaradi celotne zamisli (umetniškega) plesa, ki je psihičen in fizičen nadzor nad lastnim telesom. Dasi včasih, zaradi svoje nenehne kritične pozornosti tehniki, obliki in videzu, obstaja nevarnost ekstremnega hujšanja in vzdrževanja nezdravo

nizke telesne teže, ki lahko vodi do stopnje psihičnih motenj znanih kot *anorexia nervosa* ter bulimija. To je še zlasti pogosto dandanes v obdobju obsesije nad suhljatim videzom, ko je narcizem kot posledica odtujitve od sebe in sveta v sodobni individualistični družbi to, kar je bila histerija v času Freuda.

Ker je sociologija konec koncev znanost družbenih interakcij, ki še zlasti posveča pozornost vprašanju pomena družbenih akcij, je sociologija telesa zasnovana na principu utelešanja v kontekstu družbenih interakcij ter recipročnosti. Telo je obravnavano kot metafora družbenih relacij. Vendar pa so v sodobni družbi – z njeno racionalizacijo, sekularizacijo in McDonalizacijo – metafore telesa kot središča človekovega razmišljanja prikrite, obubožane in premeščene s tehnologijo. V potrošniški družbi je telo skomercializirano in hedonistično (v smislu zavračanja starajočega telesa, smrti in ohranjanja dobre telesne kondicije), in je posledično simbol dobrega življenja in indikator kulturnega kapitala. Descartesov individualistični slogan zavedajočega jaza je pretvorjen v: "Trošim, torej sem." V potrošniški kulturi namreč telo preneha biti vzrok skušnjave in se predstavlja namesto tega kot objekt razkazovanja v spalnici in zunaj nje.

3. Abstrakcionizem

Očitno je, da ples izkorišča številne prenosne kanale, kar ga prvinsko razlikuje od ostalih umetnosti. Kinetičen ali/in statičen (angl. 'kinaesthetic'), vizualen, akustičen, taktilen, in do določene mere tudi nosni kanal. Glede na število in raznoličnost prenosnih kanalov ima ples zelo močno zmožnost komunikacije. Susanne K. Langer je v knjigi *Feeling and Form* opisala ustvarjanje in predstavljanje *iluzije moči* skozi simbolno obliko. Omenjena knjiga je prvenec v opisu plesnega fenomena kot se kaže zavesti gledalcu v obliki *geste*. Gesta je definirana kot življenjski gib, kot ekspresivni gib, ki implicira, kot pravi sama avtorica knjige "dva alternativna pomena (da ne omenjam manjših podpomenov); pomeni bodisi "samoizražanje", t.j. simptomatično glede na obstoječe subjektivne okoliščine, bodisi "logično izražanje", t.j. simbolno glede na koncept, ki se nujno ne nanaša na dejanske okoliščine."⁹ Govorjene *besede* se uporabljajo v obeh pomenih.

Ples dobi sociološki pomen zaradi lastnosti plesa kot sistema znakov in simbolov, ki so lahko formulirani kot smiselni družbeni in kulturni izrazi le v določenem obsegu. Verbalni jezik je običajno način, s katerim razumemo, saj raba jezika zožuje obseg pomenov. Način, s katerim 'beremo' plesalca kot 'gibanje', je analogen načinu, s katerim lingvistični označevalec določa označeno vsebino. Neverbalna predstava dobi svoj obstoj v jeziku, saj (vizualni) znaki nimajo samoumevnih pomenov,

⁹ Roger Copeland and Marshall Cohen (ur.), *What is dance? Readings in Theory and Criticism* (New York: Oxford University Press, 1983), str. 32.

marveč jih dobijo s pomočjo jezikovne verige. Besede označujejo in ne predstavljajo predmetov; ta odnos je naključen in konvencionalen (denimo – prav nič drevesnega ni v besedi ‘drevo’). Današnje pisanje je osvobojeno dimenzije izraza: nanaša se zgolj samo nase, ne da bi bilo omejeno z notranjostjo, in je pisanje identično svoji zunanosti. To pomeni, da je medigra znakov, ki so urejeni manj glede na označeno vsebino kot pa glede na samo naravo označevalca.

V semiotičnih odnosih v plesu kot pripovedi in kot izrazu vidim označevalca v fizičnem gibanju telesa (kot tisto, kar predstavlja), medtem ko so dogodki ali koncepti, na katere se nanaša, označeni (kot tisto, kar je predstavljeno). V kompleksni komunikativni situaciji, kakršen je ples, delujejo različne semiotične funkcije, kot denimo odnosi med štirimi plesnimi komponentami, in še zlasti med plesalcem in gibanjem, ki sovpada s tistim med označevalcem in označenim. Različni gibalni odnosi tvorijo ples na enak način kot označevalec-označeno tvori znak. Vendar ples nima enotne kode; kode so nestalne zaradi njegovih virtualnih prostorskih oblik, tako da odnos med označevalcem in označenim ni stalen marveč odprto vprašanje z neštetimi odgovori. Občinstvo zatorej poda različne pomene v okvirih specifičnih kulturnih konvencij.

Telo in njegovo gibanje lahko analiziramo kot semiotičen in simbolen način izraza družbe. Odnos med plesalcem in gibanjem je podoben odnosu označevalca in označenega. Tako je ples-plesalec zgolj zaradi *določenega* gibanja. Označevalci plesa so v smislu metafizike prisotnosti še sama koreografija, kostumi, luč, scena. Pojav post-moderne sodobne kulture je morje svobodno-lebdečih označevalcev, ki so pomembnejši od označenega, ki je rezultat konvencije. Umetniško delo je namreč dostopno kakršnikoli interpretaciji, in je sleherno pogajanje med bralci nemogoče. Koreografovi nameni so skorajda irelevantni, ker je odnos znaka in pomena arbitraren. Sleherni intencija ustvarjalca je nepomembna; to ni izključitev, marveč marginalizacija invencije. V tem smislu lahko govorimo o ‘smrti avtorja’, saj obstajata dve vrsti besedil: zapisano in brano besedilo. Jacques Derrida trdi, da so besedila – dodajam plesi – kar bralec (op. oziroma gledalec) naredi z njimi. Tako podoba plesa ni nujno erotična, marveč postane takšna, kadar je videna na takšen način, saj postane gledalec nosilec pomena. Ker torej odnos med označevalcem in označenim ni fiksen, je umetniški objekt odprt mnogim branjem, in je zato bolj način diskursa kot pa simbol.

Kadar govorimo o pomenu plesa, implicitno primerjamo komunikativne vidike plesnega dejanja z drugimi načini izražanja. Ključno vprašanje, na katerega moramo odgovoriti, je, kako se struktura izražanja, ki jo uporablja ples, razlikuje od drugih sistemov komunikacije? Če primerjamo izrazne zmožnosti plesa z

jezikovnimi, lahko opazimo, da včasih geste celo bolj uspešno nosijo pomen kot besede (denimo, kadar želimo poudariti izjavo, za ta namen uporabimo specifično gesto), kajti resnica ni nikoli v celoti izrekljiva, saj primanjkuje ustreznih besed; upoštevaje pogostnost gest v gledališču lahko rečemo, da lahko gesta (v obeh popreje omenjenih pomenih po Langerjevi) ob pravem času in na pravem mestu pove mnogo več kot marsikatera knjiga o "resnici". Vse geste, uporabljene kot ekspresivno vedenje, niso univerzalne, vendar imajo večjo dramatično ekspresivno moč kot besede; gledališki igralci s pridom uporabljajo to prednost neverbalne 'govorice telesa', da okrepijo svoje verbalne izjave. Plesu kot povsem simbolni umetnosti pa po drugi strani manjka stalna konotacija oziroma enostranski pomen. Zaradi tega je jezik nujno potreben za dekodiranje in denotacijo abstrakcij kinetičnih oblik v razumljivo eksplikacijo (kar je ena od vlog plesnih programov). Dodati moram, da nekateri koreografi tradicije 60-ih (ko poudarek ni bil na oblikovanem *gibanju*, marveč na gibalni *obliki*) nočejo biti razumljeni na ta način, temveč želijo ostati abstraktni v svojem simbolizmu.

Analiziramo lahko strukturno različne zvrsti plesa z namenom ustvariti njihovo "slovnico"; in plesna slovnica deluje na enak način kot jezikovna: je osnova, na kateri gradimo. Ne smemo pa je jemati kot konec v sami sebi, kajti v tem primeru bi bil to zgolj urjenje oziroma preverjanje zmožnosti opazovanja in analiziranja. V tem smislu je takšno početje podobno deskriptivni etnografiji, ki pa je vendarle nujna osnova, vendar nič več kot to. Kontrasti vizualnega dizajna, ritem ali dinamika, motivacija in gib so *strukturnalne sile plesa*. Ko gledamo kinetični rizik nenehnega nihanja ravnotežja (vzpona in padca) kot simbolno gibanje, ki je – kadar ga lahko besedno dekodiramo – analogno s stanjem družbene eksistence, lahko najdemo v tej asimetričnosti štirih komponent plesne strukture (t.j. čas, prostor, telo in gibanje) popolno metaforo za negotovost in porušenost ravnotežja v sodobnem življenju.

Ples se zgodi v času in prostoru. Gibanje izkusimo kot časovno kontinuiteto in *ne* kot vsoto posameznih trenutkov. To se nanaša na plesalca, ki ustvarja ples in pleše, in na gledalca, ki ga opazuje. Podobno je s prostorskostjo; do določene mere se zavedamo gibanja v ali skozi prostor, vendar ne skozi zavedanje posameznih delov našega telesa, ki se giblje, marveč se zaznavamo kot *prostorsko prisotno celoto*. Tudi vtis o prostoru, po katerem se gibamo, je celosten, obenem pa se zavedamo posameznih točk, na katerih smo v določenem trenutku. Čas je v plesu organiziran na poseben način; govorimo o tempu, poudarkih, ritmu, itn., čeprav te lastnosti ne obstajajo v materialnem smislu. Vedno so vezane na določeno dejavnost ali izkušnjo – kot denimo ples. Ples vsebuje ritem tako kot sleherni gibalni pojav, dasi je njegova

¹⁰ Maxine Sheets-Johnstone, *The Phenomenology of Dance* (London: Dance Books Ltd., 1979), str. 43.

ritmična struktura ustvarjena bolj ali manj zavestno (za razliko od drugih vsakdanjih gibov). Čas in prostor sta tesno povezana v slehernem gibanju – zatorej tudi v plesu – saj ima sleherno gibanje svoje trajanje v določenem prostoru. Ples se začne s plesalčevim prvim gibom in konča z njegovim zadnjim. Obstaja v teh časovnih mejah, in nima nobene preteklosti niti prihodnosti med tema skrajnima časovnima točkama. “Sedaj-in-tukaj” plesa ga naredi neobstoječega v kateremkoli drugem času ali prostoru, zato temelji na svoji introspekciji. “Čas in prostorskost plesa (...) sta drugačna od bodisi objektivne bodisi osebne izkušnje časa in prostora v vsakdanjem življenju: sleherna organizacija preteklosti-sedanosti-prihodnosti v plesu tvori specifično prostorskost in časovnost, ki partikularizira iluzijo moči.”¹⁰

Fenomenologija kot filozofija, katere teme in metode so zavest sama, obravnava kot osrednje ne le zavest marveč tudi njene manifestacije v jeziku ter simbolizem – t.j. človekove izkušnje, ki so obravnavane kot marginalne vrednosti s strani pozitivne sociologije. Zaobšla ni niti plesa kot samokonstitutivnega simbolnega jezika neverbalnega izraza in komunikacije. S fenomenologizacijo ter fenomenologijo plesa je pristop v plesnih študijah zastavljen tako, da obnavlja zavest, t.j. obnavlja subjektivno oziroma inter-subjektivno. Implikacije slednjega so, da vzpostavlja konstrukcijo pomenov, ki so predvsem družbena dejavnost. Jezik je kot sredstvo, ki izraža partikularnost na način, ki je razumljiv drugim, in je na ta način intersubjektivni. Resnični svet je živ svet jezika; to je mišljeno z intersubjektivnostjo. Proces razumevanja je proces introspekcije, ki zatorej dela sociologijo predvsem interpretativen diskurz, in postane umetnost ravno tako dober metodološki model kot znanost. Znanost je verzija perspektivnega znanja, medtem ko je umetnost interpretativnega znanja. Ker je fundamentalen fokus zavesti, da zavrača dualizem telesa in duha, postavlja telo na pozicijo ključnega izraza manifestacije zavesti. In vendar Sartrova fenomenološka izjava, da “zavest živi svoje telo v gibanju”, še vse preveč očitno govori o dvojnosti telesa in duha. Po Husserlu je zavest vedno zavest nečesa, torej je pozornost vedno usmerjena na objekte, najsi so ti resnični ali imaginarni, materialni ali idealni. Skozi fenomenološko perspektivo na ples je naša pozornost usmerjena na ples kot oblikovno in predstavljeno (angl. ‘formed’ ter ‘per-formed’) umetnost, brez predpostavljjanja, da naslovimo, kar ples je v in po sebi. Na čas in prostor ne gledamo ločeno, marveč kot doživljeno izkušnjo, kot oblikovno-časovno-prostorsko neločljivo celoto. Ne moremo jih objektivizirati, lahko jih le diferenciramo.

S fenomenološke perspektive opazujemo ples v njegovi enkratnosti, v partikularnosti predstave. Fenomenološki pristop skuša združiti gibanje in filozofijo, stvaritev, predstavo in kritiko. Ples je viden kot neponovljiv primaren način komunikacije in ne

kot šport v njegovi čisti simbolni obliki, brez pomenov v ozadju. Fenomenologija plesa je bolj metoda kot pa sistem fiksnih prepričanj; je nedokončen opis gibanja kot je doživeto in je v tem smislu eksperimentalna analiza načina, s katerim sta čas in prostor ustvarjena, ne pa kako sta vsebovana. Fenomenologija *priznava ples kot ples*, kot doživeto izkušnjo v obliki, kot se ponuja zavesti. Zato je govora o kvazi-vizualni realnosti, saj zavest zaznava imaginarno gibanje skozi zaznavanje vizualnih kinetičnih oblik, ustvarjenih skozi gibanje. Na ta način so plesalci in ples eno in isto.

Fenomenologija gleda na ples kot vedno reflektivno dejavnost: ples kot oblikovna (plesalčev vidik) in predstavljena (z vidika občinstva) umetnost; kot katerakoli druga umetnost je oblikovan, medtem ko predstava 'stoji za' nekaj, kar predstavlja njeno obliko: je nekaj, kar vključuje ne samo obliko (koreografska zamisel, dizajn...), temveč mora biti organizirana tako, da 'stoji za' to obliko, če hoče, da je predstava konstituirana. Plesna publika je ključna z vidika fenomenologije, saj vključi usmerjeno zavest v refleksiven proces interpretacije predstavljenega.

Celota 'oblika-čas-prostor' je nekaj, kar je ustvarjeno in ne obstaja pred svojo stvaritvijo. V (plesnem) kontekstu je zlasti zanimiv fenomenološki koncept časa, ki reflektira tudi začasnost in minljivost človeka: ta nima svoje preteklosti, ker JE svoja preteklost, JE vedno v sedanjosti, vendar nima sedanjosti, saj ni fiksiran v trenutek; njegova sedanjost je let, ki ga projicira v njegovo prihodnost. JE svoja prihodnost na način, da to še ni. Vztraja ravno zato, ker ni nikoli v celoti in povsem v nobenem trenutku. V plesu je ta izkušnja eksterno povezanih "sedajev" prisotna v smislu nenehno gibajoče oblike, enotnosti sukcesije, katere gibi ne morejo biti izmerjeni, marveč zgolj diferencirani: preteklost je bila ustvarjena, ravno tako sedanjost, medtem ko prihodnost čaka na ustvaritev. Tudi prostorskost – t.j. "tukaj" telesa – je eksistencialna osnova objektivnega prostora, na kateri so konstituirane merljive razdalje in odnosi. Prostor in čas nista pravzaprav nikoli povsem ločljivi strukturi, kar velja tudi za prostorsko-časovno totalnost strukture plesa.

Na te lastnosti plesa je opozorila že Langerjeva, po kateri je ples ustvarjanje in predstavljanje *iluzije moči* skozi simbolno obliko, ki se kaže zavesti (op. iluzija v smislu čistega videza stvari brez njene praktične vloge ali vrednosti). Čas in prostor plesa sta torej drugačna od bodisi objektivne bodisi subjektivne izkušnje časa in prostora v vsakdanjem življenju: sleherna specifična organizacija preteklosti-sedanjosti-prihodnosti v plesu tvori specifično prostorskost in časovnost, ki partikularizira iluzijo moči. Tudi občinstvo ne doživlja plesalčevega telesa kot dejanskega telesa, marveč kot center moči, ki prikazuje spreminjajoče linearne vzorce.

¹¹ Judith Lynne Hanna, *Dance, Sex and Gender; Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire (University of Chicago Press, 1988), str. 123-4*

¹² *Ibid.*, str. 151

4. Korporalizem

Telo – ta bistveni element spolnosti, ki je ključna za preživetje človeštva in zaželjena za užitek – ples zavede in zaposli oko. Priteguje pozornost na nenehno rekonstrukcijo vlog in pomenov obeh spolov. Vendar sodobno doživljanje človekovega telesa še vedno odraža židovsko-krščansko negacijo telesa, ki ga dojemamo kot poreklo vseh skušnjav. “Krščanstvo ima ljubeče-osovražen odnos do telesa, ki je inštrument plesa. Kristus je bil človek, ustvarjen od boga. In vendar je bilo telo zanikano. Zahodnoevropska kultura je skoraj dve tisočletji temeljila na prepričanju, da je človek predvsem duša, ki je zaradi misterioznih vzrokov ujeta v telo. Zavračanje telesa tudi reflektira nezmožnost soočenja z minljivostjo časa in s smrtjo.”¹¹

Telo je simbolno. Odnos do svojega telesa je imaginaren, dokler si domišljamo, da sta naša telo in bitje večna. Živimo v svojih telesih in naša telesa živijo v nas. *Posedovanje* telesa in *biti* telo sta različni kategorični realnosti, saj ne “posedujemo” telesa na enak način kot denimo obleke in denar. Sem telo in imam telo. Poleg tega je telo oboje, objekt za druge in subjekt meni. Tudi odnos med telesom in bitjo ni istoveten. Ravno zato, ker ni identičen, potrebujemo reprezentativen okvir za uvid in zagotovitev, kaj je telo in čigavo je. Z drugimi besedami – odnos med duhom in telesom je podoben odnosu med gospodarjem in hlapcem, ki ga je opisal Hegel v svoji *Fenomenologiji duha*: tako kot gospodar potrebuje hlapce za ohranitev svoje identitete gospodarja in tako postane hlapec svojih hlapcev – ni duha brez telesa; niti ni človeškega telesa, ki ne bi uteleševalo neke oblike duha. Duh in telo sta dialektično povezana. Nemogoče je v tej situaciji reči, katero je hlapec, katero gospodar, dasi je očitno, da je *utelešeni pomen* osrednji pojav, čigar telo in duh oziroma označevalec in označeno sta zgolj abstraktna trenutka: telo je osnovni pogoj duha in s tem eksistence, medtem ko je eksistenca nenehno uteleševanje.

Izjava, da “celo plesni strokovnjak težko loči plesalca od plesa in *vice versa*”, ima zanimive aplikacije pri dojemanju striptiza, in do neke mere tudi pri koreografijah v raznih TV-showih, kjer je (skorajda po pravilu žensko) telo namenoma razgaljeno na erotičen način. Celo strokovnjak kot Lincoln Kirstein, zgodovinar in direktor New York City Baleta, se ni mogel izogniti pasti, ko je izjavil, da je celo balet “odlična metafora za erotičen šport.”¹² Do neke mere je problem v dejstvu, da podoba ni nujno pornografska ali erotična – takšna postane, kadar jo gledamo na takšen način. Torej sama podoba, gledališka igra ali karkoli, potemtakem tudi ni nujno v bistvu seksistična ali feministična, saj zavisi od tega, kdo jo bere ali sprejema in kako to počne. Naslednji zanimiv pojav je tako imenovani *fizični teater* danes, v katerem je telo

retirano kot rizik (v smislu spolnih vlog) in hkrati kot v riziku (saj se artisti pogosto poškodujejo 'v imenu umetnosti'). Vzrok temu je želja za rabo telesa drugega kot ogledalo in ekran perečih družbenih vprašanj v Lacanovem smislu. V nobenem drugem obdobju ni bilo toliko govora o vprašanjih potlačene zavesti in spolni sli. To je bila doslej funkcija spovedi že od srednjega veka dalje – proizvodnja diskurzivne resnice o spolnosti v Foucaultovi terminologiji.

Obstaja več utemeljenih dejavnikov, ki so prispevali k porastu zanimanja za telo. Zlasti je igral levji delež pri tem feminizem z zahtevo po vrnitvi svojih teles in proti deformiranju ženskih teles za doseg lepote ideala. Telo bi moralo biti *individualna* last, saj pomeni postavljanje kriterijev za idealno žensko linijo degradacijo ženske, ker je videz v integralnem odnosu z njeno samopodobo oziroma pogoj za 'zadovoljstvo s sabo in v sebi'. Pri tem niso izključeni niti moški. V najnovejših študijah o moških je tako poudarek na tem, *kdo* pravzaprav so, in ne toliko, *kaj* počnejo, in vključujejo teme kot mačizem, njihovo spolnost in prenos HIV, kjer se posveča pozornost predvsem kulturnim pomenom, ki so dani določenim spolnim dejanjem, vključujoč penetracijo in izmenjavo telesnih tekočin. (Conell & Kippax, 1990) Na dejavnike okolja, denimo, zlasti na nevarnosti onesnaževanja za telo, opozarja tudi Greenpeace.

V sklopu sociologije telesa je predvsem zaradi korenitih demografskih sprememb nastala sociologija staranja. Zaradi vedno številčnejše starejše generacije nekateri trdijo, da je medicina postala žrtev svojih lastnih uspehov. V tem konceptu 'mladih' in 'starih' obstaja diskriminacija tudi v drugačnem smislu: kar je sprejemljivo za mlajšo generacijo, ni nujno tudi za starejšo (denimo odnos in pozornost ljudi do dvorjenja in intime starejših na platnu, predvsem pa v vsakdanjem življenju, sta povsem različna). Kljub temu, da ima sleherno telo ne glede na starost zgodovino, pa še vedno obstaja naraščajoča kriza našega vedenja o tem, kaj telo sploh je. V sociologiji telesa najdemo nešteto klasifikacij in razvrstitev: denimo delitev na diskurzivno in materialno telo; potem na fizična, potrošniška in medicinska telesa; individualna in družabna oziroma družbena telesa; medicinska (v smislu somatičnih in korporalnih aspektov telesa), seksualna, disciplinirana in govoreča telesa; živeča in mesena lupina, itn. Za ples je zanimiva klasifikacija Franka (1991), ki deli telo na disciplinirano telo (čigar sredstvo je nadzor), zrcalno telo (sredstvo je potrošnja), dominirajoče telo (sredstvo katerega je sila, model pa vojna) in komunikativno telo (sredstvo je spoznanje, model katerega bi lahko bile deljene pripovedi, skupnostni rituali). Slednje je za Franka manj realnost kot možnost v prihodnosti; je telo v procesu lastnega ustvarjanja skozi konstruktivno interakcijo z drugimi; tvori poželjenje, vendar ne kot pri zrcalnem telesu. Tu

je želja po diadičnem izrazu večja kot je monadična potrošnja. Komunikativno telo je zadovoljno v sebi, ne pa odtujeno od sebe. Frank predlaga, da lahko najdemo komunikativna telesa med tistimi, ki nudijo pomoč, in tistimi, ki jo prejemajo, ter med tistimi, ki se ukvarjajo s post-modernim plesom, saj so značilnosti komunikativnega telesa, da je takšno telo *v procesu* ustvarjanja samega sebe in da teorija ne more združiti fragmentov njegovega nastanka. Govori tudi o ženski (re)produkciji ter kontinuiranosti, ki jo veže na drugega (bodisi na ljubimca ali pa na otroka), in je zatorej diadična (medtem ko je moška monadična) spolnost. Plesu pripisuje izraznost v smislu kontinuiranosti telesa in skupnosti.

Kadar proučujemo družbene dimenzije telesa oziroma strukturo odnosov med telesom in družbo, ugotovimo, da je ekspresivno telesno gibanje kulturno determiniran način komunikacije, saj so gibalni vzorci primerljivi z družbenimi vlogami, starostjo, spolom in družbenim razredom. Ker je torej telo komunikacijski sistem *par excellence*, bi bilo zelo omejeno vztrajati na študijah njegove (biološke) strukture brez obravnavanja njegove komunikativne funkcije. Telo je simbol družbe, saj se nahaja v samem središču delitve na naravo in kulturo oziroma biologijo in družbo. Ker je ples neoločljiv od ljudi, ki ga izvajajo, je potrebno ta fenomen nujno vrniti v njegov kontekst. Eden od vzrokov za neoločljivost plesa in kulture, razen v analitične namene, je neoločljivost plesa z inštrumentom izražanja. Ustvarjalci in inštrumenti živijo v kulturnih kontekstih, ki oblikujejo njih in njihov ples. Ples ne obstaja brez plesalcev. Zatorej moramo ne samo opazovati obliko plesa, marveč obravnavati tudi pomene, ki jih ima za ljudi, ki ga ustvarjajo, plešejo in gledajo.

Zaključek

Ples je tako splošno znan nejasen koncept in praksa najbolj telesnega od kulturnih proizvodov, da so posledično družbene teorije, ki skušajo uporabljati lastnosti tega medija za razlago narave in funkcij, zelo raznolike in problemske v svojih pristopih. Ta pestrost in množstvo pristopov zagotovo ni primanjkljaj tega medija, marveč nasprotno – približuje nam samo bistvo plesa. Neko ponavljajoče dognanje tega razpršenega področja je zagotovo, da je plesanje tako kot govorjenje *družbeno dejanje*, ki se ga izvaja v in za določeno družbo. Različne zvrsti plesa se uporabljajo za identifikacijo kraja, obdobja in družbenega nivoja, hkrati pa tudi značilnosti in načina posameznika.

Vloga plesa ni sama po sebi očitna; predvsem je namen odvisen od pomembnosti in pomenov, ki se mu pripisujejo in so povezani z njim v različnih družbah. Ples ima v strukturno kompleksnih družbah drugačne funkcije in pomene kot v

fevdalnih in plemenskih skupnostih. Sociologi, ki že opisujejo in analizirajo družbeno-ekonomske in družbeno-politične kontekste ustvarjanja, predstavljanja in pomenov različnih oblik zahodnega plesa, ugotavljajo, da močno diferencirani sistemi delitve dela in družbeno-ekonomske stratifikacije, skupaj z medigro ideoloških, ekonomskih in kulturnih dejavnikov, ki so njegovi nosilci, dajejo plesu odvečno in marginalizirano pomembnost za družbo v obeh, bodisi kot prostočasna dejavnost ali celo kot profesionalna zaposlitev.

Vendar pa poudarjajo specifičnost izrazne vloge, ki jo ima za posamezne *subkulture* kot pomemben način njihove diferencirane skupinske identitete. Te skupinske identitete so osnovane na različnih skupnih lastnostih, ki so odvisne od pripadnosti določenemu družbenemu sloju, spolu in spolni usmeritvi, generaciji in etničnosti. Vsi ti kriteriji so na splošno biološka dejstva o sebi, ki jih ne moremo spremeniti, čeprav bi lahko trdili, da je denimo rasna pripadnost ideološka konstrukcija, imponirana in ohranjena še iz kolonialnih časov (a žal še vedno prisotna dandanašnji), ki je služila Evropejcem kot izgovor za zasužnjevanje 'manjvrednih' ras. "Sociologija plesa bi morala izstopiti iz področja performansa in raziskati ples kot družabno dejavnost, obliko sodelovanja, ki jo uživajo ljudje v prostem času, seksualni ritual, obliko samoizražanja, neke vrste vadbe in način govorjenja skozi telo. (...) Na žalost v večini primerov narava in oblika plesa ostajata v ozadju kot nekaj, v čemer bolj uživajo ženske kot moški in je zatorej marginaliziran od resničnih poslov življenja delavskega razreda."¹³

Medtem ko družabni plesi starejših generacij reflektirajo družbeno strukturo, kjer se moška in ženska vloga jasno ločita po obleki, načinu in dejstvu, da moški vodi in ženska sledi – torej obstaja spolna hierarhija kot tudi razredna – postmodernistična verzija sodobnega plesa proslavlja ples brez zapostavljanja oziroma razlikovanj, kjer moški in ženska plešeta bodisi skupaj ali solistično ločeno v enospolni ali mešani grupaciji, kar kaže šibko diferenciacijo spolnih vlog in nerazvidno razredno strukturo, ki se odraža zgolj v prestižnih tovarniških zaščitnih znakih artiklov oblačil.

Implikacije za študije odnosov med plesom in družbo so, da posledično, ker je ples družbeno-kulturni pojav konteksta svojega ustvarjanja, konstituira pomemben vir za razumevanje tega konteksta. Obstaja pestra paleta zvrsti plesa z različnimi vlogami v pismenih in nepismenih družbah. S sociološkega vidika ga navkljub zanimivim in raznolikim vlogam, ki jih predstavlja ples kot pomembna prostočasna dejavnost mladinske kulture, le-to ne postavlja v nič bolj zavidljiv položaj v sodobnem postindustrijskem svetu, kjer je neverbalno in vizualno marginalizirano. Ples se ne more kosati z "obstojnostjo" pisane besede; zaradi svoje kratkotrajne narave ga ne moremo zamrzniti, držati ali ustaviti. Mine, brž ko je prikazan. Poleg

¹³ Angela McRobbie, *Feminism and Youth Culture, From 'Jackie' to 'Just Seventeen'* (London: MacMillan, 1991), str. 195.

¹⁴ Anya Peterson Royce, *The Anthropology of Dance* (Ontario: Fitzhenry & Whiteside Ltd., 1977), str. 154.

efemerne narave ima še vedno attribute iracionalne 'ženske' telesne aktivnosti, ki jo postavljajo v opozicijo z vzvišenim 'moškim' razumom. Slednji je dolgo časa marginaliziral ples kot vreden predmet filozofskih in kritičnih raziskav.

Antropologi po drugi strani trdijo, da je ples ključen pokazatelj zgodovinskih procesov družbenih sprememb kot vizualna manifestacija družbenih odnosov, bodisi v 'kompleksnih' ali pa 'preprostih' družbah. Na simboličen način ples odraža ekonomske strukture odnosov, najsi je to kot gledališka ali pa ritualna umetnost ali pa kot del popularne zabave. Naslednje je izjava antropologa o spremenjenem pomenu plesa v razvitih družbah:

"Izjeme so tisti, ki trdijo, da postane ples manj pomemben z naraščajočo tehnološko kompleksnostjo. Strinjam se, da je ples v razvitih družbah pomemben iz drugačnih razlogov kot pa v nepismenih družbah."¹⁴ Ker se obe družboslovni znanosti učita in navdihujeta druga od druge, razlika med antropologijo in sociologijo izginja: v zadnjih tendencah sistematične ter medkulturne analize kot prakse skušajo proučevati ta fenomen z vseh možnih vidikov.

Najpomembnejši vidik diferenciacije sociologije in antropologije v obravnavanju plesa je metodološka ustreznost obeh pristopov; poleg očitne razlike v fokusu glede na tip družbe se posledično razlikujeta glede na zgodovinski vidik plesa, strukturo ekonomskih odnosov, ki ga določa, ter najbolj očitno v pomembnosti, ki jo pripisujeta tej dejavnosti. Medtem ko antropologi upravičeno trdijo, da igra ples ključno vlogo v preraščanju družbenih in kozmičnih negotovosti plemenskih družb s tem, ko pomaga domačinom ponovno definirati in strukturirati družbene kategorije, sociologija v nasprotju s procesi in glavnimi pojavi modernizma dokazuje, da je ples pomemben, dokler služi kot pokazatelj identitete *specifičnih* kultur. Kljub temu pa je sociologom ples manj pomemben za vzpostavitev in upravljanje razvitih (zahodnih) družb, ki so prerasle neposreden vpliv moči narave s tem, da jo imajo (v pretežni meri) pod nadzorom, in celo več – z raziskovanjem narave si jo podrejujejo v korist človeške civilizacije.

Antropološke raziskave in odkritja o 'primitivnih' kulturah so najbolj zanesljivi in uporabni 'dokumenti' naši predzgodovinski preteklosti in so ključni za naše razumevanje vloge in pomembnosti plesa v življenju naših prednikov. Sociologom je še zlasti zanimivo spremljati spremembe (in vzroke zanje) v zgodovinskem razvoju družabnega plesa, saj reflektirajo ideologije in družbene preference njihovega časa in so še vedno relevantne za razumevanje in ugotavljanje človekovih družbenih odnosov. Osnovna vloga sistematičnega opisovanja kulturne raznolikosti po svetu in posledično "kdo-kaj-kdaj-zakaj" plesa pogojuje temu, da sociologi preusmerjajo svojo pozornost od družbene strukture (družbeni sistemi) k miselnim/kulturnim pojavom. To je danes

skorajda imperativ, ko se svet nezadržno homogenizira skozi razširjenost tehnologije, komunikacije in premikov populacij, ki posledično vplivajo tudi na spremembe v predindustrijskih družbah. Gospodarstvo in politiko proučujejo, medtem ko kulturne razsežnosti globalizacije ostajajo relativno zanemarjene, zlasti pereče vprašanje ohranitve kulturne kot tudi družbene integracije.

Ples v vsej svoji kompleksnosti in tudi poenostavljenosti služi zadovoljitvi mnogih potreb, med njimi izrabljene in vendarle še vedno pomembne *integracije* telesa, razuma in emocij v enotno urejeno dejanje. Družabne plesne se uporabljajo za vzpostavitev časa, prostora in družbene hierarhije, osebnih lastnosti in razpoloženja. Oboji, družabni kot tudi etnični plesi lahko razložijo nekatere vrednote, ki so osnovne kulturam, ki so drugačne od naše. Lahko vzpodbudijo različne motive različnih okoliščin in izkušenj. S tem, ko uporablja telo kot simbol družbe, ples govori o družbeni srenji, v kateri je ustvarjen in predstavljen, hkrati pa *ji* tudi sporoča. Ples uporabljamo za sporočanje različnih idej in čustev, vendar v tem smislu njegov *pomen* ni nujno samoumeven in očiten, oziroma sam po sebi razviden: odvisno je predvsem od pomenov, ki mu jih pripisujejo in določajo člani različnih družbenih skupnosti.

Glavni razlog za zapostavljanje plesa s strani klasikov sociološke misli vidim v spornem in vendarle splošnem mnenju, da ta umetniška oblika *zgoľj* predstavlja družbo z delovanjem kot ritualna metafora življenjskih procesov. Tretiran kot pasivna 'ženska' umetnost, ne preseneča njegova tako dolgotrajna zapostavljenost s strani 'moške' sociologije, katere predstavniki so se ukvarjali s širšimi problemi družbe, temelječe na principih patriarhalne (predvsem krščanske) oblasti in družbenega pritiska (poleg tega, da je telo kot političen simbol bil in je osnova znanstvenega rasizma s tem, ko predstavlja politično grožnjo). V takšnem kontekstu je bilo telo obravnavano kot problem, kar se je posledično odražalo na tej korporalni umetnosti. Posledica je (bila), da plesna praksa ni (bila) obravnavana resno, marveč le kot prostočasna aktivnost mladih.

Trajalo je več generacij teoretikov, da so razvili primerno metodologijo za raziskovanje te časovno-prostorske umetnosti, ki ji manjka fiksna konotacija. Ples je šele tako lahko dobil attribute pomembnega sredstva (skozi percepcijo telesa, telesnega gibanja, časa in prostora) pri analizi družbe. Študije plesa in njegovega ritualnega konteksta so relevantne analizi družbene strukture, dasi se večina plesnih študij osredotoča na plesne oblike, in se bodisi fenomenološki, simbolni, strukturalni ali semiotični pristopi naslanjajo na ugotovitve raziskav podobnih umetnostnih teorij. Problem oziroma posledica pri prevzemanju tujega znanja je, da t.i. 'dognanja' specialistov na drugih področjih, 'dognanja' ki niso

¹⁵ Denis Diderot, *Oeuvres complètes, Éléments de physiologie*, V. 9, str. 428.

posledica osredotočenja na naše raziskave, pogosto puščajo vidike plesa, ki bi bili lahko pomembni, neodkriti (denimo nenehne debate plesnih šolnikov o razlikah med klasičnim baletom in sodobnim plesom, pri čemer zanemarjajo, da sta oba isti jezik z različnimi narečji in bi ju zatoj ne smeli obravnavati kot povsem različni umetnosti).

Že Platon, eden od očetov fenomenologije, je nekoč zapisal: *“Kaj zaznavam? Oblike. In kaj še? Oblike. Ničesar ne vem o stvarih. Hodimo med sencami, in smo sence, oboje – sebi in drugim. Če zagledam mavrico, jo zaznam. Nekdo, ki gleda z drugega konca, ne vidi ničesar.”*¹⁵

Odlomek ne govori samo o tem, da je naše čutno spoznanje odvisno od naključja – torej, če nam je dano zagledati, marveč da je tudi varljivo in navidezno, saj je odvisno tudi od perspektive, s katere gledamo: ne samo, da z druge perspektive ne vidimo, marveč od tod tudi ne zaznavamo. Govori tudi o omejenosti človekovega zaznavanja zgolj na oblike, ki je na ta način nepopolno.

Platonova skepsa o zaznavanju se odraža tudi v ključni ideji postmodernistične (plesne) estetike, namreč v zavračanju ‘absolutnih resnic’ in t.i. ‘objektivnosti’. S fragmentiranim ter dvoumnim prezentiranjem mikro-procesov in ‘stanja uma’ je politično angažirana, pri čemer poudarja *proces* bolj kot pa cilj ali rezultat, in je v tem smislu nedokončana. Umetnik ne želi biti neučinkovit opazovalec, temveč aktiven in kritičen soudeleženeec družbenih procesov. Tendenca umetnosti ni zgolj “krasiti in sladiti” življenje, marveč delovati kot potencialno ustvarjalen *prispevek* življenju.