

UČITELJI ALI ROBOTI?

Proces poučevanja plesa na Japonskem

Izvirni znanstveni članek | 1.01

Izvleček: V mestu Kanazawa na Japonskem so številne plesne šole z raznolikimi programi, kjer tradicionalne in moderne, tako japonske kot druge azijske in zahodne plesne, poučujejo na najrazličnejše načine. Še posebno na Japonskem, kjer lahko plešejo tudi roboti, se v plesnem svetu že nekaj časa pojavljajo vprašanja o uporabnosti nove tehnične opreme. Članek tako osvetljuje spremembe, ki se pojavljajo v procesu poučevanja tako pri klasičnem kot tudi ljudskem plesu, in s tem povezan pomen izobraževalne vloge, hkrati pa preučuje odnos do tradicionalnih in modernih metod.

Ključne besede: poučevanje in učenje plesa, *nihon buyō*, *minyō buyō*, tradicija, sodobna tehnologija

Abstract: The town of Kanazawa, Japan, has a number of dance schools with a variety of programs. There are many ways in which traditional and modern dances, be they Japanese, Western, or dances from other parts of Asia, are taught in these schools. In Japan particularly, where even robots can dance, questions have been continuously raised about the use and application of state-of-the-art technical equipment. This article discusses changes within the educational process of teaching classical as well as folk dances, and the related importance of educational function; at the same time, it examines people's position on and relation with these traditional and modern instruction methods.

Key Words: dance instruction and the learning process, *nihon buyō*, *minyō buyō*, tradition, modern technology

Uvod

Ples ima pomembno vlogo tudi v japonski družbi; Japonci radi plešejo, pa naj bo to kolektivno ali individualno. Ples je pogosto spontano izražanje pozitivnih čustev ali kot je na vajah večkrat poudarila moja učiteljica plesa Kei Fujima,¹ »ko ljudje plešejo, med njimi ni sovraštva, vedno so veseli in sproščeni«. Ples se ohranja v družinah, tradicionalnih plesnih šolah, ženskih organizacijah, mladinskih klubih, plešejo pa ga predvsem na festivalih, praznovanjih, šovih za iskanje talentov, torej povsod, kjer se zbere več ljudi. Večina japonskih plesov je kombinacija tradicionalnih ritualnih gibov in/ali naracije in posnemanja realnega in duhovnega sveta, ki pa se spreminjata skupaj z načinom življenja sodobnih Japoncev.

Metode treniranja plesalk² se od ene do druge plesne šole razlikujejo in vsaka si mora sama izbrati tako ples, ki ga bo plesala, kot tudi način učenja. Plesalke trenirajo zato, da utelesijo določene prostorske in časovne kvalitete, kot so ustavljanje in sproščanje, prosto ali omejeno in počasno ali hitro ter močno in mehko gibanje. Za dosego kvalitetnega in estetskega gibanja učiteljice v plesnih šolah uporabljajo tehnike in vaje, usmerjene na rabo mišic in sklepov.

Z namenom prenosa plesnega znanja in teorije na naslednje generacije je imela v preteklosti vsaka mojstrica svoj krog učenk, ki so njene teorije prenašale z besedo in s telesom. Vendar je ustna tradicija večkrat netočna – celovit repertoar japonskega

plesa za njegovo verno upodobitev in zapis zahteva tudi druge metode. Danes poleg ustnega prenosa poznamo tudi prenos in učenje s pomočjo zapiskov ter številnih pripomočkov sodobne tehnike. Tako se današnje učiteljice soočajo s težavo, ali naj, da bi olajšale učenje in pri večjem številu ljudi vzbudile zanimanje za tradicionalno umetnost, poleg pripovedne tehnike in tehnike posnemanja uporabljajo tudi sodobno tehniko, kot so kamere, zgoščenke, računalniki in internet.

Namen in metode raziskovanja

Prvotni namen raziskave je bil proučiti japonski klasični ples³ ali *nihon buyō* ter proces učenja in poučevanja, kot ju lahko opazujemo z vidikov plesalke ali 'učenke' (*seito*) in 'učiteljice' (*sensei*) ali 'mojstrice' (*shishō*). Ker pa se mi je ponudila priložnost sodelovanja na lokalnem festivalu, na katerem je bil del predstave tudi ljudski ples, se je raziskovanje razširilo tudi na 'ljudski ples' ali *minyō buyō* (ali *minbu*). Zaradi učenja plesov *minbu* in *nihon buyō* ter obiska in sodelovanja na festivalih v Kanazawi in bližnjih krajih sem imela vpogled tako v različne umetniške svetove kot tudi procese učenja in poučevanja, od najbolj do najmanj formalnega. Termina formalno in neformalno uporabljam v okviru možnosti, priložnosti za učenje in samega procesa poučevanja. Opazovanje z udeležbo in hkratna uglasitev s fizičnim dožemanjem namreč pomenita čutiti in razmišljati kinetsko. Plesalka, ki hkrati raziskuje in pleše, mora biti pozorna na to, katere mišice in kosti se gibljejo in kako, katere podobe in pomeni se utelesijo skozi gibanje v prostoru in kako ta proces poteka (Flanders 1997: 66).

Etnografsko delo je potekalo v mestu Kanazawa v prefekturi

1 Japonska imena so napisana na zahodni način, najprej ime in nato priimek, za zapis japonskih besed pa uporabljam Hepburnovo transkripcijo.

2 V svetu plesa *nihon buyō* prevladujejo ženske, čeprav izstopajo nekateri moški plesalci in učitelji iz sveta *kabukija* tudi na področju *nihon buyō*. Med raziskavo pa je bilo v obiskanih plesnih šolah le malo predstavnikov moškega spola. Zato bom uporabila žensko obliko samostalnikov učiteljica, učenka, plesalka, kar pa ne izključuje predstavnikov moškega spola.

3 Raziskava klasičnega japonskega plesa ali *nihon buyō* je bila predstavljena na konferenci International Committee for Traditional Music, subgroup Ethnochoreology 2007 na Dunaju.

* Nataša Visočnik, dipl. etnol. in kult. antrop. in japonologinja, Oddelek za azijske in afriške študije na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani – japonologija. 6210 Sežana, Cesta na Lenivec 3b, E-mail: nataša.visocnik@guest.arnes.si

Ishikawa (severni del centralne Japonske), kjer sem preživela osemnajst mesecev. Mesto Kanazawa je s svojimi 450.000 prebivalci manjše japonsko mesto. Med drugo svetovno vojno ni bilo poškodovano, zato so ohranjeni številni ostanki preteklosti: od njegove zunanje podobe do številnih umetnosti, ki jih še danes skrbno ohranjajo in prenašajo na mlajše generacije. Ne samo ples, tudi številne druge odrske in rokodelske umetnosti poučujejo s pomočjo nekaj stoletij starih metod. V odrski umetnost mora učenka pokazati veliko spoštovanja do učiteljice in umetniške tradicije, ki jo ta predstavlja. Učenka mora razumeti svojo pozicijo učenke in izražati primerno ponižnost in spoštovanje do učiteljice; tak odnos odraža hierarhično strukturo japonske družbe.

Vloga plesa v japonski družbi

Ples je v funkciji družbene kontrole in ima, kot pravi Spencer (1985: 9–11), pomembno izobraževalno vlogo, saj prenaša kulturne kode od odraslih na mlajše. Je vzorec, ki proizvaja standardizirane produkte. Druge pomembne funkcije plesnega izobraževanja so medsebojno sodelovanje in ohranjanje skupnih čustev, simbolov, vrednot, morale in harmonije. Temeljni pogoji za urejeno družbeno eksistenco so namreč odvisni od prenosa in ohranjanja kulturno zaželenih čustev, ki se skozi ples na najrazličnejše načine prenašajo na mlade. Antropolog Joseph Deniker poudarja, da vsak posameznik v plesu žrtvuje del svoje individualne svobode in se podredi skupni disciplini, saj se tako vključi v skupnost (Maletić 1986: 14.) Zato je v tem kontekstu pomembno, da v odnosu do vedenja, podobnega plesu, upoštevamo verbalno in neverbalno lestvico medsebojnega sodelovanja. Plesi so uteleseni družbeni in kulturni produkti. Ljudje jih ustvarjajo in sprejemajo v skladu s konvencijami in tradicijami določenega časa in prostora. Razumevanje plesa je povezano z znanjem o času in prostoru, to znanje pa se pridobiva iz družbeno-kulturnega ozadja, konteksta, vrste in sloga ter vsebine plesa (Hodgens 1988: 65). Tudi pri interpretaciji japonskih plesov upoštevamo vse vire in tako med drugim lahko opazimo poseben prostorski vidik, ki dokumentira širša družbena strukturna načela, kot so kolektivno sodelovanje in stratifikacija po spolu in starosti (Valentine 1998: 271). V plesu je kolektivna narava prenosa in nastopa še posebno vidna v ljudskih plesih, kjer na 'festivalih' (*matsuri*) večje skupine ljudi plešejo v krogu ali vzdolž ulice, kar ima predvsem namen 'zabave' (*goraku*) (Fukuta in Miyata 1983: 170). Zato je raziskovanje plesa raziskovanje družbeno utelesene znanja, to je raziskovanje habitusa (Bourdieu 2002), ki nam pomaga razumeti, kako se družbeni status in razredna pozicija utelešata v vsakodnevem življenju in kako se moralne kreposti pridobivajo skozi koordinacijo telesnih dejanj.

Ples se nam kaže kot izrazita komunikacija med ljudmi ali komunikacija med telesi. Lahko pa je seveda tudi predstava, igra in celo umetnost telesa v gibanju. Telo, ki je nedvomno najstarejše izrazno in komunikacijsko sredstvo, saj človek z najrazličnejšimi načini telesnega izražanja prikazuje svoje udejstvovanje v neki družbi (Telban 2002: 23), nastaja znotraj kulture, ki ga oblikuje, na drugi strani pa je kultura skupek teles posameznikov, ki živijo znotraj nje. Posameznikovo telo sprejema vplive iz okolja in izraža svoja občutenja in mišljenja na različne verbalne in neverbalne načine. Telo je prisposoba za vsakovrstno organiziranost in mnogovrstne organizacije, ki jih je človek ustvaril v družbi in kulturi (Južnič 1998: 106), zato se na njegovi površini izkazujejo znamenja družbenega in družinskega statusa, starosti, spola in

religioznega stanu, in to ne samo v predmodernih družbah, kot to omenja Turner (1991: 8), ampak tudi v sodobni Japonski. Kulturne ideje se tako poleg v psihi izražajo tudi v našem fizičnem obstoju. Tako Barbara Sellers-Young (1993: 13) poudarja, da so naše drže, geste, izkušnje prostora in časa rezultat naše inkulturacije v določeno družbeno skupino. Poseben pa je tudi sam odnos do telesa, ki ga goji japonska družba, saj Japonci telesno govorico (natančno kodificiranje stopnje pozdravnega poklona) uporabljajo veliko pogosteje kot verbalno. Zaradi tega je na Japonskem telo pogosta tema sodobnega teoretskega in filozofskega razpravljanja; pojavila se je v okviru družbenih in tehničnih sprememb (Gržinić 1999; Visočnik 2005).

Kot performativni medij je azijsko gledališče kompleksen skupek simboličnih informacij, ki vključujejo različne stopnje in ravni interakcij, od treniranja nastopajočih do nastopa v živo. Vsaka stopnja omenjenega procesa sodelujoče vključuje v izmenjavo in prenos globoko vsajenih kulturnih vrednot. Učiteljice, ki so sprejete kot avtoritete in »prenašalke kulture«, trenirajo učenke v psiholoških in fizičnih komponentah plesnih oblik. Plesalka kot sodelujoča v družbeni skupini se skozi učenje plesa uči primerne neverbalnega interakcijskega vedenja. Po besedah Chisekija Akasaka (2004: 104–106) odrsko umetnost na Zahodu delijo na gledališče, ples in glasbo, kar se je pojavilo tudi v sodobni Japonski. Po mnenju Akasakija to ni pravilno, saj je na primer *kabuki* mešanica vsega trojega. Tudi beseda *buyō* je nastala v obdobju Meiji (1868–1912) pod vplivi zahodne besede *dance* ali 'ples', sestavili pa so jo iz dveh japonskih besed, *mai* ('gibanje naokrog') in *odori* ('skakanje, korakanje'), ki prav tako izražata ples in gibanje. V srednjem veku plesa niso učili kot umetnosti, ampak je imel večjo vlogo v religiji; šele pozneje je skozi *kabuki* dobil status umetnosti (Akasaki 2004: 147–148).

Na Japonskem izraža učenje plesa, predvsem *nihon buyō*, pripadnost srednjemu razredu, ki si lahko privoščijo, da se njihove hčerke izpopolnjujejo v eni od klasičnih umetniških oblik, kot so *odori* ('ples'), *ikebana* ('urejanje cvetlic'), 'klasična glasba' (*koto*, *shamisen*, itd.) in *sadō* ('čajna ceremonija'). Učenje umetniških disciplin je velik strošek za starše, saj si morajo plesalke zagotoviti svoja oblačila za vaje in nastope, pripomočke (pahljače, žoge, klobuke, ipd.), poučevanje in odrski nastop.

Cilj staršev je, da skozi študij naštetih umetnosti pripravijo svoje hčerke za odgovornosti, ki jih čakajo v življenju. Verjeli so tudi, da jim bo učenje umetniških disciplin pomagalo pri iskanju bolj privlačnega poročenega partnerja. Kot učenke umetniških disciplin naj bi hčerke razvile *seishin* ali 'duhovno moč', kvaliteto, ki jim bo pomagala pri soočanju z »zahtevami in realnostjo vsakodnevnega življenja« (Sellers-Young 1994: 20). Kvalitete, ki naj bi se jih plesalke naučile v šoli in studiu, so dolžnost, sprejemanje in igrivost; med učnimi urami naj bi se naučile kinetskega zavedanja in inteligence, pozornosti za podrobnosti, fizične tišine, koncentracije in osredotočanja in pozornosti na trenutek (Sellers-Young 1994: 91). Hkrati pa poskušajo doseči tudi *yūgen* ali 'skrivnostno subtilnost', ki poleg prikrievanja, zavijanja, zlaganja in povezovanja izraža estetiko japonske umetnosti (Hahn 2007: 54).

Tomie Hahn (2007: 158) si je za razlago vloge plesa v japonski družbi sposodila koncepte iz lingvistične teorije⁴ in analize pre-

4 Raziskave o menjavi kod v lingvistiki in socialni antropologiji so pripo-



Recital plesne šole Shiho Fujima-kai.
Foto: Nataša Visočnik, Kanazawa, 10. 6. 2007



Vsakoletni plesni festival Hyakuman goku matsuri.
Foto: Nataša Visočnik, Kanazawa, 2. 6. 2007

nesla v koreografski plesni jezik. Tako je spoznala, da praksa menjavanja identitet med plesom ni improvizacija, tako kot je to lahko v vsakdanjem govoru. Kot je vidno v nekaterih plesih, ki zahtevajo večkratno menjavo karakterjev, je ta menjava zavestna in kodificirana formula za izražanje pripovedi in je tako tudi praksa, ki se jo vtrenira v telo. Ugotovila je, da je uteleseno menjavanje in menjavanje kod med karakterji v plesu metaforično ogledalo družbene koordinacije posameznikovega jaza, ki je prisoten v vsakodnevem življenju na Japonskem. Jasno zarisana meja med družbenimi krogi, moškim in žensko, mladimi in starejšimi, odseva v improviziranem govoru in vedenju. V antropoloških raziskavah sebstva v zadnjih dveh desetletjih na Japonskem socialni antropologi ugotavljajo, da konceptualna fleksibilnost sebstva omogoča posameznikom orientacijo in medsebojno vplivanje na večjo raznolikost družbenih plasti. Preklapljanje ali menjavanje vlog, ki sta značilna za japonsko družbo, se identificirata z igranjem in menjavanjem vlog, ki jih plesalec pri japonskem plesu izraža z gibanjem.

Praksa spreminjanja kod v vsakodnevem življenju se na Japonskem lahko opazuje tudi na področju govora, kjer uporabljajo njegove različne stopnje, od formalnih in neformalnih, ki so izbrani glede na situacijo, kot tudi glede na višino govora, oblačenje, telesno govorico (kot je priklanjanje in druge družbene uskladitve znotraj prostora) in tudi glede na različna imena (*natori*),⁵ ki jih posameznik dobi v svoji umetniški praksi. V plesu se, tako kot v vsakodnevem življenju, vzorci spreminjanja kod prenašajo skozi uteleseno prakso, skozi treniranje telesa. Pri tem kot komunikacijo uporabljajo določen fizični, ekspresivni slovar in tako kot v vsakodnevem življenju menjavanje kod

skozi metafore izraža družbeno strukturo. Vsestranska rahločnost, ki je potrebna v nasprotujočih se družbenih odnosih v vsakodnevem življenju, oblikuje temelje koreografske strukture v številnih plesih *nihon buyō*. Plesi rabijo kot model za vrednotenje utelesenih metafor, ki poročajo, kako so tehnike telesa in gibanja kulturno in zgodovinsko situirane (Hahn 2007: 159).

Mojstrica, ki je učila Hahnovo (2007: 155), poroča, da »brez izkušnje v življenju, brez osebnosti ni plesa, ni *kokoro* ('srca, duše') in si neviden ... , če pa se zavedaš sebe, lahko na odru postaneš kdorkoli – ženska, mlad fant, star možak«, in s tem konceptualno povezuje nastop z obliko plesalkine identitete. Ples je vedno človeški, koreografijo vedno ustvarimo s posameznimi telesi in z osebnostmi, s katerimi komuniciramo (Macrell 2005: 6). Tako Hahnova verjame, da je povezava med mojstričino idejo stabilnega, a fleksibilnega sebe, metaforiko, menjavanjem sebe v plesu in japonskim filozofsko-duhovnim pojmovanjem sebe, ki se je sposoben spremeniti (Hahn 2007: 155). Pri tem gre tudi za 'doživete izkušnje' (*taiken* ali *keiken*) oziroma doživljanje plesa in življenja skozi telo in um. Za dosego izkušenj je potreben skupni trening telesa in razuma, kar poteka skozi *shugyō* ali 'treniranje samega sebe', kot pravi japonski filozof Yasuo Yuasa (1987: 85–86), v katerem posameznik išče pot za razvijanje zavedanja *ki* energije, kajti le tako se lahko doseže razcvet in razvoj svobodnega gibanja telesa in duha skupaj s *ki* energijo.

»Nihon buyō«

Dobesedni prevod izraza *nihon buyō* je 'japonski ples', pojavlja pa se tudi poimenovanje 'japonski klasični ples'. *Nihon buyō* je umetniški ples, ki temelji na tradiciji klasičnih tehnik, prenesenih iz predhodnih oblik 'zabaviških umetnosti' (*nōgaku*)⁶ s kombinacijo izboljšane osnovne tehnike različnih ljudskih umetnosti. V skoraj štiristoletni zgodovini je *nihon buyō* doživel več preobrazb, danes pa se izraža v oblikah *kabuki buyō*, ki ga plešejo v *kabuki* gledališču, *kamigata mai* in *kyo mai*, ki se plešeta v *zashiki* (prostor s *tatamiji*) in se imenujeta tudi *zashiki mai*, ter *sosaku buyō*, ki označuje izvorni ustvarjalni ples (Akasaka

16 mogle k razumevanju procesa menjave karakterjev v plesu. Raziskava tako odkriva, da vzorci verbalne menjave kod omogočajo posameznikom dostop do mnogih družbenih identitet. V kulturi, kjer je menjava kod prevladujoča, se posamezniki pogajajo za mnogovrstne sisteme odnosov z mnogovrstnimi vlogami in odnosi znotraj družbe (Hahn 2007: 168).

5 *Natori* pomeni 'pridobitev naziva'. Učenka po dolgih letih učnih ur na glavnem sedežu šole (v primeru Fujima kai je sedež v Tokiu) naredi izpit, kjer zapleše nekaj koreografij. Po uspešno opravljenem izpitu plesalka pridobi certifikat, da lahko uči, in novo umetniško ime, sestavljeno iz imena šole, in imena, ki označuje osebno ime ali posebne plesalkine lastnosti.

6 Na primer: *bugaku* je obredna predstava vladarskega sodišča, katere zametke lahko najdemo v Indiji in Srednji Aziji, in *nōgaku*, ki izhaja iz *nō* gledališča, *kabuki*, *bugaku* (Fukuta in Miyata 1983: 170).



Učna ura v Kei Fujima studiu.
Foto: Tsune Matsumiya, Kanazawa, 13. 3. 2008



Tekmovalni del yosakoi soran.
Foto: Nataša Visočnik, Kanazawa, 29. 4. 2007

2004: 104). *Buyō*, kot ga poznamo v sedanjih, ločeni obliki, se je oblikoval ob koncu 19. in začetku 20. stoletja (Kodama 2007: 252–253). Nekatere šole so povezane z znanimi *kabuki* igralci in koreografi, druge so se razvile iz dvornih in ljudskih oblik gibanja, spet druge pa so stranske veje prvih dveh. Za nekatere japonske tradicionalne umetnosti (predvsem *kabuki*) je značilno, da v njih nastopajo le moški igralci oziroma plesalci. *Buyō* je posebnost med njimi, saj ne diskriminira ženskega spola. V njegovi koreografiji lahko z igranjem različnih vlog nastopajo tako ženske kot moški. Kljub temu je običajno, da so ženske tiste, ki igrajo ženske in tudi moške vloge, saj se v plesu *buyō* pojavlja več žensk kot pa moških (razen pri plesu v *kabukiju*).

Številne znane šole *nihon buyō* delujejo pod sistemom *iemoto*,⁷ ki temelji na odnosu med mojstrico (glavno učiteljico ali vodjo šole) ter učenko. Družbeno strukturo, ki jo označujemo s sistemom *iemoto* ali 'vodja', srečamo v številnih tradicionalnih umetnostih na Japonskem, kot so čajna ceremonija, glasba, jahanje, 'gledališče' (*nō*), ikebana in borilne veščine (Hahn 2007: 33). Hierarhični sistem ohranja kot tudi regulira prenašanje umetniških oblik znotraj šole. Skozi življenje in urjenje znotraj okolja strogo kodificiranega sistema *iemoto* se učenke naučijo vedenja, ki je pomembno orodje za komuniciranje v vsakdanjem življenju.

Pri plesu so pomembni tudi elementi in pripomočki, ki prav tako kot ples posnemajo življenje in naravo. Japonska oblačila (*kimono*) so tesno povezana z japonskim plesom; barva in vzorci se pogosto ujemajo z v plesu izraženo tematiko. *Kimono*, ki dobesedno zavija telo, včasih tudi v več plasteh, ter 'pasovi' (*obi*)

v japonski družbi skrbijo za komunikacijo (Hendry 1993: 162). Končni rezultat zavijanja telesa v *kimono* nudi estetski užitek, predvsem pa višjo stopnjo vljudnosti in formalnosti, saj *kimono* ne omogoča neformalnega gibanja telesa. Med plesne elemente spada tudi 'pahljača' (*sensu*), ki je med osnovnimi pripomočki, ki jih plesalec uporablja med plesom. *Sensu* je aluzija na razne predmete (cvetovi, semena, kozarci, veslo, meč, lok, glasbeni instrumenti), hkrati pa namiguje na različne motive iz narave (veter, sneg, valovi, vrh gore). Glede na osebnost, ki jo predstavlja zgodba (moški, ženske, mladenič, starec), lahko pahljača dobi različne vloge. Ob določenih priložnostih lahko pahljačo zamenjajo drugi elementi, kot na primer sončnik, žoga, cvetoča veja češnje in breskve, zvitek in drugo (Hahn 2007: 14–16).

Nihon buyō vedno spremlja japonska tradicionalna glasba ali *nagauta* ('dolga pesem'). Gre za japonsko pripovedno pesem (*jōruri*), ki jo recitirajo 'pevci ali pevke' (*dayū*) ob spremljavi *shamisen*a, treh različnih vrst bobnov (*otsuzumi*, *kotsuzumi*, *taiko*), 'flavte' (*nokan*) in 'flavte iz bambusa' (*takebue*). Glasba na recitalih plesnih šol (vsaki dve leti) je ponavadi posneta, medtem ko na večjih predstavah izvajajo glasbo tudi v živo.⁸ Teme, ki jih opevajo v pesmih in upodabljajo v plesu, opisujejo japonsko življenje in kulturne vrednote. Večina plesov je nastala v obdobju Tokugawa (1600–1868), zato sta na oblikovanje koreografij vplivali takratni mitologija in zgodovina. Tako plesi največkrat upodabljajo življenje »plavajočega sveta«, v katerem so bili glavne osebe gejša in samuraji (Sellers-Young 1993: 103–104).

»Minbu«

Ljudski ples je lažja oblika japonskega plesa. To je predvsem kolektivni ples, ki ga pleše večja ali manjša skupina ljudi, med njimi je tudi več moških plesalcev kot pa pri *nihon buyō*. Ljudski plesi se največkrat plešejo na raznih prireditvah, kot so festivali (*Obon*, *Tanabata*, *Oshogatsu*) (Uchida 2003) in praznovanja, kjer se zbere večja množica ljudi. To so plesi, ki so za določeno obdobje značilni za najširše plasti ljudstva. Izvirajo iz izročila,

⁷ Besede *iemoto* sestavljata dve 'kitajski pismenki' (*kanji*): *ie* in *moto*, kjer *ie* predstavlja hišo in hkrati družino, ki je osnovna družbena enota na Japonskem. Dobesedni prevod je 'izvor hiše', označuje pa ime osebe, ki ima ta naslov, in ime pedagoškega sistema. Pozicija se tradicionalno prenaša z dedovanjem, v primeru, da ni naslednika, najboljši učenec prevzame naslov. Sistem *iemoto* je hierarhično razdeljen. Najvišje na lestevici je vodja, ki skrbi za vse posle v šoli, njena glavna vloga je prenašanje tradicije. Na hierarhični lestevici si sledijo učiteljice, učenke, ki se učijo za pridobitev naslova *natori*, navadne učenke ter začetnice, ki zapolnjujejo dno hierarhične lestvice. *Iemoto* sistem je deloval kot nekakšna velika družina, v kateri je imel vsak član svoje pravice in dolžnosti (Hahn 2007; Sellers-Young 1993).

⁸ Primer takšne prireditve je nastop gejša iz treh zabavišnih četrti v Kanazawi (Higashi Chaya, Nishi Chaya in Kazue-machi Chaya) leta 2007, ko so gejša prikazale nastop v plesu, petju in igranju na tradicionalne instrumente.

ki je lahko podedovano iz davnine in ga časovno ni mogoče natančno opredeliti, ali pa so bili v nekem času zavestno prevzeti od drugod in so se nato priložnostno širili naprej ter se v novem okolju spreminjali in prilagajali gibnosti prevzemnika (Ramovš 1980: 13). So tudi živ proces, saj nove koreografije nastajajo še danes in se širijo naprej. Kot pravita Fukuta in Miyata (1983: 170), je ljudskih plesov zelo veliko, saj ima skoraj vsak večji kraj svoj ples, ki ga plešejo in predstavljajo na festivalih.

Tudi v svetu *minbu* poznajo hierarhični sistem, na vrhu katerega je vodja plesne šole, sledijo pa ji 'glavne učiteljice ali inštruktorice' (*shinan*), za njimi so njihove 'asistentke' (*junshihan*), nato pa učiteljice z naslovom *natori*. Šole ljudskega plesa, kot je Kitakawa kai v Kanazawi, vsaki dve leti naučeno predstavijo na recitalu. Na recitalih *minbu* ponavadi plešejo na živo glasbo, glasbeniki in pevci pa imajo tudi svoje točke (te prireditve lahko trajajo tudi po tri do štiri ure).

Zaradi večjega števila plesalk morajo imeti vse plesalke enak kostum. To so različne preprostejše izvedbe kimona, za poletne festivale pa si oblečejo 'bombažni kimono' ali *yukata*, ki ga nosijo tudi na vajah. Med drugimi pripomočki pogosto uporabijo 'plesno pahljačo' (*sensu*), ki je večja od običajne, uporabljajo pa tudi klobuke, trakove, vejice in druge pripomočke, ki posnemajo realni svet (šop riževih stebel). Na vajah plesalke plešejo na glasbo, posneto na kasetah in zgoščenkah, na predstavah pa pogosto na živo glasbo. Pod šole *minbu* spadajo tudi učne ure petja in igranja na *shamisen*, *flavte* in druge ljudske instrumente, ki so vedno del nastopa. 'Ljudske pesmi' (*minyō*) pojejo o naravi, bogovih,⁹ vsakodnevem življenju Japoncev: o delu, poljedelstvu, ribištvu, rojstvu, smrti, bogovih (Fukuta 2006: 541); za vse življenjske cikle, letne, vojno, mir in nesreče so obstajali določeni plesi, ki so z gibi in s pozami poskušali posnemati realno in nerealno življenje (Havelock 1992: 10).

Proces poučevanja in učenja

Za japonski ples je značilno, da izvira iz *mimosa* ali 'posnemanja življenja'. Tako tudi v procesu poučevanja številnih sodobnih japonskih klasičnih in ljudskih plesov prevladuje mimetični aspekt. Sistem učenja in prenašanja informacij v vzhodnem sistemu bolj privilegira neverbalne kot pa verbalne oblike komunikacije, kar je v nasprotju z zahodnim sistemom, ki ne zaupa senzoričnim informacijam. Poseben proces poučevanja je posledica dolgotrajne tradicije individualnega prenosa kulturnih informacij, tako v gledališču kot pri plesu, ki na treningih vključuje vse tri (slušno, vizualno, kinetično) in ne samo ene modalnosti. Phillip Zarrilli poimenuje ta način učenja 'učenje v telo' (*in-body learning*). Ta način učenja sledi učenju 'poti' (*dō*) in strogega odnosa mojstrica – učenka, ki je značilen za vsakovrstne tradicionalne umetnosti. Učenje skupka gibalnih fraz (*kata*) skozi fizično imitacijo in ne verbalno opisovanje pomaga učenkam razviti visoko stopnjo so-

matičnega zavedanja. Povečana stopnja zavedanja ima prednost pri absorbiranju večje količine neverbalnih namigov pri plesu kot tudi v vsakodnevih družbenih situacijah (Sellers-Young 1993: 9–11).

Najbolj primarna oblika poučevanja in prenašanja plesa je učna ura, kjer se plesne tehnike in teorije prenašajo neposredno z učiteljice na učenko. Pri takšnem načinu ima najpomembnejšo vlogo učiteljica, ki je bodisi ples ustvarila ali pa ga samo prenaša na svojo učenko, ki ples sprejema. Neposredni prenos je najbolj osebni proces poučevanja in učenja, saj se dotakne skoraj celotnega telesnega in čustvenega aspekta posameznika, in zajema vizualno, tipno ter ustno in slušno polje. Je tudi najbolj razširjena metoda.

Za vizualni prenos so pomembni vizualna podoba plesalke, kostumografija, scenografija in tudi plesno gibanje. Pri tem učiteljica pokaže učenki plesne gibe, in učenka, ki stoji diagonalno za učiteljico, jo vizualno spremlja in nato za njo ponavlja. Nove gibe se tako uči postopoma skozi vsak ples posebej. Pri tem mora imeti učenka zelo dobro vizualno sposobnost, prav tako pa tudi sposobnost pozornega sledenja, kajti le s povečano sposobnostjo vizualnega zavedanja lahko učenka razume vlogo temeljev plesa, kot so strukturalni elementi gibanja, kinetska senzibilnost, prostorsko zavedanje, ravnanje s pripomočki in z oblačili, kostume in gibanje v tradicionalnih kostumih (Hahn 2007: 88).

Tudi dotik je aktiven, neposreden način učenja plesa. Ima vlogo agenta gibanja, družbenih informacij, povezanih s kinetiko in prostorsko orientacijo. Taktilno zaznavanje poteka skozi celotno telo, ki je velik organ tipa. Skozi dotik lahko hkrati zaznamo gibanje/kinetiko, gibanje zraka, temperaturo, pritisk in teksturo predmeta ali človeka, ki pride v stik z našim telesom. Za prenos plesa je najpomembnejši občutek gibanja, saj se dotik le redko zgodi brez gibanja. Ponavadi se učiteljica dotakne učenke, da jo popravi v gibanju, skoraj nikoli ni obratno; učiteljica vedno aktivno izvaja dotik kot prenašalka informacij in učenka pasivno sprejme dotik in s tem povezano gibanje (Hahn 2007: 100–112).

Pri učenju pa ne gre brez zvoka. Obdajajo nas najrazličnejši zvoki, ki nam prinašajo informacije o stanju sveta okrog nas. Na zvok se odzove tudi plesalkino telo, saj ta sprejema navodila preko zvoka, ki prihaja od učiteljice, in pleše na glasbo, ki prihaja iz kasetofona ali od glasbenika. Z ustnimi navodili učiteljica učenki sporoča osnovne plesne gibe, koreografijo, pripovedno linijo zgodbe, čustveni naboj in glasbo. Vse to pa učenke sprejemajo skozi čut sluha in to poskušajo čim bolje dojeti in izraziti s telesom (Hahn 2007: 114–133).

Pred razvojem moderne tehnike sta imela pomembnejši vlogi zapisovanje plesov z besedo in risanje poz. Phillipa Polenz (1949: 428) omenja težave, ki jih je imela antropologija pri raziskovanju plesov v neevropskih deželah v petdesetih letih dvajsetega stoletja. Skozi opise plesov, ki so bili takrat na razpolago v literaturi, so lahko opazovali in spoznavali predvsem podrobnosti o kostumih, kraju in pomenu, le malo pa so se posvečali analiziranju gibanja. Večina raziskovalcev je bila takrat omejena na besedne opise, ki pa so bili pomanjkljivi, predvsem pa nerazumljivi zahodnemu bralcu. To stanje se je spremenilo, ko so začeli uporabljati ilustrativne metode, ki so jih najprej uporabili za zapisovanje zahodnih plesov, pozneje pa še plesov neevropskih

⁹ Ples je bil prvotno namenjen bogovom, s plesnim gibanjem so se jim posvečali, se jim zahvaljevali za dobro letino, obilje, se jim opravičevali za slaba dela, jih prosili za dobro letino, zdravje in srečo družine. *Kagura* ali 'ples, posvečeni bogovom', so se izvajali v šintoističnih svetiščih, kjer so plesalke *miko* preko plesa posredovale prošnje, zahvale in opravičila bogovom. Pozneje se je ples začel pojavljati tudi v čast budizma, kot je na primer *nenbutsu odori* ali *bon odori*. Veliko pa je tudi plesov z 'maskami' (*kamen*), ki ponazarjajo najrazličnejše duhove in demone (Fukuta in Miyata 1983: 171–177).

držb, in so zagotavljali bolj natančen zapis plesa.¹⁰

Danes, kot omenja Hahnova (2007: 135), se zapisi uporabljajo le v dveh situacijah: za zasebne zapiske, ki jih naredijo posamezne plesalke, da si boljše zapomnijo ples, in kot dokumenti, ustvarjene koreografije, ki jih *iemoto* za nadaljnje poučevanje razdeli med učiteljice. Tako učenke kot učiteljice pa poudarjajo, da se samo iz takšnih zapisov¹¹ ni mogoče popolnoma naučiti plesa, saj jim manjka »uteleseni duh« (Hahn 2007: 142).

Ker je zapisovanje lahko precej dolgočasno, je v veliko pomoč snemanje z videokamerami, delčkom sodobne tehnike, brez katere si danes ne moremo predstavljati življenja. Metodo snemanja danes večkrat uporabljajo učiteljice, da si pravilno zapomnijo korake, in ne toliko študentke, da bi se naučile plesati. Iz pogovora z učenkami *nihon buya* in tudi *minbu* pa so opazne majhne razlike. Medtem ko je raba medijev med učenkami, ki plešejo *nihon buyō*, minimalna, pa učenke *minbu* večkrat uporabijo kakšno zgoščenko. Razlog za to je razlika v ceni in tudi zahtevnosti, ki sta v primeru *nihon buya* višji in večji.¹² Poleg tega je tudi dostop do videoposnetkov v primeru japonskega klasičnega plesa bolj omejen, saj se pedagoških ur in nastopov ne sme snemati; to ne velja le za to pristojne organizacije. Plesi, ki jih ustvarijo mojstrice in učiteljice japonskega plesa, so ponavadi izključna lastnina učiteljice, se pravi šole, katere del je. Protokol zahteva, da je treba v primeru, ko ne gre za skupni recital ali projekt šole, učiteljico prositi za dovoljenje, da se zapleše določen ples. Ker ima vsaka šola svoj slog, se tudi plesni koraki med njimi lahko razlikujejo; vse pa varujejo svojo intelektualno lastnino. V primeru ljudskih plesov pa je drugače, saj se ti plesi plešejo na festivalih, kjer se jih lahko naučijo tudi gledalci; razlike v koreografijah različnih šol niso tako velike. Pri snemanju pa se poleg dovoljenja pojavljajo tudi druge težave, ki vplivajo na kakovost posnetega materiala: vremenski pogoji, svetloba, elektrika, topografija in človeški element. Gotovo je najlažje snemati predstave, kar pa je zaradi dovoljenj zelo oteženo (Peterson 2000: 53).

Strahu pred zlorabo avtorskih pravic se pridružuje še ena skrb. Medtem ko so plesalke večje zagovornice videokaset, pa imajo učiteljice drugačno mnenje. »Res je, da se plesalka lahko nauči korakov in gibanja, saj video nudi vizualno podobo, ampak le osebni kontakt prinese čustva in individualno nianso,« pravi učiteljica Shiho Fujima. Na to opozarja tudi Hahnova (2007: 142–143), ki pravi, da ima video številne slabosti. Ples na videu je namreč ločen od telesa in se razlikuje od doživete izkušnje. Pri

gledanju ploščate podobe pa se izgubi tudi prostorska kakovost plesa. Pričujoči medij je omejen na vizualne in slušne čute, medtem ko se druge čutne izkušnje (voh in tip) ne morejo izraziti. Predvsem starejše učiteljice vidijo v učenki, ki se je naučila plesati preko videa, plešočega robota brez čustev (Hahn 2007: 143). Vendar pa imajo posnetki plesa pomembno vlogo za učenke, ki so fizično oddaljene od šole in učiteljice. Samo v teh primerih je dovoljeno snemanje celotnega plesa za namen učenja. Sicer se mora plesalka ples najprej naučiti osebno in šele nato lahko za lažje pomnjenje uporablja posnetke. Učenke pa tudi učiteljice namreč skrbijo, da bi plesalka na videoposnetek plesa ne odplešala pravilno in bi se naučila napačne korake, kar pa seveda ni izključeno.

Naslednja stopnja zapisovanja in učenja plesa se razvija znotraj projekta NANA,¹³ ki se ukvarja z zbiranjem podatkov o najrazličnejših plesih. Glede na to, da so celoten projekt sestavili leta 2006 in je zastavljen zelo na široko, je še v precej začetni fazi in še ni večjih rezultatov. Gre za projekt, ki se ukvarja z raziskovanjem plesov *nihon buyō*, kar pomeni, da je »glavni cilj projekta NANA raziskava o sistemu izobraževanja in urjenja plesa *nihon buyō* z literarnega, umetniškega in znanstvenega pristopa. Z raziskavo plesa *nihon buyō* in drugih azijskih plesov je naš cilj razviti in promovirati izmenjavo med njimi.«¹⁴

Projekt ima tri cilje, ki so osredotočeni na nove načine učenja in poučevanja klasičnega plesa. V konvencionalnem sistemu urjenja *nihon buyō* naj bi imele učenke včasih težave pri razumevanju učiteljskih navodil, zato bi lahko pri pedagoškem procesu uporabili informacijsko tehnologijo, ki lahko preveri, ali plešoče telo pravilno izvaja gibe in tako omogoča jasno znanstveno analizo plesnega gibanja. Znotraj tega projekta obstaja šest skupin, ki ima vsaka svojo nalogo: od raziskovanja konvencionalnih in tradicionalnih plesov do oblikovanja digitalnega arhiva kostumov in organiziranja mednarodnih srečanj na omenjeno temo, zapisovanja gibanja in tridimenzionalnega prikazovanja plesnega gibanja. Skupina, ki snema gibanje, razvija tehnološko metodo, ki bo preverjala osnovne veščine plesnega gibanja. Z opremo bodo lahko posneli tridimenzionalno gibanje ramen, prsi, pasu in naklon sklepov. Ta sistem naj bi jim omogočil preverjanje osnovnih napak v področju pasu ali hrbta. Nadalje bi te podatke gibanja telesa spremenili v animirane podobe. Sistem naj bi predstavljal animirane podobe, ki plešejo na kakršnokoli glasbo.¹⁵

Ta tehnologija je že precej razširjena predvsem v zabavni industriji, kjer obstajajo najrazličnejše videoigrice, ki se s pomočjo vgrajenih kamer in senzorjev odzivajo na celotno igralčevo telo. Zelo popularni pa so postali tudi celovečerni animirani filmi, ki posnemajo vsak gib človeškega telesa in tako ustvarijo animirano podobo, ki je zelo blizu človeški. Tehniko so tako začeli uporabljati tudi za namene plesnega sveta. Rezultat rabe te tehnologije je tudi zgoščenko z naslovom Kokiriko, ki poleg jasne predstavitve zgodovine kraja Gokayama v prefekturi Toyama, zgodovine in pomena festivala Kokiriko, tradicionalnih instrumentov, besedil pesmi in razlage plesov vsebuje tudi podrobno

10 Poznamo različne metode zapisovanja plesnega gibanja, ki so se razvijale skozi stoletja: Arbeaujeva Orchesografija 1588, Raul Feuillet, Chorégraphie ou l'Art de d'ecrire la Dance 1701, Saint-Leon, Stenochoregraphie 1852, Labanotacija – Rudolf von Laban 1954, Beneshejev zapis – Jaolan in Rudolf Benesh ter Effortova oblika (Peterson 2000: 8–51).

11 Na področju zapisovanja plesa na Japonskem je pomembno delo avtorice Kasho Machida *Hyōjun nihon buyō fu* (Standardni zapisi *nihon buyō*), kljub temu, da zgodovina zapisovanja japonskih plesov ni tako dobro dokumentirana. Tudi znotraj japonskega sistema obstajajo številni slogi zapisovanja. Med njimi je zelo pomemben slog, ki ga je uvedla Chiyo Hanayagi in uporablja zapis *ningyō* ('paličaste figure'), drugače pa je slog zapisovanja lahko odvisen tudi od šole (Hahn 2007).

12 Cene za videokaseto ali zgoščenko za *nihon buyō* se gibljejo od 35 evrov (5.250 yenov) za en ples. Začetniški osnovni videi so najdražji (na primer set 5 trakov stane več kot 500 evrov <http://www.nihonbuyo.com/video/other01.html>, 30. 6. 2007), pri *minbu* se cena vrti od 25 EUR (3.990 yenov) navzgor.

13 Okrajšava naslova Nihon University College of Art, Nihon Buyo and Asian Dance, <http://www.orc-nana.jp/en/about/destination.html>, 30. 6. 2007.

14 <http://www.orc-nana.jp/en/about/destination.html>, 30. 6. 2007.

15 Isti internetni vir.

predstavitev plesov. Plesa namreč ne predstavljajo samo ljudje, ampak tudi grafična podoba, animacija, ki natančno z vseh možnih zornih kotov ponazarja potek gibanja. Skozi takšno predstavitev se je mogoče z opazovanjem posnete učiteljice in animiranega plesalca naučiti ples *Kokiriko*, ki ga plešejo na festivalu z istim imenom. Ponavadi se ljudje lahko naučijo plesa kar na kraju festivala, kjer se pridružijo profesionalnim plesalcem in jim sledijo.

Svet plesa v Kanazawi

Kakšna pa je realnost v Kanazawi? V Kanazawi je kar nekaj plesnih šol, tako *nihon buyō* kot tudi *minbu* različnih slogov. Etnografska raziskava je potekala znotraj dveh šol Fujima kai za *nihon buyō* in šole Kitakawa kai za *minbu*. Slog Fujima kai je eden starejših na Japonskem in je še danes zelo razširjen. Tudi v Kanazawi je kar nekaj učiteljic sloga Fujima kai s svojimi šolami. Prvo šolo vodita Shiho Fujima in njen sin Shinnosuke Fujima, pomembno vlogo pa ima tudi Chinatsu Fujima, ki jima pomaga pri poučevanju. Vsi trije poučujejo tudi v drugih krajih zunaj Kanazawe, med njimi pa je najbolj aktiven Shinnosuke Fujima, ki ima več plesnih studiev po Japonskem, tudi v Kyotu in Tokiu ter v prefekturah Fukushima in Fukui. Je tudi med tistimi, ki poskušajo *nihon buyō* vnesti tudi v splošni izobraževalni sistem in zato poučuje v vrtcih, šolah in na univerzah.¹⁶ Drugi kraj, kjer sta potekala učenje plesa in terensko delo, je plesna šola učiteljice Kei Fujima, ki je zelo aktivna tudi na področju učenja in prostovoljnih dejavnosti, poučuje tudi zunaj Kanazawe na polotoku Nōto in drugih krajih v okolici Kanazawe.

Obe šoli imata zelo podoben sistem poučevanja, treningi potekajo na domovih obeh učiteljic, kjer sta urejena plesna studia. Vsem učiteljem je skupen tradicionalni način poučevanja skozi neposreden stik in interakcijo med učiteljico in učenko. Sicer uporabljajo videozapise kot pripomoček za boljše pomnjenje korakov, ne pa kot del učne ure. V plesnih dvoranah namreč ni televizije ali računalnika, ki bi to omogočala. Pri vseh sta najpomembnejša interakcija in dotik, saj so mnenja, da je nemogoče dojeti in posnemati dušo plesa samo z učenjem z videokaset. Shinnosuke Fujima, najmlajši od vseh, je edini, ki je pri svojem pedagoškem delu uporabil videokaseto, ampak le kot neke vrste ogledalo samemu plesalcu. Posneli so namreč trening ali nastop določene plesalke in si nato skupaj ogledali plesne figure in iskali napake.

Podobno situacijo je mogoče najti v učnem procesu ljudskih plesov. Tudi na urah *minbu* plesov v šoli Kitakawa kai prevladuje neposreden kontakt med učiteljico in učenko pod vodstvom Sachiko Fudetani in njene hčerke Kaori Kitakawa, ki ima pridobljen *natori*. Zaradi večjega števila plesalk, ki jih je lahko tudi po deset ali več, pa učenje ni tako osebno kot pri *nihon buyō*. Učiteljica namreč ne more biti pozorna na gibe vseh učenk, bolj pomembno je usklajeno gibanje vseh plesalcev, ki naj bi ustvarjali enotno podobo. Ljudski plesi so po zahtevnosti lažji in krajši, skupek *kat* se ponovi kar nekajkrat, zato je tudi učenje lažje.

Učne ure

Podobnosti 'učnih ur' (*keiko*¹⁷) med *nihon buyō* in *minbu* je kar nekaj, so pa med njimi tudi razlike. Na splošno se učne ure japonskih plesov precej razlikujejo tudi od učnih ur zahodnih plesov, tako v slogu gibanja kot tudi v načinu poučevanja. Razlika je tudi v velikosti za učno uro potrebnega plesnega studia, saj plesoče telo ne potrebuje veliko prostora. Plesi ne temeljijo na stegnjenih gibih udov in trupa, ampak na nežnih, komaj opaznih gibih udov in glave ter skoraj nepremičnem torzu.

Za *nihon buyō* je predvsem značilna stroga formalnost, ki traja vse od začetka vstopa v plesni studio do konca treninga. Povprečna ura vadbe, ki se odvija od štiri- do šestkrat mesečno, traja pol ure. Celoten čas je posvečen učenju delčka plesa ali plesa v celoti. Če učenka še ne pozna plesa (še ni opazovala drugih pri učenju plesa), učiteljica vedno začne poučevati le en del plesa, ki ga nekajkrat ponovi, medtem ko poje besedilo ali si skupaj s posneto glasbo mrmra melodijo. Učiteljica včasih, zato da nakaže pozicijo noge ali giba roke in dlani, izreče kratka navodila. K učenki s težavami pristopi učiteljica in postavi njeno telo v primerno tridimenzionalno pozo (Sellers-Young 1993: 73), ki je del *buyō* repertoarja. Ples se uči del za delom, dokler ga plesalka ne obvlada v celoti.

Učna ura pa se ne začne z vstopom v plesni studio, ampak že z vstopom v stavbo, v kateri se studio nahaja. To so lahko hiše plesnih učiteljic, lahko pa so tudi večje stavbe, kjer so poleg plesa še druge aktivnosti krajevne skupnosti (glej tudi Sellers-Young 1993; Hahn 2007). Po prihodu v učiteljico hišo v Kanazawi pri vhodu učenka najprej pozdravi in si sezuje čevlje. Sledi vstop v delno pregrajen prostor, ki je hkrati čakalnica in oblačilnica. Iz tega prehodnega prostora vodijo vrata v plesni studio. Učenka najprej odloži plašč, jakno, kapo in vse, kar bi jo lahko oviralo pri pozdravu. V premoru med enim in drugim ponavljanjem plesa odpre drsna vrata, se v sedečem položaju prikloni in pozdravi z *ohayō gozaimasu* ('dobro jutro') najprej učiteljico, pozneje še vse preostale prisotne, ki gledajo vajo (mame in babice, ki čakajo svoje otroke, ali učenko, ki je na vrsti naslednja). Nato učenka zapre vrata, da se plesna ura lahko nadaljuje, se iz navadnih zahodnih oblačil poleti preobleče v *yukato*, pozimi pa namesto *yukate* obleče preprostejši *kimono* iz najrazličnejših materialov. Poleg *kimona* sta del oprave tudi 'pas' (*obi*) ter 'nogavice' (*tabi*). Oblečena se pomakne v plesni studio, ob strani sede v *seiza* in čaka, da predhodnica konča učno uro.

Pri plesni uri se od učenek pričakuje, da pokažejo spoštovanje, ponižnost in predanost v sedenju *seiza* ves čas, ko se učiteljica ne posveča njim. Način sedenja v *seiza* (sedenje na petah in spodvitih kolenih), ki pomeni 'pravilno sedenje', je značilno predvsem za čajno ceremonijo, iz katere se je tudi razvilo in razširilo na vse ceremonialne in formalne dogodke. Pri *nihon buyō* se spoštovanje izraža tako, da učenka sedi obrnjena s telesom proti učiteljici, medtem ko so njena stopala vedno obrnjena proč od učiteljice. Ko učiteljica nakaže, da je pripravljena na naslednjo učenko, gre ta na sredino studia, ponovno sede v *seiza*, pred sabo vodoravno

¹⁷ *Keiko* je splošna beseda, ki se uporablja za najrazličnejše umetnosti; *kabuki*, 'čajna ceremonija' (*chadō* ali *sadō*), 'kaligrafija' (*shodō*) in drugo in označuje 'učiti se preteklosti'. Japoncem se je vedno zdelo pomembno, da iščejo temelje izpopolnjevanja stvari. Zadnja leta pa se na televiziji in drugod pojavlja tudi beseda *riha-saru* iz angleške besede *rehearsal* ('ponovitev, ponavljanje') (Akasaka 2004: 94).

16 <http://fujima-shinnosuke.blogspot.com/2006/08/profile-of-shinnosuke-fujima.html>, 30. 6. 2007.

položi *sensu*, se prikloni z dlanmi na tleh in reče *onegai shimasu* (vljudnostna oblika 'prosim'). Učiteljica nakaže, da je pripravljena na začetek, učenka pa se postavi v pozo za začetek kombinacije in počaka na glasbo. Ples se nekajkrat ponovi, vmes učiteljica glasbo tudi ustavi in učenko popravi. Ko učiteljica spozna, da je učenka usvojila tekočo snov, reče *hai* (kar v tem kontekstu pomeni 'dovolj za danes'), takrat se učenka ponovno usede v *seiza*, se prikloni in zahvali z *domo arigatō gozaimashita* ('najlepša hvala').

Učenka ve, da je prešla na naslednjo stopnjo, ko učiteljica ne pleše več z njo, ampak sedi pred njo na stolu. Na tej točki učiteljica sedeč sledi plesalkinemu gibanju in z besedo ter zgornjim delom telesa nakaže učenki plesno gibanje, da ne izgubi ritma. Zadnja stopnja je dosežena, ko *sensei* vklopi glasbo in počaka, da učenka cel ples zapleše sama brez pomoči. Na koncu plesa učiteljica popravi napake, ki jih je učenka naredila med plesom, predvsem pozicijo telesa in časovno usklajenost z glasbo. Vsak ples namreč pripoveduje zgodbo, zato je nujno, da se plesalka giblje v ritmu s pevcem ali pevko. Da se lahko telo primerno odzove, je potrebno fizično zavedanje glasbe in besedila, saj je, kot pravi Furuido Hideo (2000: 10–11), »najprej nastalo besedilo, pozneje melodija in nato ples«.

Kljub temu, da je proces učenja pri *minbu* podoben kot pri *nihon buyō*, sam sistem ni tako strog. Poučevanje sicer vključuje vse vrste izražanja spoštovanja do učiteljice s pozdravi, sedenjem v *seiza*, vendar gre ponavadi za kolektivno in ne individualno učenje kot pri *nihon buyō*. Hkrati učiteljica uči več učenk, ki sledijo njenemu gibanju in potezam. Druga razlika je v dolžini materiala v kombinaciji. Za ljudski ples je namreč značilno, da je sestavljen iz več 'skupkov gibalnih fraz' ali *kata*, ki se skozi ples ponavljajo. Glede na glasbo se lahko ponovijo po tri- ali štirikrat, ob živi glasbi pa tudi po pet- ali šestkrat. Zato so ti plesi tako po zahtevnosti kot tudi ceni dostopni širši množici ljudi, ki se lahko plesa nauči ne samo v plesni šoli, ampak tudi preko videa ali pa kar na festivalu.

Učenje plesa na mestu samem je gotovo najmanj formalen slog učenja. Vsakoletni festivali, kot so Hyakuman goku matsuri v Kanazawi ali Yamanakabushi v Yamanakashi, in plesna tekmovalnja, kot je bilo Haru mai hirosaka 2007 v Kanazawi, kjer so tekmovali v *Yosakoi Soran* (*show dance*, ki izhaja iz promenad, kjer so plesali *minbu*, vendar je bolj pisan in moderen), omogočajo, da si ljudje lahko ples zapomnijo na enostaven način. Za vse festivale, kjer se pleše po ulicah na promenadi ali v krogu okoli odra, je značilno, da po koncu nastopa profesionalnih skupin k plesu povabijo tudi gledalke. Gledalke se pridružijo profesionalnim plesalkam in se od njih naučijo dveh ali treh plesov, značilnih za kraj festivala, in uživajo. Seveda so tudi rezultati najbolj neformalnega učenja hitro pozabljeni, saj si po le nekajkratnih ponovitvah ljudje težko zapomnijo ples do naslednjega leta.

Sklep

Na Japonskem so vedno obstajale različne vrste učenja, od najbolj formalnega za izbran krog ljudi, ki so se učili plesati zaradi uspešnejšega vključevanja v družbeno hierarhijo, do najmanj formalnega za širše množice ljudi, ki so plesali zaradi zabave in izražanja svojih čustev in doživetij v vsakdanjem življenju. Skozi najbolj formalen način učenja se ohranja tudi tradicija stoletja dolgo ohranjenih koreografij plesov, procesov poučevanja, hierarhije in strogo določenih odnosov med ljudmi. V procesu

poučevanja plesa se odraža tudi poučevanje družbene strukture, ki pa se tako kot način življenja počasi, a vztrajno spreminja. Medtem ko se japonski klasični ples strogo oklepa tradicionalnega načina poučevanja, pa je svet ljudskih plesov bolj sproščen in omogoča večjo rabo najrazličnejših pripomočkov za njegovo učenje, ki so bolj primerne za širše množice.

V svetu plesa se že nekaj časa soočajo s spremembami tako na področju tehnologije kot tudi pedagoškega procesa, povzročajo jih raba sodobne tehnologije. Tako so opazne spremembe tudi v načinih poučevanja in odnosih med učiteljicami in učenkami, saj je tehnična oprema že nujni del tudi plesnega sveta, ki je odsev življenjskega okolja. Zaradi nestrinjanja o njeni rabi tako prihaja do nesoglasij med generacijami učiteljic in učenk. Proces učenja je namreč po mnenju vseh, ki izvajajo in obiskujejo vaje, večstopensko doživetje. Vključuje strog hierarhičen odnos med učiteljico in učenko kot del organizacijske hierarhije šole in družbe, njun medsebojni odnos med vajami in javno predstavitvijo plesov, ki jih izbere učiteljica. Vse namreč priznajo, da je moderna tehnologija zelo uporabna v procesu učenja in ponavljanja plesnih gibov, saj olajša marsikatero težavo zaradi oddaljenosti ali nezmožnosti obiskovanja vaj, vendar pa nič ne more nadomestiti komunikacije in odnosa med učiteljico in učenko. Le skozi tak odnos se lahko prenašajo tudi kulturne kode. Ples je nekaj tipično človeškega in samo človek lahko pleše z dušo in s telesom in se tako tudi uči od drugega telesa. Ne moremo se zanašati na robote, da si zapomnijo, kar bi moralo znati naše telo, niti na animirane plesalce, ki nam kažejo, česa naj se naučimo. Osebnost in neposredno prenašanje tako ostaja še naprej med najbolj priznanimi, odobravanimi in vitalnimi oblikami učenja in poučevanja.

Viri in literatura

- AKASAKA, Chiseki: *Kabuki: Kotoba no tamatebako*. Tokio: Yūroku Shupansha, 2004.
- BOURDIEU, Pierre: *Praktični čut I in II*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2002.
- FLANDERS, Crosby Jill: The Dancer's Way of Knowing: Merging Practice and Theory in the Doing and Writing of Ethnography. *Etnofoor* 10(1/2), 1997, 65–81.
- FUKUTA, Ajio idr.: *Nihon Minzoku Jiten*. Tokio: Yoshikawa Bōbunkan, 2006.
- FUKUTA, Ajio in Noburo Miyata: *Nihon Minzokugaku Gairon*. Tokio: Yoshikawa Kōbunkan, 1983.
- FURUIDO, Hideo: *Buyō Techō*. Tokio: Shinshokan, 2000.
- GRŽINIČ, Marina: Japonska: telo, identiteta, roboti in virtualno oko. *Maska: časopis za scenske umetnosti* 8(3–4), 1999, 66–68.
- HAHN, Tomie: *Sensational Knowledge: Embodying Culture through Japanese Dance*. Middletown: Wesleyan University Press, 2007.
- HAVELOCK, Ellis: *Filozofija plesa*. Zagreb: Naklada MD, 1992.
- HENDRY, Joy: *Wrapping Culture: Politeness, Presentation, and Power in Japan and other Societies*. Oxford: Clarendon Press, 1993.
- HODGENS, Pauline: Interpreting Dance. V: Janet Adshead (ur.), *Dance Analysis: Theory and Practice*. London: Dance Books, 1988, 60–89.
- JUŽNIČ, Stane: *Človekov telo med naravo in kulturo*. Ljubljana: FDV, 1998.
- KODAMA, Shōko: *Eigo de hanasu (Nihon no dentōgeinō): The Complete Guide to Traditional Japanese Performing Arts*. Tokio: Kodansha, 2007 (2000).
- MACRELL, Judith: *Razumevanje plesa*. Ljubljana: Forma 7, 2005.
- MALETIČ Ana: *Knjiga o plesu*. Zagreb: Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske, 1986.

RAMOVŠ, Mirko: *Plesat me pelji: plesno izročilo na Slovenskem*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980.

POLLENZ, Philippa: Methods for the Comparative Study of the Dance. *American Anthropologists*, New Series 51(3), 1949, 428–435. <http://links.jstor.org/sici?sici=0002-729428194907%2F09%292%3A51%3A3%3C428%3AMFTCSO%3E2.O.C0%3B2-P>

ROYCE, Anya Peterson: *The Anthropology of Dance*. Hampshire: Dance Books Ltd, 2002 (1977).

SELLERS-YOUNG, Barbara: *Teaching Personality with Gracefulness: The Transmission of Japanese Cultural Values Through Japanese Dance Theatre*. Lanham, New York in London: University Press of America, 1993.

SPENCER, Paul (ur.): Introduction: Interpretations of the Dance in Anthropology. V: *Society and the Dance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985, 1–46.

TELBAN, Borut (ur.): Ples kulture in kultura plesa: primeri iz Nove Gvineje in širšega Pacifika. V: Ples življenja, ples smrti. *Poligrafi. Revija za religiozologijo, mitologijo in filozofijo* 7(27–28), 2002, 3–30.

THORNBURY, Barbara E.: *The Folk Performing Arts: Traditional Culture in Contemporary Japan*. Albany: State University of New York Press, 1997.

TURNER, Bryan S.: Recent Developments in the Theory of the Body. V: M. Featherstone, M. Hepworth in B. S. Turner (ur.), *The Body: Social Process and Cultural Theory*. London idr.: Sage Publications Ltd London idr., 1991, 1–35.

UCHIDA, Tadayashi: Matsuri – Kurashi no naka no matsuri to chiiki he no tenkai. V: Takanori Shintani idr. (ur.), *Kurashi no naka no minzokugaku 2. Ichinen*. Tokio: Yoshikawa Kōbunkan, 1993, 159–186.

VALENTINE, James: Models of Performance: Space, Time and Social Organization in Japanese Dance. V: Joy Hendry (ur.), *Interpreting Japanese Society: Anthropological Approaches*. London in New York: Routledge, 1998, 259–281.

VISOČNIK, Nataša: Percepcija telesa v butu. *Etнолог* 15, 2005, 161–175.

YUASA, Yasuo: *The Body: Toward an Eastern Mind-Body Theory*. New York: State University of New York Press, 1987.

DVD – Kokiriko. Toyamaken Gokayama. DVD de manabu, oboeru. Ecchu Gokayama Kokirikoba Hozonkai.

Informatorji

Shiho Fujima, Shinnosuke Fujima, Chinatsu Fujima, Kei Fujima, Sachiko Fudetani, Kaori Kitakawa

Plesalke in plesalci plesnih šol Fujima Shiho kai, Fujima Kei kai in Kitakawa kai.

Učiteljice in študentke v mednarodnem klubu v Kanazawi (Kokusai kōryū loungi).

Teachers or Robots? The Dance Instruction Process in Japan

Examined are methods of dance instruction in the town of Kanazawa, Japan, which has a number of dance schools with a variety of dance programs. Special emphasis is placed upon various methods of teaching classical, or *nihon buyō*, and folk (*minbu*) dance and the part that these dances occupy in the lives of the Japanese. Explained is also the significance of the educational function of dance as well as of the educational process, both of which represent a complex sum of symbolic information. The specific process of dance instruction is the result of a long tradition of transmittance of culture-specific information on an individual basis. Dance lessons include all three aspects (the auditory, the visual, and the kinetic). The method of *inbody learning* follows the teaching of »the path« (*do*) and includes a rather strict relationship between the master and her (likewise female) students, which is typical of traditional arts instruction in Japan.

In order to transmit her expert knowledge and theories to the next generation each teacher had in the past her own circle of select students who learned how to translate her theories in word and movement. In addition to this method, there are also other methods of transmitting this type of knowledge, for example the written word or the use of modern technical devices that are presently available. Teachers are thus faced with the dilemma whether to use only narrative and imitation techniques, or make use of state-of-the-art appliances such as cameras, compact discs, computers, animation, robots, and the internet. All of these can facilitate the process of learning and inspire an interest in this traditional art in a larger number of people. The application of these novelties alter the traditional teaching methods and, along with them, the relation between the teacher and her students. They may also disagree about the use of modern devices, which results in a certain degree of discord. According to the opinion of all informants, be it teachers or students in the dance schools of Kanazawa, the learning process entails several levels. All agree that modern technology is highly useful in the process of learning and of continuous repetition of dance movements. At the same time it alleviates a number of problems that may arise if the school is situated too far or if a student is unable to attend classes regularly. However, all of them simultaneously feel that nothing can replace the communication and the special relation between the teacher and the student.

