

UNIVERZA V MARIBORU
FILOZOFSKA FAKULTETA
Oddelek za sociologijo

DIPLOMSKO DELO

Aleksandra Petrovič

Maribor, 2012

UNIVERZA V MARIBORU
FILOZOFSKA FAKULTETA
Oddelek za sociologijo

Diplomsko delo

VRNITEV VSEOBSEGAJOČEGA PLESA

Graduation Thesis

THE RETURN OF THE ALL-EMBRACING DANCE

Mentor: doc. dr. Igor Kramberger

Kandidatka: Aleksandra Petrovič

Maribor, 2012

Lektorica: Dolores Brodnjak, profesorica slovenščine

Zahvala

Za vso strokovno pomoč, nasvete, predloge, za vestno in potrpežljivo usmerjanje pri nastajanju pričujočega izdelka se zahvaljujem svojemu mentorju doc. dr. Igorju Krambergerju.

Za vse spodbude čisto druge vrste pa se zahvaljujem svojim najbližjim. Svoji družinici za napajanje z elanom ter za zavetje pred nevihto in ker vedno gledata s srcem. Svojim staršem za vso drugo podporo. Vsem svojim prijateljem za vero vame in nekaterim za navdihujoče pogovore.



Univerza v Mariboru
Filozofska fakulteta

Izjava

Podpisana Aleksandra Petrovič, rojena 1. 1. 1985, študentka Filozofske fakultete Univerze v Mariboru, smer sociologija in prevajanje in tolmačenje - angleščina, izjavljam, da je diplomsko delo z naslovom Vrnitev vseobsegajočega plesa pri mentorju doc. dr. Igorju Krambergerju, avtorsko delo.

V diplomskem delu so uporabljeni viri in literatura korektno navedeni; teksti niso prepisani brez navedbe avtorjev.

Aleksandra Petrovič

(podpis študentke)

Maribor, 2. 11. 2012

POVZETEK

Diplomsko delo Vrnitev vseobsegajočega plesa obravnava nova plesna stila klovnanje in krump, ki vsaj v nekem trenutku sovpadata s Sachsovim (1997) dojemanjem vseobsegajočega plesa, ki prežema vse vidike človekovega bivanja. Z namenom odkriti, do katere mere je možna vrnitev vseobsegajočega plesa, kaj jo povzroči in kdaj ne moremo več govoriti o vseobsežnosti, sem razdelala tudi družbene in psihološke dimenzije krumpa in klovnanja, ki sovpadajo z dimenzijami plesa nasploh.

Metoda analize in sinteze virov ter komparativna metoda sta potrdili, da imata klovnanje in krump na ozemlju svojega nastanka ugodne psihološke in družbene učinke ter sta vseobsežna; drugam pa sta skozi medije prišla kot svetovni trend, ki se ga je mogoče naučiti, ni pa način življenja. Vseeno pa bi s pedagoškim premislekom lahko tudi drugod dosegli podobne učinke, če bi ta plesa ponudili ciljnim skupinam posameznikov, ki so agresivni in/ali nabiti z negativno energijo, saj znotraj skupnosti njunega nastanka plesa »zdravita« ravno takšne tegobe.

Plesna terapija s klovnanjem in/ali krumpom bi utegnila biti koristno sredstvo predvsem v šolah pri ravnanju z odklonskimi posamezniki, v popravnih domovih in zaporih.

Ključne besede: vseobsegajoči ples, klovnanje, krump, družbene dimenzije plesa, psihološke dimenzije plesa.

ABSTRACT

Final thesis The Return of the All-embracing Dance deals with two new dance styles: Clowning and Krumping which at least to some extent correspond to Sachs's (1997) understanding of all-embracing dance: the dance which permeates all aspects of human beingness. I elaborated the social and psychological dimensions of Clowning and Krumping (which correspond to dimensions of dance in general) with an aim to discover to what an extent the return of the all-embracing dance is possible, what causes it and at what point we cannot anymore address dance as all-embracing.

The method of analysis and synthesis and comparative method have confirmed favorable social and psychological effects of Clowning and Krumping; and the fact that they are all-embracing in the area of their origin; elsewhere they became known through media as a world trend which can be thought, but does not become a way of life. However, if we put some pedagogical thought into it the same effects the dances have in their hometown, similar effects could be achieved elsewhere when offered to individuals dealing with similar negative energy and/or aggression issues.

Clowning and/or Krumping dance therapy could prove as effective means when dealing with delinquent individuals in schools, correctional institutions and prisons.

Key words: all-embracing dance, Clowning, Krumping, social dimensions of dance, psychological dimensions of dance.

KAZALO VSEBINE

1	UVOD	1
1.1	NAMEN	2
1.2	RAZISKOVALNE HIPOTEZE.....	3
1.3	METODOLOGIJA.....	4
2	PLES	5
2.1	DEFINICIJE.....	5
2.2	DRUŽBENE DIMENZIJE PLESA	10
2.2.1	Ples kot ritual	12
2.2.2	Ples kot umetnost	17
2.2.3	Telesne dimenzije plesa	22
2.2.4	Identiteta in ples	30
2.3	PSIHOLOŠKE DIMENZIJE PLESA	32
3	KLOVNANJE IN KRUMP	36
3.1	UVOD V KLOVNANJE IN KRUMP.....	37
3.1.1	Klovnanje	38
3.1.2	Krump	40
3.1.3	Stil, gibi in telo pri klovnanju in krumpu.....	41
3.1.4	Dvoboji.....	44
3.1.5	Krump in klovnanje skozi kalejdoskop plesne zgodovine.....	47
3.2	DRUŽBENE DIMENZIJE KLOVNANJA IN KRUMPA	57
3.2.1	Razvoj Los Angelesa in South Central Los Angelesa	58

3.2.2	Krump in klovnanje kot družbena skupina	62
3.2.3	Spiritualnost in ritualnost pri krumpu in klovnanju	64
3.2.4	Prehod v umetnost.....	66
3.2.5	Medijska pokritost klovnanja in krumpa	67
3.3	PSIHOLOŠKE DIMENZIJE KLOVNANJA IN KRUMPA.....	69
4	ZAKLJUČEK.....	71
5	LITERATURA.....	74

1 UVOD

Ples je povsod prisoten odraz človekovega življenja, delovanja v določenem okolju, pritrjevanja ali spora skupnosti, zgodovinskega, kulturnega in političnega ozračja ter znotraj tega odraz kreativnosti in inovativnosti. Ljudje iz različnih naravnih in kulturnih okolij poskušajo v plesu oponašati živali, rastline, valovanje rek ter obuditi spomin na mrtve in presekati ali ojačiti povezavo s predniki, zdraviti družbene, duhovne ali telesne tegobe, vzbuditi kolektivno čustvovanje ali počastiti posameznika. Ples je še vedno pripovedovalec človekovih vezi s preteklostjo, aktivno udejstvovanje v sedanjosti in hrepenenje po prihodnosti (Telban, 2002).

S plesom kot s sociološkim dejstvom sem se pri študiju sociologije velikokrat srečala, vedno kot z neko navedbo, v katero se nisem poglobljala. Dokumentarec Rize, na katerega sem naletela zgolj po naključju, pa je prikazal take vplive plesa na življenja posameznikov, da me je ples začel vse bolj fascinirati. Nov plesni stil mladih v revnih predelih Los Angelesa, ki so bili zapisani tolпам, je s svojo priljubljenostjo prodril v njihova življenja, jim zadal popolnoma nove cilje in odprl nove možnosti. In ravno ta družbena transformacija me je pritegnila in v meni vzbudila željo po raziskavi na področju družboslovja, ki se morda sprva zdi od plesa kot umetnosti, športa in družabne dejavnosti, odmaknjeno. Zdi se, da se jim je ples vrnil v vsem svojem bogastvu, brez omejitev in ločevanj, ki so ga v razvitih civilizacijah razdrobile. Ples se pojavi kot življenje na višji stopnji in je vseobsegajoč. V obliki, gibih, vrsti plesa in nekaterih drugih elementih je podoben plesom afriških plemen, ki so najbližji prvotni vseobsegajoči pojavnosti plesa. Ples s skupkom spremljajočih nenapisanih pravil postane ritual sproščanja čustev.

Poleg tega je vredno omeniti, da sem sama popoln plesni nepoznavalec in je tudi družaben ples zame precejšnja zagata. Prav gotovo zato, ker je meni, kot nam vsem, ples bil »odvzet« s tem, ko je pridobil status umetnosti. Kot je dejal Hauser (1962, str. 461) v svojem delu *Socialna zgodovina umetnosti in literature*: »Pristna, napredna, ustvarjalna umetnost more pomeniti dandanes le zapleteno umetnost. Taka umetnost ne bo nikoli za vse enako užitna in razumljiva.« Zato se

kot laiki večno sprašujemo o pravilnosti giba ali koraka, saj več ne vemo, da ples pripada vsakemu posamezniku, da nas odraža in je odraz nas; ni le nekaj potisnjeno v »odtujeno« umetnost. Morda mi ravno pozicija nepoznavalca omogoča bolj, kakor bi sama poimenovala, »agnostični pristop« (ki se sicer uporablja v religiji, za nas pa naj pomeni nek objektivni pogled na zadevajočo tematiko) k plesu v smislu, da se mi je lažje čustveno odtujiti od predmeta raziskave in ostajati zvesta dejstvom, hkrati pa vseeno ostati odprta za zaznavanje čustvenih vtisov, ki jih ima ples na plesalce.

Pa vendar naj bo jasno, da je: »/.../ vsa umetnost družbeno pogojena, vendar se ne dajo vsi vidiki umetnosti sociološko definirati« (Hauser, 1963, str. 10). Pri tem merimo predvsem na umetniško kakovost. Slednje zato tudi ne bomo podrobneje obravnavali.

Za nov plesni stil v revnih četrtih Los Angelesa klovnanje (ang. *Clowning*) in njegovega naslednika krump (ang. *Krumping*), ki sta plesa iz dokumentarca, so pomembni začetki in ideologija, iz katere sta nastala, kasneje pa seveda tudi njun razvoj in vpliv na vsakdanje življenje udeležencev. Ta vpliv je posledica prepričanj in pravil ustanovitelja plesa in se kasneje odraža tudi, ko se začetni plesni stil razširi preko meja »obvladljivosti« ustanovitelja. Pravila in način življenja se ohranjata tudi, ko se krump odcepi od začetnika stila klovnanja. Z razvojem teh plesov pa bomo sledili tudi zanimivi preobrazbi plesa iz zasebnega v javno delovanje in iz amaterskega v umetniško.

1.1 NAMEN

Namen naloge je predstaviti nova plesna stila, krump in klovnanje, ki vsaj v nekem trenutku sovpadata s Sachsovim (1997) dojetjem vseobsegajočega plesa, ki prežema celotno življenje posameznikov ter ne pozna omejitev in ločevanj.

Najprej bom za natančnejše razumevanje vseobsežnosti plesa poiskala nekaj raznolikih definicij na temo plesa. Nato bom podrobneje razdelala dimenzije plesa, ki jih nakazujejo definicije plesa: najprej sociološke in nato psihološke. V

prvem sklopu bo predstavljen ples kot ritual, umetnost v neposredni povezavi s telesnimi dimenzijami plesa in identiteto, ki jo ples odraža in sooblikuje. Drugi del pa bo nakazal vse psihološke vidike vključno s čustvi, ki jih ples povzroča in izraža.

V nadaljevanju se bom osredotočila na specifična plesa losangeleških revnih četrti, krump (in klovnanje), in za njuno razumevanje uporabila vsa poprejšnja spoznanja. Nato bom primerjala nekatere elemente klovnanja in krumpa z elementi plesov, ki so se pojavljali skozi zgodovino. Razdelala bom tudi dimenzije krumpa in klovnanja, ki sovpadajo z dimenzijami plesa v teoretičnem delu naloge, z namenom odkriti, do katere mere je možna vrnitev vseobsegajočega plesa, kaj jo povzroči in kdaj ne moremo več govoriti o vseobsežnosti.

1.2 RAZISKOVALNE HIPOTEZE

Klovnanje in krump imata značilnosti vseobsegajočega plesa, to je plesa, ki prežema vse vidike človekovega bivanja.

Sta proizvoda družbe in družbenih razmer, saj se pojavita kot odraz stiske, ki izhaja iz represivnih družbenih razmer. V plesno dejavnost vključujeta vse člane skupnosti in prispevata k družbeni koheziji ter širjenju kolektivne zavesti. Mlade plesalce učita vrednot in tako prevzemata socializacijsko funkcijo. Prevzemata nekatere vzgojne funkcije drugih institucij. Kot taka delujeta tudi kot družbeni regulator vedenja.

Plesna skupnost klovnov in krumperjev ima svoje rituale (rituali prehoda in iniciacije) in nenapisana pravila (vedenja in spoštovanja avtoritet). Ta plesa lahko razumemo tudi kot ritual sproščanja negativnih emocij. Kot vseobsežna plesa pa sta tudi del religioznega življenja udeležencev.

Klovnanje in krump sooblikujeta identiteto plesalcev obeh plesov in jo tudi izražata.

Krump in klovnanje vsebujeta pomembne psihološke komponente: delujeta kot varnostni ventil oziroma legitimni kanal za sproščanje nakopičene negativne

energije, ki se ga v skrajnem obupu poslužujejo prizadete množice. Njun terapevtsko-zdravilni učinek potrjujejo užitek, energičnost in zadovoljstvo, ki jih ta plesa sprožata.

1.3 METODOLOGIJA

V diplomski nalogi sem se posluževala:

- metode analize in sinteze virov: razčlenjevanje pojavov na njihove sestavne dele in obravnava posameznih delov glede na druge oziroma celoto, in pa združevanje enostavnih miselnih sestavin v sestavljene oziroma enkratne celote vzajemno povezanih delov;
- deskriptivne metode: proučevanje na nivoju opisovanja dejstev, odnosov in procesov brez vzročnega razlaganja;
- komparativne metode: proučevanje na nivoju primerjanja dejstev, odnosov in procesov z namenom odkrivanja podobnosti in razlik;
- zgodovinske metode: proučevanje bližnje in daljne preteklosti na nivoju opisovanja in vzročnega razlaganja.

Teoretični pogled na ples sem črpala iz strokovne sociološke, antropološke in umetnostno-zgodovinske literature, ki mi je včasih bila dostopna samo na spletu. S proučevanjem dokumentarcev, spletnih strani in na internetu objavljenih intervjujev pa sem, kolikor je bilo mogoče, natančno osvetlila specifičen primer plesa. Čeravno iz vseh teh virov pridobimo le »omejene« informacije, ki jih posamezniki z nami želijo deliti, bi rezultati ankete plesalcev ali intervjuji najverjetneje razkrili enako. V kolikor bi bilo mogoče opazovanje z udeležbo, bi ta bila najprimernejše neposredno orodje za raziskavo tega družbenega pojava, sicer pa niti ta ne more zagotoviti popolne »objektivnosti«. Zatorej nam naj bo dovolj opazovanje skozi udeležbo nekoga drugega, kar nam poleg drugih virov omogočajo dokumentarci.

2 PLES

Kulture in družbe so prežete s plesom na mnogih področjih, ene bolj, druge manj. Ta vse prežemajoč pojav plesa je težko opisati z enega samega vidika in z izključitvijo kompleksnosti, saj vsebuje sociološke, kulturne, individualno-psihološke in artistske komponente, ki se močno prepletajo. V mojem življenju se je ples pojavljal kot gibanje ob glasbi, z namenom razkazovanja in vadenja za večji dogodek (vate, maturantski plesi ipd.), zaradi pričakovanj drugih (v diskoteki plešeš, ker je čudno, da bi tam samo postopal), iz želje po ustvarjanju bližine posebne vrste (ples s partnerjem) in zame najverjetneje najbolj radostna in sproščujoča oblika plesa na vaških veselicah, ko druženje in veselje dosežeta vrhunec s plesom. Ples s pozicije gledalca pa me je vedno navdal z občudovanjem do izvajalcev, spoznanjem o lastni plesni nesposobnosti in željo po umetniškem ustvarjanju z lastnim telesom (ki pa se nikoli ni uresničila v praksi). Podobni občutki so me navdajali, ko sem skozi dokumentarec spoznala klovnanje in krump, obenem pa sem skozi besede izvajalcev samih dojela, da je ples lahko mnogo več, kot mi je do takrat bilo dano vedeti. Toda, kako bi kot nepoznavalec lahko sploh prišla do zadovoljujočega odgovora o tem, kaj ples sploh je. Odločila sem se, da bom tega morala zaupati plesnim teoretikom in plesalcem, ki so ples definirali na mnoge načine in iz njihovih besed izbrati kombinacijo, ki bi lahko celostno razložila ples.

2.1 DEFINICIJE

Plesalka in profesorica dr. Meta Zagorc pove: »Ples je ponekod in v različnih zgodovinskih obdobjih del izobrazbe, del vsakdanjih ali prazničnih doživetij, je kultura, religija, poklic, zdravilstvo in terapija, vzgoja, zabava, predstava, umetnost /.../« (Zagorc, 2001, str. 14). Kratko malo, da je ples v različnih družbah prodril na različna področja. Vseeno pa se zdi, da je o plesu potrebno povedati še kaj.

Etnomuzikolog in avtor cenjene *Svetovne zgodovine plesa* (prvič izdana leta 1933) dr. Curt Sachs, ki ples poskuša prikazati kot celoto skozi vse prostore in čase, in ki ga v svojih delih navajajo plesni teoretiki kot so Ramovš, Zagorčeva, Neubauer,

Otrin, Maletičeva, katerih povzetki zgodovine plesa se vsaj na mestih zdijo kot sence Sachsovih besed, ki takoj na začetku omenjene knjige pove:

Ples je mati vseh umetnosti. Glasba in pesništvo obstajata v času; slikarstvo in arhitektura v prostoru. Ples živi hkrati v času in prostoru. Ustvarjalec in stvaritev, umetnik in umetnina sta še eno. Ritmični gibni vzorci, plastično občuteni prostori, živa predstavitev sveta, kakršnega vidimo in si ga predstavljamo – vse to ustvarja človek v plesu z lastnim telesom in tako oblikuje svoje notranje doživljanje brez uporabe materiala, kamna ali besede (Sachs, 1997, str. 17).

Ples tako definira kot prvi pojav umetnosti, ki nastane in se uresniči v človeku samem. Na kratko pa je zanj ples vsako ritmično gibanje, ki ne služi neposrednemu delovnemu namenu. Vse druge oznake so zanj pomanjkljive in ples izločajo iz nekaterih področij njegovega delovanja. **Vseobsežnost** plesa pojasni tako:

Ples presega ločevanja, ki so nastala šele v razvitih civilizacijah – med telesom in dušo, med spontanim čustvenim izražanjem in nadzorovanim obnašanjem, med družbenim življenjem in razvojem posameznika, med igro, čaščenjem bogov, bojevanjem in predstavo (prav tam, str. 17).

Po Otrinu (1998) in Sachsu (1997) ples spremlja rojstvo, smrt, poroke, lov, vojne, bolezni itd.: »Noben pomembnejši dogodek v življenju praljudstev ne mine brez plesa« (prav tam, str. 18). Njegov nastanek pa pojasnjuje kot reakcijo na veselje oziroma kot izraz viška energije v ritmični skladnosti, ki zaobjame vse člane plemena.

Ples torej ne pozna omejitev in kalupov, v katere ga skuša stlačiti sodoben razum, je del vsega. Pa vendar večine plesov danes ne moremo uvrstiti v to vseobsežnost, saj so se ti umaknili iz mnogih področij človekovega bivanja in obstali le kot, bodisi odtujena umetnost, bodisi družabna zabava. Današnjo pozicijo plesa si najlažje predstavljamo kot razsekan vsemogočni ples, pri čemer so se nekateri kosi izgubili, ostanki pa delujejo vsak zase in nepovezano.

Če bi poskušali v en odstavku povzeti misli slovenskega antropologa dr. Boruta Telbana (2002) o plesu, bi lahko podrobneje spoznali daljnosežne dimenzije plesa. Ples je po njegovem mnenju kulturno in družbeno univerzalen, kulturo in družbo odraža in oblikuje ter poustvarja kulturno senzibilnost in družbeno kohezijo. Služi lahko za poustvarjanje družbene in politične hierarhije, izražanje odnosa ljudi do okolja, komunikacijo med živimi in mrtvimi, prenos in uveljavljanje političnih in ekonomskih zahtev, socializacijo mladih, vzdrževanje vrednot, odraz kozmologije, žalovanja, dvorjenja, urejanje družbenih struktur in kozmoloških kategorij. Pri plesu se o svetu razmišlja skozi gib, ta pa povezuje telo in psiho tistih, ki plešejo, vključuje uporabo telesnih tehnik, praktični čut in občutek za igro ter človekovo osebno doživetje. Izkušnja plesalca kaže na intuitivno razumevanje plesa in se težko intelektualizira in izrazi z besedami, torej plesalec nagonsko dojema ples, njegovo doživljanje pa je težko razumsko opisati. Ples je tako produkt in odraz čutenja in razmišljanja, pri čemer virtuoz ne pozna več pravil plesa, se le zliiva z okolico, ki jo doživlja in pleše v vsej njeni celovitosti. Mnoge definicije plesa poudarjajo rutinske vzorce gibanja in estetiko ter uporabnost plesa pri urejanju sporov in doseganju nekaterih zaželenih ciljev kot so trans, iniciacija, ozdravitev in podobno in pa tudi notranjo, intimno izkušnjo plesalca. Ples pa je tudi v mnogih kulturah bolj ali manj neločljivo povezan z glasbo in petjem. V plesu Telban torej opaza tri dimenzije: družbeno-kulturno, biološko-telesno in psihološko-individualno. Te dimenzije z manj besedami zagovarja tudi Barfieldova (1997) antropološka definicija, ki pravi, da je ples kreativna uporaba človekovega telesa v času in prostoru znotraj kulturno specifičnih sistemov gibalnih struktur in pomenov.

Ameriška antropologinja J. L. Hanna (1996) podobno definira ples kot obliko človeškega vedenja, pri katerem gre za intencionalne ritmične sekvence nebesednih telesnih gibov, ki so del fizične, čustvene in kognitivne aktivnosti; to vedenje pa temelji na vzorcih kulture, znotraj katere se pojavlja. Preprosteje povedano, gre torej za namerne, nebesedne, ritmične gibe, pri čemer je plesalec telesno, čustveno in razumsko dejaven in jih izvaja v skladu s kulturnimi »omejitvami«. Ples ima estetsko vrednost, simbolni potencial in pa fiziološke učinke. Plesu pa nesporno pripisuje tudi pomembne telesne in psihološke učinke,

ki lahko vplivajo na zdravje, zaradi sproščanja endorfinov (ki povzročajo euforijo in zmanjšanje bolečine) je povezan s človekovim duševnim stanjem in ga uporabljajo pri zdravljenjih.

Radcliffe-Brown (1964; povz. po Parsons, 1969, str. 1132-4) pa v članku *Narava in funkcija obredov*, prekopiranem iz dela *The Andaman Islanders* (Radcliffe-Brown, 1922) pravi podobno kot Sachs (1997), da je ples odraz prijetnega duševnega vzbujenja, saj se s to telesno aktivnostjo izražajo prijetni trenutki, kot je na primer uspešen lov. Pomembna značilnost plesa pa je po Radcliffe-Brownu njegova ritmičnost, ki deluje na plesalca kot občutek sile posebne vrste ter v njem sproža zadovoljstvo in estetski užitek. Poudari pa tudi pomen plesa pri ustvarjanju družbene kohezije, učinek ritma ima glavno funkcijo, omogočiti velikemu številu posameznikov, da sodelujejo v isti dejavnosti in da jo izvajajo kot enotno telo (kohezija). Ples proizvaja stanje, v katerem enotnost, harmonija in sloga skupnosti dosežejo vrhunec, kar občuti vsak član. Glavna družbena funkcija plesa je proizvesti to stanje. Obstoje in dobrobit družbe sta odvisni od enotnosti in harmonije, ki obstajata v družbi in ples je z ustvarjanjem intenzivnega občutka enotnosti sredstvo za ohranjanje družbe. Ples omogoča, da skupnost neposredno deluje na posameznika in pri posamezniku ustvarja tiste občutke, ki ohranjajo družbeno harmonijo.

Iz vseh teh definicij je težko izbrati eno samo, pravo, saj je ples ponekod za nekoga vse to in še več, drugod in za drugega pa veliko manj. Odvisno od tega, ali proučujemo prve in podobno primitivne kulture in njihov ples ali pa opazujemo ples v sodobnih družbah; ali na ples gledamo z vidika plesalca ali gledalca in odvisno od tega, ali ples prevzema značilnosti odtujene umetnosti.

Ko se naša plesa, **klovnanje in krump**, najdeta soočena s temi definicijami, ju lahko uvrstimo v eno in drugo, zdita se vseobsegajoča: gre za plesa, ki ne služita delovnemu namenu in v celoto neločeno povezujeta človekovo dušo, telo, čustveno izražanje, nadzorovano gibanje, družbeno, individualno igro, čaščenje boga, dvoboj in predstavo. Skozi telo se izrazijo individualna čustva in razmišljanja, ki so plod družbenih razmer (izražajo odnos do okolja), skozi to pride do sprostitve čustev (trans, katarza, ozdravitev). Odločitev za takšno

izražanje nezadovoljstva in takšno urejanje sporov spreminja družbo, kjer se zadeve urejajo pretežno preko delovanja tolpa. Ne gre za odraz prijetnega duševnega vznurjenja marveč za izraz v večini neprijetnega vznurjenja. Pride do učenja in vzdrževanja vrednot med mladimi, socializacija mladih se nadaljuje tam, kjer so druge institucije odpovedale. Vse to pa privede do kohezije in enotnosti v razpadli, s kriminalom prežeti družbi, kjer se starejši člani s svojimi vrednotami ne počutijo več dobrodošli, kjer mladini vrednote pomenijo životarjenje, kjer je prišlo do razkroja vrednot. Ples se sprva pojavi kot nova vrednota, na katero so vezane ostale legitimne poti preživetja in vključena je celotna skupnost: mladi plešejo, starejši pa nudijo podporo z navijanjem. Mladina končno postane bolj dostopna, moralna, ne širi strahu in ponuja perspektivo za razvoj skupnosti, na neki točki se družba moralno obnovi. Sam ples je nagonski in težko opisljiv, ne vpliva na duhove in ni sredstvo za komuniciranje med živimi in mrtvimi. Vpliva pa na duševno zadovoljstvo in zdravi demone, ki jih družba oziroma družbene razmere vsadijo v psiho posameznika. Pri tvorjenju plesne skupine ima pomembno vlogo tudi plesna iniciacija posameznika za vstop v plesno skupino in pa dvig položaja znotraj nje.

Sama bi pojav plesa razložila kot izraz viška energije (tako prijetne kot neprijetne), ki lahko izvira iz družbenih okoliščin, ki vplivajo na človekovo duševnost, hkrati pa lahko ples vpliva nazaj na družbo (povzroča družbeno kohezijo in spremembo družbenega statusa) in psiho posameznika ter ima zdravilen učinek. Da je ples izpraznjenje presežka energije ali čustvenega vznurjenja, pa trdijo tudi mnogi teoretiki in plesalci kot so Isadora Duncan, Merle Armitage, Rudolf von Laban in Curt Sachs, Roger Copeland, Marshall Cohen (Langer, 1983).

Tudi Neubauer (1998) pravi, da je ples sredstvo za izražanje vseh občutij (pozitivnih in negativnih). Medtem ko bi podobno lahko trdili tudi za Ramovša (2002), ki pravi, da ples »/.../izvira iz neuničljivega veselja po gibanju/.../« in da je v človeku »/.../ stalna potreba po plesu, saj ga prekipevajoča življenjska strast sili iz brezdelnega mirovanja« (prav tam, str. 107).

Že Herbert Spencer je proučeval izražanje čustev skozi mišično delovanje. Čustva je dojemal kot nervozno energijo, ki je bila vedno bolj intenzivna, ko se ni morala naravno izraziti in se je morala sprostiti preko nekega drugega kanala. Spencerjev koncept plesa kot varnostnega ventila za sproščanje emocij napove Freudov koncept libida: psihološke sile, podobne lakoti, ki zahtevajo posredno ali neposredno telesno sprostitev (Spencer, 1985).

Tudi Valery verjame, da človek poseduje odvečno energijo, to pomeni več energije kot je njegovi vitalni organi potrebujejo, pri čemer je hitro odkril, da ga določena gibanja napolnijo z užitkom, ki je ekvivalenten opojnosti. Plesalec si ustvari samozadosten svet, ki je nasproten praktičnemu svetu, saj plesna dejanja nimajo cilja in niti zaključka. Tako dojemanje plesa je nasprotno s plesom kot sredstvom za interakcijo z nadnaravnimi silami, kot ga opisuje Langerjeva (Copeland in Cohen, 1983).

Pa vendar ideja Valeryja ni popolnoma ločljiva od ideje Langerjeve: viške energije in naravne ter psihološke sile, ki so viške energije povzročale, si je človek slej kot prej začel razlagati s pomočjo religije. Ples torej sprva formira svet psiholoških konfrontacij in zdravljenj. Človekov razum, ki pa ima željo po razlaganju in obvladovanju narave, sveta in psiholoških stanj, pa si te sile začne razlagati skozi religijo, tako se svet iz psihološke nuje poveže s svetom sakralne komunikacije, ki pa v svojem bistvu ni nič drugega kot komunikacija s posameznikovo psiho: negotovostmi, veseljem ipd.

2.2 DRUŽBENE DIMENZIJE PLESA

Hanna (1996) pravi, da je glavna težava pri sociološki analizi plesa, da je izražen nebesedno in se ne more ločiti od njegovega izvajalca, ki ga moramo vzeti v ozir v celoti kot psihološko, fiziološko in družbeno bitje. Obstoje plesa v družbah skozi čas in poskusih religiozne, zasebne in politične nadvlade nad plesom potrjujejo prežetost človeškega življenja z njim.

Če za razumevanje pomena plesa poleg plesalčevih izkušenj upoštevamo tudi družbo, zavedajoč se dejstva, da je ples odsev družbenih sil, se razkrije

mногоstranska interakcija družba – ples. Družba oblikuje telo, slednje pa uteleša družbene pomene. Obenem pa skozi ples lahko vplivamo na družbene sile. Ples odraža dejanskost in vpliva na to, kar bi lahko bilo.

Podobno trdi tudi Brinson (1985), ples je družbena dejavnost, odvisna od družbenih odnosov v času, v katerem se pojavlja.

Hanna (1996) nadalje pravi, da ples lahko pripomore k socializaciji in akulturaciji, krepi obstoječe vzorce družbenega vedenja, ustvarja nove odzive ipd.

Brinson (1985) to misel podrobneje razdela. Začne s trditvijo, da ples ni le skupinska izkušnja, ampak je družbeni regulator, organ družbenega nadzora in omejitev. In naprej, da ples vzgaja, prenaša kulturne in socialne tabuje, obenem pa ga moramo razumeti tudi kot inštrument družbenih sprememb (upor avtoriteti, družbeni protesti...), ki jih ples ne povzroči neposredno, ampak lahko ustvari le neko vzdušje in čustva, ki vodijo k ustvarjanju ali podpiranju idej. Lahko pomaga ustvariti vzdušje, ki vodi v akcijo skupnosti, saj pomaga ustvariti občutek moči in lahko razširja kolektivno zavest.

Funkcionalisti vidijo ples kot element družbene kontrole, ki se na področju izobraževanja uporablja za pridobitev samozaupanja, vrednot odraslih, osnov družbene interakcije, kot telesno izražanje, itd.; na področju druženja in poudarjanja skupnih čustev pa se z združitvijo glasbe, ritma, petja, plesa in celotnega življenjskega sveta skupnosti poudarja prenos in ohranjanje kulturno zaželenih skupinskih čustvovanj, simbolov, vrednot, morale in harmonije. Pri plesu gre za ustvarjanje vesplošnega občutka pripadnosti neki skupnosti, kontrolo in zavoro vsakega poskusa anarhije in prevzema oblasti (Telban, 2002).

Ples z antropološke perspektive ustvarja pomene, ki so odraz družbenih odnosov in dogodkov nekega časa. Ples ne obstaja kar tako, ni čista koreografova izmišljotina, ampak izvira iz človekove eksistence in pomeni komunikacijo med našim svetom in svetom okoli nas (Brinson, 1985).

Argentinska antropologinja Marta E. Savigliano (2007) v knjigi *Tango in politična ekonomija strasti* uporabi ples, natančneje tango, da si osmisli neka

druga področja, kot so postmodernizem, feminizem, kolonializem, intelektualci ter »domača patriarhalnost«. In na ta način potrdi prežetost plesa z družbo in obratno. Ples razume kot odraz družbe in njen medij reprodukcije: »Šele zdaj razumem, da je bil tango moja iniciacija v spektakel spolnosti, razreda in moči v vsakdanjem življenju.« in pa kot osvoboditev od družbenih omejitev: »Tango za kratek čas spolno osvobodi od rasne, razredne in etnične napetosti« (prav tam, str. 48).

Todi klovnanje in krump sta vzniknila iz in zaradi določenih družbenih okoliščin, na katere tudi nazaj vplivata. Plesna skupina sodeluje pri socializaciji svojih posameznikov, hkrati pa regulira, nadzoruje in omejuje njihovo vedenje tudi v sferi zasebnih odločitev. S strogimi predpisi vedenja in doslednostjo so plesalci deležni moralne vzgoje in spremembe družbenega statusa; plesalci ne morejo biti kriminalci. Plesalci čutijo močno pripadnost do plesne skupine in njenih družbeno sprejemljivih vrednot.

2.2.1 Ples kot ritual

Ritual, kot pogosto inscenirano in vedno ponavljajoče se delovanje, katerega učinkovitost je odvisna od pravilne oblike in izvedbe, je eden najbolj naključnih in najbolj pomembnih delov človekovega življenja. V najširšem pomenu obsega uroke, umivanje rok, javno podeljevanje diplom itd. Freud rituale razume kot obrambno reakcijo proti tesnobi. Durkheimov kolektivni ritual pa vzdržuje družbeno konformnost in solidarnost. Po Goffmanu so rituali prehoda mehanizmi spremembe družbenega statusa (Faubion, b. d.).

Sachs (1997) razume začetke plesa kot reakcijo na veselje oziroma nek višek energije, ki se izraža v ritmični skladnosti. Ples je v svojih začetkih izraz življenjske radosti, ki zaobjame vse člane plemena in se nadalje skozi vso zgodovino uporablja kot način izražanja čustev ob vseh pomembnejših dogodkih vsakdanjega in prazničnega življenja. Postane del ritualov, ki niso nujno povezani z religijo nekega ljudstva. Tako neodvisno od krščanske vere, a v sobivanju z njo, na naših tleh govorimo o plesih po delu, plesih snubljenja, rodnosti in

rodovitnosti, iniciacijskih plesih na žegnanjih, plesih kot del svatbenih obredov itd. (Ramovš, 2002).

Nadalje Otrin (1998) poveže ples z duhovnim življenjem pračloveka, ki je razlage za naravne pojave iskal v demonih, ki obvladujejo človeka in svet in so nevidni. Želel se jim je prikupiti z darovanji in nekateri posamezniki so si predstavljali, da so posredniki med človekom in bogom in okoli tega se je razvil ritual, ki je vseboval ples in petje; tako ima ples svojo vlogo tudi pri komunikaciji z nadnaravnimi silami. Rituali pa so sčasoma postajali vedno bolj komplicirani in natančni, kar je vplivalo tudi na plesno izvedbo. Obrednemu plesu religijskega izvora sta bila določena kraj in čas izvedbe, spoštovala se je predpisana rutina in improvizirane inačice.

Ples je pravzaprav dobil pravo družbeno funkcijo šele z nastankom primitivnih religij, v katerih se pojavi kot del religioznega rituala in s katerimi je tesno povezan, ta zveza rodi ljudski ples, ki pa ohrani le malo prvotne moči plesa (Kos, 1982).

Radcliffe-Brown (1994) definira ples kot kulturno prakso in družbeni ritual, pri čemer se ples dojema kot sredstvo za doseganje estetskega užitka in vzpostavljanja vezi in specifičnih struktur v skupnosti. Ples kot družbeni ritual lahko proučujemo kot simbole vidik neke kulture in kot proces identifikacije in diferenciacije skozi pomene, ki jih ustvarja pri posamezniku kot članu določene kulture.

V delu *Priroda i funkcije ceremoniala* pa Radcliffe-Brown (1964) podrobneje oriše interakcijo ples – posameznik – družba pri Andamancih: če bi Andamanca vprašali, zakaj pleše, bi povedal, da zato, ker uživa v plesu. Tudi splošno povedano lahko ples označimo kot sredstvo za doseganje užitka. Ples pogosto pomeni tudi veselje, saj se v tej telesni aktivnosti izraža prijetno duševno vznburjenje, kar je najbolj razvidno pri otrocih in nekaterih živalih. Pri takem razpoloženju je mišična aktivnost sama po sebi vir zadovoljstva. Posameznik kriči in skače od veselja. Andamaški ples (z glasbo, ki ga spremlja) je aktivnost, v kateri s pomočjo učinka ritma in melodije lahko vsi člani skupnosti harmonično

sodelujejo in enotno delujejo; to pa med udeleženci ustvarja zelo velik občutek zadovoljstva. Ples skozi ritem ustvarja tudi občutek sile posebne vrste, ki deluje na posameznika in mu daje zadovoljstvo samopredaje, ko se ta predaja ritmu. Posebnost je, da ta sila deluje na posameznika od zunaj in pa tudi od znotraj. Ples plesalcu omogoča, da pred drugimi pokaže svoje veščine in okretnost in na ta način zadovolji svojo osebno prevzetnost. Plesalec teži k temu, da bi se počutil (in se tako tudi počuti) kot objekt odobravanja in čudenja pri svojih prijateljih. Občutki njegovega samospoštovanja so stimulirani na prijeten način in v stanju samozadovoljstva in vzhičenja se začne zavedati svoje lastne osebne vrednosti. Ples vpliva tudi na občutke plesalca do drugih. Zadovoljstvo plesalca seva na vse okoli njega. Deljenje intenzivnega zadovoljstva z drugimi ali deljenje kolektivnega izražanja zadovoljstva z drugimi povzroči, da se stke občutek prijateljstva. Posameznik se v plesu podreja učinku, ki ga ima nad njim skupnost, učinek ritma in običaji ga silijo, da se udejstvuje v igri in od njega se zahteva, da svoje lastno delovanje in gibe podredi potrebam skupne aktivnosti. Podrejanje posameznika pa je v tem primeru zelo prijetno, ko se plesalec v igri sprosti in je vsrkan v enotno skupnost, doseže stanje vzhičenja, v katerem se čuti polnega energije ali moči, ki je veliko večja kot običajno. To stanje zastrupljenosti spremlja prijetno doseganje občutka samospoštovanja, tako da plesalec čuti veliko okrepitev svoje lastne moči in vrednosti. Ker pa je istočasno deloval v popolni in ekstatični harmoniji z drugimi člani skupnosti, obenem doživlja velik porast občutkov prijateljstva in privrženosti do njih, tvori se družbena kohezija. Tako ples ustvarja stanje, v katerem enotnost, harmonija in sloga skupnosti dosežejo svoj vrhunec, kar občuti vsak član. Ustvarjanje tega stanja je po Radcliffe-Brownu (1964) glavna družbena funkcija plesa. Obstoj in dobrobit družbe sta odvisni od enotnosti in harmonije, ki obstajata v družbi in ples je z ustvarjanjem intenzivnega občutka enotnosti sredstvo za ohranjanje družbe. Ples omogoča, da skupnost neposredno deluje na posameznika in pri posamezniku ustvarja tiste občutke, ki ohranjajo družbeno harmonijo.

Ples so sociologi začeli povezovati z rituali kot bistvenimi elementi primitivnih kultur, ki so v 19. stoletju pomenili nasprotje modernim kompleksnim industrijskim družbam (Thomas, 1993).

Po Brinsonu (1985) ples kot ritual izraža kozmologijo nekega naroda in njegove mitične elemente. Gre torej za odraz razmišljanja o svetu in razumevanja sveta, kar se izraža tudi v mitologiji oziroma v religiji nekega naroda.

Podobno ugotavlja tudi Jenningsova (1986) v delu *Ples Temiarov in ohranjanje reda*, v katerem opisuje, da ljudstvo Temiari ples uporablja za socializacijo mladih, pri odraslih pa za ohranjanje vrednot in verovanj. Torej je ples orodje družbene reprodukcije. Ples krepi verovanja, ki skupaj tvorijo kozmologijo Temiarov, pri čemer se pri Temiarih ples dogaja zgolj na ravni skupine in nikoli individualno.

Brinson (1985) s trditvijo, da je proučevanje plesa in njegovega ritualnega konteksta relevantno za analizo družbene strukture, saj se ta izraža skozi dojetje telesa, telesnih gibov, časa in prostora in da je za proučevanje družbe ples bistvenega pomena, nakazuje še na drug nivo izraznosti plesa, ki ga Telban (2002) natančneje opiše in zapiše, da vsak skupinski tradicionalni ples izraža družbeno organiziranost in hierarhično urejenost, ju opisuje, povezuje, povečuje, obnavlja.

Podobno ilustrira Middleton (b. d.) v delu *The Dance Among the Lugbara of Uganda* s primerom plesa pri ljudstvu Lumbari. Lumbari s plesom govorijo o strukturi svoje nestabilne družbe in nakazujejo željo po stabilnosti, na katero sami ne morejo vplivati. In ples je eden od medijev, kjer to lahko izrazijo. Plesi so formalizirani obredni dogodki, na katerih vpletene lokalne skupine in skupnosti podajajo določene izjave svojim članom, širši družbi in prednikom. Prvi del izjave pokaže, da je bila skupina vržena v negotovost in nered, zaradi zmede v družbenih in kozmičnih kategorijah in nakaže namen preureditve tega. Drug del pa ponazarja preoblikovane in preurejene družbene in kozmične kategorije s tem, da takšen novi red zaigrajo.

Ples kot del obredov nosi religiozno sporočilo in časti bogove; ljudstva s plesom dosegajo duhovno preobrazbo, mistična stanja enosti in združitve z najsvetejšim (ples nudi povezavo človeka z duhovnim svetom). Posledično ples krepi

medosebne odnose in povezuje ljudi. Ples premaguje razdaljo med telesom in dušo, med nebrzdanim izbruhom čustev in med nadzorovanim vedenjem.

Pri primitivnih plemenih kot so Maidu, Trobrianci, Azande, Tikopi, Maringi, Yannonamo itd. se ples lahko uporablja za (nenasilne in legitimne) konfrontacije, tekmovanja v moči in ustrahovanja nasprotnikov (Telban, 2002), in kot bomo videli kasneje na primeru krumpa, se ples podobno uporablja tudi v sodobnem zahodnem svetu.

Ples pa ima svoje začetke že pred prvimi religioznimi dejanji in je z njihovim pojavom vključen v verske obrede (žrtvovanja in molitve); svojo vseobsežnost v življenju posameznikov s pojavom religije razširi še na to področje. Vendar pa je hkrati religija tista, ki njegovo vseobsežnost sčasoma omeji. Ljudje začnejo verjeti, da je uspeh obreda verjetnejši, če so plesni koraki izvedeni bolj dosledno s strani tistih, ki so bolj talentirani. Tako se plesno dejanje razdeli na plesalce in na gledalce. Instinktivni ples se racionalizira z zametki plesne teorije in lahko govorimo o profesionalizaciji plesa, ki ga nikakor ne moremo več dojemati kot vseobsegajočega (Sachs, 1997).

Po Sachs (prav tam) je sodobni zahodni svet prevzel ples, ki ne vpliva več na duhove, torej je izgubil svojo ritualno vrednost in pa tudi vpletenost v religijo, ki ju v plemenskih skupnostih še vedno ima. V večini plemenskih skupnosti je ples del vsakdanjika in pa tudi del izrednih dogodkov, zajema tudi večino pripadnikov skupnosti, torej večina pleše ali vsaj gleda ples. Ples ni toliko odtujen od naključnega posameznika in ima svoje pomembno mesto tudi kot ritual ter služi za širjenje kolektivne zavesti, izražanje emocij, doseganje transa itd.

Klovnanje in krump pa sta kot sodobna zahodna plesa postala tako del religioznega rituala, kot tudi del posvetnega rituala; ples kot ritual neagresivnega družbenega spopada in sproščanja negativnih čustev.

2.2.2 Ples kot umetnost

Raymond Williams (1997) je leta 1981 pisal o navadni kulturi in je kot primer kompleksnosti nivojev umetnosti podal ples. Na eni strani loči balet, ki se kot višja, razvitejša oblika plesa nedvomno uvršča v umetnost in plesiščni ples, kjer se umetnost izraža le postransko. Torej je lahko ista praksa (ples) umetnost ali ne-umetnost, pri čemer je kategoriziranje še kompleksnejše. To ponazori z ljudskim plesom, ki je formalno manj razvit od baleta, nekje na podobni ravni razvitosti kot plesiščni ples pa velja vsaj za preprosto vrsto umetnosti. In pravi: »Kategorijo »umetnosti« pa se normalno in celo poudarjeno uporablja za dela, ki nimajo nobenega drugega namena kot to, da so umetnine« (prav tam, str. 135). Vendar vsako plesanje ni umetnost, lahko je tudi »ne-umetnost« ali »ne-zares-umetnost«. Ti razredi pa težijo k prehajanju, torej status umetnine ni absoluten. Pri umetnosti (in posledično tudi pri plesu) se ravno zaradi tega dejstva ne moremo odmakniti od sociološke dimenzije plesa. Za razumevanje umetnosti je pomembno upoštevati družbene procese:

V sodobno razlikovanje med »visoko kulturo« in »popularno kulturo«, na primer, ne moremo prodreti brez kar najpodrobnejšega premisleka o spreminjajočih se strukturah družbenega razreda. Kategorialni prehodi od »dvorne« in »kmečke« k »aristokratski« in »ljudski« umetnosti v svojih pojmih naravnost razkrivajo odločilne družbene povezave, ki jih »visoko« in »popularno« na precej zamegljene načine deloma še vedno ohranjata (prav tam, str. 139).

Lahko bi dvorne plese enačili s pojmom aristokratski plesi in končno tudi s plesom, ki je del visoke umetnosti; in podobno kmečke plese z ljudskimi in popularnimi. Dandanes pa se, kjer je le mogoče, tudi popularnemu plesu pripisuje neka umetniška vrednost in se ga poskuša odtujiti od ljudskega plesa. Lepijo se etikete profesionalnosti. S to zvišano vrednostjo postane popularnejši, pridobi strategije, kako se ga naučiti, okoli njega se vzpostavi en kup drugih izdelkov in postane kupni produkt.

Sachs (1997) meni, da je sodobno konvencionalno pojmovanje umetnosti hkrati pretirano in omejeno in ne more popolnoma obseči plesa. V kulturi kamene dobe

so bili plesi umetnine v polnem pomenu. Nastajali so brez namena, a to ne pomeni, da niso imeli nobene funkcije. »Ko pa je v visoko razvitih kulturah postal umetnost v ožjem pomenu, ko je postal spektakel in je poskušal vplivati na ljudi in ne več na duhove, se je zlomila njegova vseobsegajoča moč« (prav tam, str. 20). Od plesa so se odcepile igra, telesna vadba in drama in nove vere so se plesu odpovedale. Visoko razvite kulture pa so ohranile zgolj ostanek od tega, pa še ta se je razcepil na eni strani v cehovsko umetnost in na drugi strani v družabno zabavo (prav tam). Tako se je ples z uradnim statusom umetnosti spremenil iz vseobsegajočega v izropanega, odtujenega in razdrobljenega.

Kosova navaja, da je ples postal umetnost v ožjem pomenu besede, ko se je odcepil od religije in prešel v roke profesionalcev. Vladarji in bogati svečeniki so naročali umetnike, da so jih zabavali in tako so se pojavili poklicni plesalci, ki so se razkazovali za materialno plačilo (Kos, 1982).

Že zelo zgodaj se pokaže zasnova velikega procesa spreminjanja plesa iz nehotenega gibnega izpraznjenja, opojnega gibanja in prazničnega obreda v umetnino, ki se opazovanja zaveda in je namenjena opazovanju. Ravno obredni pomen je dvignil ples na raven umetnosti, saj sta pomen rituala in njegova uspešnost bila pogojena z izvedbo plesa, ki je torej moral biti »ukalupljen« s smiselnostjo in obliko, zato pa pride do načrtovanja in določanja oblike, kar pomeni izključitev improvizacije. Plesalci in gledalci si prizadevajo za natančnost izvedbe. Iz povedanega lahko izluščimo bistvene lastnosti umetnine, ki so: obvladovanje oblike, skladno uravnotežena urejenost in smiselna gradnja. V plesu tako ne more več aktivno sodelovati celo pleme, saj niso vsi enako talentirani za ples. Tu bi torej lahko locirali klice gledališkega plesa, ki zahteva delitev plesne dejavnosti na nastopajoče in gledalce. Gledališče oziroma gledališki ples pa se razvije z družbeno delitvijo na gospodarje in služabnike, ki določeni populaciji omogoča kapital za naročanje in plačevanje nastopov. Pojavi se plesni poklic in profesionalni plesalec in z njim se človeška dejavnost plesa klasificira na visoko umetnost na eni strani in ljudsko rajanje na drugi (Sachs, 1997).

Avtor dokumentarca Rize, David LaChapelle je v enem izmed intervjujev povedal, da je zanj ples najčistejša umetniška oblika, saj nastane iz plemenitih

namenov, ko plesalci posvetijo svoje življenje tej disciplini izražanja skozi gib in se odločijo deliti trenutke lepote z nami, tega ne počnejo, da bi postali slavni (2/2 *interview mit David LaChapelle*, 2011).

Na tem mestu pa naj dodam še nekaj misli o umetnosti nasploh. Flere (2003) pravi, da umetnost kot element kulture bolj ali manj resnično odseva naravno in družbeno stvarnost: »Eno najbolj razširjenih pojmovanj je, da je umetnost oblika spoznavanja stvarnosti, izraz človekovega prizadevanja za spoznanjem in izražanjem spoznanja (to pojmovanje zagovarja **teorija odsevanja**, ki jo najdemo že od Platona pa vse do marksističnih razlag v tem stoletju)« (prav tam, str. 214). Umetnikova zavest je pod vplivom kulture in družbenih okoliščin, njegova senzibiliteta in talent sta plod socializacije; tako umetnik ni družbeno izoliran ustvarjalec. »Umetnost pa ni predvsem spoznavna, ampak aksiološka, estetska tvorba (vsebuje lepo kot vrednoto)« (prav tam, str. 14). V umetnosti pridejo do izraza čustva, volja, razum in druge človekove sposobnosti.

Hauser (1980, str. 86) v svojem delu *Umetnost in družba* pravi: »Umetniki so tako kot njihovi soljudje proizvodi in proizvajalci družbe, se pravi, niso niti popolnoma samostojni in v vseh pogledih neodvisni niti že kar vnaprej izkoreninjeni in odtujeni ljudje« in nadalje: »/.../ pri umetniškem ustvarjanju pa se posameznik in družba prežemata tako mnogoterno in zapleteno, da nikakor ni mogoče izraziti njunega vzajemnega razmerja kot nekakšno preprosto dvojnost« (prav tam, str. 87).

V umetnosti kakor tudi nasploh v zgodovini vse ustvarjajo posamezniki, ki se zmerom znajdejo v časovno in prostorno opredeljeni situaciji in je njihovo obnašanje posledica te situacije in njihovih predispozicij (Hauser, 1963). Hauser (1962) v *Socialni zgodovini umetnosti in literature z zgodovinskim orisom* odkriva družbene silnice, ki so pogajale in pogajajo razvoj umetnosti in umetništva v posebno, močno osamostaljeno obliko človekove zavesti, volje in dejanja, njegove vednosti o svetu in o samem sebi, o svojih lastnih, človeških razmerjih.

V *Filozofiji povijesti umjetnosti* pa opaža: »Umetniške tvorbe so mnogo bolj povezane s časom svojega nastanka kot pa z idejo umetnosti ali zgodovino umetnosti /.../« (Hauser, 1963, str. 29).

Klovnanje in krump kot čista plesa bi lahko bila vseobsegajoča plesa, prave umetnine ne pa umetnine kot jih dojema sodobno konvencionalno pojmovanje umetnosti. Ne mestih, kjer se ju to sodobno pojmovanje dotakne, pa izgubita vseobsežnost: ukalupljenje v plesne definicije, plesanje na ukaz ipd. Tam, kjer delujejo družbene silnice, ki so ju povzročile, se plesa še vedno nahajata v prvotni ekstatični obliki, pod vplivom drugačnih družbenih sil pa se vse bolj podrejata ideji umetnosti, izumetničenju, neavtentičnosti ...

Ples in glasba

Ples kot umetnost pa lahko že v njegovih ranih začetkih povežemo z glasbo in kasneje z glasbeno umetnostjo, saj se obe obliki pojavita kot stvaritvi iz človeka samega.

Mnoge hipoteze slavnih plesnih teoretikov izvor glasbe (neločeno od plesa) pojasnjujejo z istimi motivi kot izvor plesa. Po Neubauerju (1998) je vsa narava ritmizirana in vse živo ima svoj ritem; gibanje in ritem nas tako spremljata od rojstva do smrti. Izvor ritma lahko najdemo že znotraj človeka samega, iz njegove fiziološke ritmike (dihanje, pulz ...). Tako muzikolog Pellezzi navaja, da sta se tako glasba kot ples rodila iz naravnih ritmov (Maletić, 1986).

Učinek, ki ga ima ritem na telo, plesalcu omogoča, da ga ob istem vložku mišične energije ritmični gibi mnogo manj utrudijo, kot bi ga neritmični gibi (Radcliffe-Brown, 1964).

Radcliffe-Brown (1964, str. 1132) pravi tudi: »...pesem in glasba v začetku nista obstajali neodvisno, ampak sta skupaj s plesom oblikovali enotno aktivnost.«

In mnoge (predvsem nezahodne) kulture še vedno ne ločujejo med plesom in petjem ter ju celo poimenujejo z isto besedo.

Sprva je bila glasbena spremljava pri plesu namenjena posnemanju naravnih zvokov (posnemanje živali, mrmranje, kriki ipd.) ali kot ritmična spremljava (ustvarjanje ritma z nogo in ploskanjem). Spočetka je sama glasbena izvedba bila omejena zgolj na telo, šlo je torej za ustvarjanje glasbene spremljave zgolj s telesom. Kasneje se poslužujejo ploskanja po oblačilih, udarjanja s palico, rožljajočega okrasja itd. Z razvojem družb pa se pojavijo novi zvočni instrumenti in od pozne plemenske vaške kulture dalje lahko govorimo o melodični instrumentalni glasbi. Melodična spremljava k plesu, ki je bila od začetka vedno peta, pa teži k ustvarjanju duhovnih povezav s plesno temo in magičnim načinom gibanja (Otrin 1998; Sachs, 1997). Po Sachs pa so melodija, dinamika in ritem bili povezani z značajem gibanja.

Tako sta že od samih začetkov ples in glas, ki tvori ritem in gib, tesno povezana. Ta povezava se pri plesih ohranja še danes, saj ples in glasba poleg k njima pripadajoče mode in včasih tudi načina govora, sooblikujeta plesalčevo identiteto. Nov plesni stil pa lahko tudi prebudi potrebo po novi glasbeni zvrsti in obratno. Krump se povezuje z rapom, kasneje pa se razvije potreba po ustvarjanju krump glasbe. Glasba lahko samo poudarja plesni ritem, ples pa lahko poskuša interpretirati neko glasbo in ji dati fizični izraz.

Ples in likovna umetnost

Najtesneje je ples z likovno umetnostjo povezan na področju poslikave obraza ali uporabe maske za namen plesanja. Včasih lahko masko predstavlja le nekaj barve na obrazu, ki lahko posnema podobe resničnosti ali podobe duha oziroma duševnosti.

Popolna obsedenost in pozabljanje samega sebe v plesu sta povezana z izgubo oblike svojega telesa in obraza in nevidno preobrazbo. Izgubljanje sebe skozi ples pod masko je še toliko močnejše. Ples z masko nastane tam, kjer najgloblje mistično-ekstatično doživljanje oslabi zavest o samem sebi, kjer silna opojnost poduhovi in dvigne človeški del te zavesti, njen duhovni del pa se preseli v neko

novo, čutno dojemljivo in telesno delujoče bivanje. Maska tako uresniči prastaro človeško željo po spreminjanju osebnosti (Sachs, 1997).

Torej likovna umetnost skozi masko plesalcu pomaga zapustiti vsakdanji jaz, osvoboditi se samega sebe in se dvigniti nad vse. In skorajda logično je, da se v začetkih tako ekstatičnih plesov kot sta klovnanje in krump pojavi poslikava obraza. Slednjo krumperji kasneje opustijo in tako jasneje začrtajo ločitev od klovnanja, hkrati pa je opustitev maske najverjetneje povezana z dojemanjem samih sebe kot resnih umetnikov, ki nočejo biti povezani s klovni.

2.2.3 Telesne dimenzije plesa

Telo je najstarejše izrazno in komunikacijsko sredstvo, ki nam omogoča doživljanje sveta in našo prezentacijo v njem. Družbeno telo predstavlja družbo in odnose med naravo, družbo in kulturo. Družba pa predstavlja model za razumevanje telesa (Telban, 2002).

Po Sachs (1997) človek s plesom, z lastnim telesom oblikuje svoje notranje doživljanje.

Kakor se je skozi različna obdobja spreminjala miselnost in z njo povezano dožemanje telesa, tako se je spreminjal ples, ki je sprva bil le naravni vzgib teles, s profesionalizacijo med visokimi kulturami je postal stvar profesionalcev, vseprežemajoč med telo ljubečimi Grki, zaničevan med racionalnimi Rimljani, prepovedan s srednjeveškim teocentričnim krščanstvom, v službi razkazovanja gracioznosti telesa v renesansi, razkošen v baroku, med ljudstvom pa obenem živahen in erotičen. Z vzponom meščanstva je ples v obliki živahnega valčka postal vsem ponovno dostopen. V 20. stoletju pa lahko govorimo o plesni revščini med večino, saj s hitrim spreminjanjem preferenc v plesih, površnim prevzemanjem tujega in vseprisotno telesnostjo ter erotiko, niti slednje ni časa postopoma iskati v plesu.

Moč je najti ogromno sodobne literature na temo plesa, naj si bo sociološka, psihološka, antropološka itd. Vsekakor se dozdeva, da so ples začeli znanstveniki

proučevati komaj v zadnjih nekaj letih, pri tem pa pozabljamo na esej *Telesne tehnike* Marcela Maussa, ki je že leta 1934 ples uvrstil med tehnike dejavnosti, gibanja; v podkategorijo dejavnega počitka.

V samem eseju (Mauss, 1996) v glavnem govori o univerzalnem vplivu kulture na človekovo uporabo lastnega telesa. Najprej se osredotoča na to, kako znajo ljudje v različnih družbah tradicionalno uporabljati telo. Ugotavlja, da so tehnike uporabe telesa naučene in družbeno pogojene in zato različne, saj ima vsaka družba navade, ki so značilno njene. Pri tem razlike niso očitne le med kulturami, ki so razpoznavno drugačne, marveč Mauss in pa tudi Sachs (1997) opažata razlike v telesnih tehnikah Angležev in Francozov. Mauss (1996) našteva razlike v hoji, položaju dlani, teku, plavanju in tako dalje, ki se dogajajo v prostoru in času in ugotavlja, da se navade uporabe telesa razlikujejo »/.../ zlasti glede na družbo, vzgojo, družabne konvencije in glede na to, kaj je v modi, kaj velja za imenitno« (prav tam, str. 207).

»Posameznik niz gibov, ki sestavljajo dejanje, povzame po dejanju, ki so ga drugi izvršili pred njim ali skupaj z njim« (prav tam, str. 207–208).

Uporaba telesa je odvisna od vzgoje skozi posnemanje avtoritet (dejanja so zmontirana po družbeni avtoriteti in zanjo), ki se jim je določena uporaba posrečila in ki jih spoštujemo in jim zaupamo; tukaj govorimo o družbeni dimenziji. Upoštevati pa moramo še biološko in psihološko, da dobimo jasen celosten vpogled. Tehniko opredeli kot tradicionalno učinkovito dejanje, ki se prenaša skozi tradicijo (prav tam).

Vsi gibi in dejanja po Maussu izvirajo iz določene družbene situacije, ki je za neko telo specifična. »V vsaki družbi vsakdo ve in mora vedeti in se mora naučiti, kaj mu je storiti v vsaki možni okoliščini« (prav tam, str. 224).

Pri tehnikah telesa gre za »/.../ niz povezanih, »montiranih« dejanj, ki pa jih pri posamezniku ni zmontiral kratko malo kar on sam, temveč jih je povezala njegova celotna vzgoja, celotna družba, ki ji pripada na kraju, kamor se v njej umešča« (prav tam, str. 211). Vzgoja pa deluje tako, da prilagodi telo njegovi uporabi in iz tega sledi,

da je telo »/.../ človekov prvi in najbolj naravni tehnični predmet in hkrati tehnično sredstvo /.../« (prav tam, str. 211).

Telesne tehnike nadalje razvršča in razlikuje glede na spol, starost, učinkovitost in glede na prenašanje oblike tehnik (družbena izbira). V biografskem zaporedju telesnih tehnik našteva: tehnike rojstva in porodništva, tehnike otroštva – nega in prehrana otroka (nošenje, dojenje, otrok po odstavitvi (tukaj se otroku uri posluš, čut za ritem, obliko in gib, pogosto tudi za ples in glasbo)), tehnike doraščanja (inicijacija) in tehnike odraslega življenja. V slednje vključuje: tehnike spanja (s pripomočkom ali brez); bedenje: tehnike počitka (tukaj omenja dejaven počitek: ples); tehnike telesne nege (otiranje, umivanje, miljenje, ustna nega, higiena naravnih potreb); tehnike prehranjevanja, uživanje hrane, pitje; reprodukcijske tehnike; tehnike nege bolnika in naposled tehnike dejavnosti, gibanja. Slednje, a ne najmanj pomembne, se na tem mestu pojavljajo zgolj zaradi sosledja miselnega toka, saj se najbolj nanašajo na glavno temo naloge: ples. Tehnike dejavnosti naj bi po definiciji pomenile odsotnost počitka (hoja, tek), avtor pa vključuje tudi posebne spretnosti (plezanje, skok, spust, plavanje, gibi z močjo ...), med tehnike dejavnosti pa uvršča tudi tehnike dejavnega počitka in znotraj njih tudi ples. Plesi se po njegovem lahko delijo na plese počitka in plese dejanja, psihoanalitično tudi na ekstrovertirane in introvertirane, a nujno tudi na moške in ženske plese, ki so si pogosto v nasprotju (prav tam).

Iz vsega tega je jasno, da »/.../ vsepovsod naletimo na fizio-psiho-sociološke montaže, sestave nizov dejanj. Ta dejanja so bolj ali manj v navadi in bolj ali manj starodavna v življenju posameznika in v zgodovini družbe« (prav tam, str. 224).

Preprosteje slednje razložijo tudi besede Andréja Graua (1998), ki trdi, da družba oblikuje, omejuje in izumlja plešoče telo, saj ljudje živijo v družbeno oblikovanem svetu in telo lahko vidimo kot metaforo za družbo kot celoto. Telo zahodnega plesalca se dojema kot stroj inštrument, kot nekaj, ki ga je mogoče obvladovati. Telo ni nekdo (povz. po Telban, 2002, str. 25).

Antropologija proučuje način utelešenja človeka in njegovo pridobivanje mnogih kulturnih praks, ki so potrebne za hojo, sedenje, plesanje itd. Raziskave utelešenja je navdihnil Mauss. Po tej logiki sledi Bordieu s trditvijo, da okolje organizira naša nagnjenja in okuse. Telo se oblikuje znotraj okolja določenega družbenega razreda, podvrženo je različnemu družbenemu kapitalu in je odraz družbene hierarhije. Najbolje se to odraža pri različnih športih, ki ga podpirajo različni družbeni razredi, ki zahtevajo različne tipe utelešenja. Telesa so razvita za različne športe, odražajo različne okuse različnih razredov. Pri proučevanju plesa se moramo ozreti na nastopajoče telo. Shusterman pravi, da estetsko razumevanje npr. hip-hopa ne more zanemariti utelešenih potez umetniške dejavnosti. Za razumevanje telesa, športa in umetnosti nastopa, kot je ples, je pomembno razumevanje utelešenja in doživetih izkušenj. Koreografija je na nek način besedilo plesa, nastop pa se odvija zunaj strogih okvirov koreografije in vsebuje aktualnost in ga ne moremo zajeti zgolj v besedilnost telesa. Telo se na eni strani dojema kot sistem pomenov, ki obstaja ločeno od namenov in pojmovanj družbenih akterjev. Fenomenološko pa se telo razumeva v povezavi z življenjskim tokom posameznika. Gre za napetost med pomenom in izkušnjo, predstavitvijo in prakso. Bourdieujev pogled bi lahko ponudil nekakšno rešitev te napetosti, saj obenem upošteva, kako družbeni status vpliva na telo in kako mi doživljamo svet skozi naša telesa, ki so rangirana s kulturnim kapitalom. Analitično pa lahko najprej opazujemo telo kot predstavitev in nato utelešenje kot prakso in izkušnjo (Turner, b. d.).

Focault v *Naissance de La Priso* (1979) takole opisuje povezanost telesa s spremembami v razmerju moči: »Telo je tudi neposredno povezano s politiko; razmerja moči neposredno vplivajo nanj; ga vlagajo, označujejo, usposablajo, mučijo, prisilijo, da izvaja določene naloge, ceremonije, da oddaja znake« (cit. po: Carr, 2007, str. 120).

Sicer pa se je tudi dojemanje in definiranje telesa spreminjalo skozi prostor in čas. Z evroameriškega vidika je plešoče telo objektivizirano. To je telo, ki ga plesalec poseduje, ne pa telo, ki plesalec preprosto je, kot drugi pol Plessnerjeve ekscentričnosti telesa (Kuhar, 2004). To je vidik po logiki imam telo, ki nakazuje

instrumentalno funkcijo telesa, telo se dojema kot orodje, s katerim lahko manipuliramo, in kot materialna lastnina, česar mnoge neevropske kulture ne poznajo. Plesalec postane nekaj, kar se lahko obdeluje; sam plesalec tega ponavadi ne dojema tako. Precizna izvedba tehnike gibanja postane nujna za dobro predstavo in plesalec si mora prizadevati za dober nastop, zato je ukalupljen v koreografijo.

To podglavje lepo zaključí misel Vilka Otrina (1998): »V današnjem času so civilizacija, kulturne spremembe, razne religije in konvencije osiromašile naš občutek za gib in s tem za ples. Zaradi spodobnosti se obvladujemo in ne dopuščamo telesu, da bi izražalo naše občutke in čustva« (prav tam, str. 9).

Vseeno pa je pomembno dodati, da ta misel ne drži kot absolutno pravilo, saj nam klovnanje in krump v koreninah svojega izvora dokazujeta nasprotno, bogato in nekontrolirano gibanje telesa, ki preprosto je in se mora izraziti. Seveda pa pride do objektivizacije telesa, ko sta ta plesa skozi tržne sile umetno postavljena med posameznike z drugačnim družbenim položajem.

2.2.3.1 Klasifikacija plesne umetnosti

Ples kot umetnost in umetnost plesa pa se pojavljata v mnogoterih oblikah in vrstah ter uporabljata različna gibanja, vse te klasifikacije plesa se pojavljajo v nasprotujočih kategorijah, ki pa se le nemalokrat prepletajo. Plesalec s svojim telesom ustvarja gibe, vrste plesa in oblike, ki so značilni za njegovo skupnost.

V kategoriji **gibanja** se pojavi nasprotje med plesom proti telesu in plesom, ki je usklajen s telesom:

- a) **Krčeviti plesi** delujejo kot trpinčenje telesa in so v popolnem nasprotju z naravo in ustrojem telesa. Gre za krčevito in sunkovito gibanje telesa, trzanje in na koncu plesalci nekaj časa obležijo izčrpani na tleh, plesalec preneha s plesom šele, ko se izčrpan zruši na tla; človekova volja pri tem deloma ali povsem izgubi oblast nad telesom. Čim bolj je predstavitev izrazita, tem bolj gledalci pritrjujejo. Krčeviti plesi so v glavnem

značilnost šamanskih ljudstev, pojavljajo se na Cejlonu, malajskem otočju, Mikroneziji, v Afriki itd. Posebno spreten plesalec po navadi stopi v sredino kroga, obstane in se krčevito giblje z zgornjim delom telesa, uporablja predvsem trebušne mišice (Sachs 1997). Pleme Vedda skoraj nikoli ne pleše iz veselja, pa vendar ne moremo trditi, da jih ples ne veseli: plešejo lahko iz obupa in obup s plesom zdravijo. In niti ne moremo trditi tako kot Sachs, da zaradi krčevitosti in mučnega doseganja ekstaze, ne čutijo potrebe po plesu.

Zaradi kasnejše reference na krump naj na tem mestu podam nekaj opisov krčevitih plesov pri plemenih v Afriki in Aziji iz *Svetovne zgodovine plesa*: »noge se gibljejo »krčevito in sunkovito« (prav tam, str. 31–32), »trzanje jim pretrese vse telo, vse mišice valovijo, lopatice se vrtijo, kot ne bi bile pripete na telo« (prav tam, str. 32), »/.../ upogibajo in raztezajo telesa »kot v krčih«, zavijajo z očmi, krilijo z rokami in nogami okoli sebe, otrešajo z dlanmi« (prav tam, str. 33), »/.../ se izredno krčevito giblje z zgornjim delom telesa, uporabljajoč pri tem zlasti trebušne mišice« (prav tam, str. 33).

Plesna blaznost rojeva tudi cepetavo trumo klovnov, ki nastopa ob strani teh obsedencev, se norčuje iz ostalih, draži.

- b) **Harmonično gibanje** pa je namenjeno povzdigovanju telesa, pri čemer ritmična enakomernost vsega plesnega gibanja vodi v ekstazo. Telo se giblje avtomatsko in vključuje gibanje vseh delov telesa (udarjanje z nogo, upogibanje kolena, naraščanje hitrosti med plesom ipd.) (Sachs, 1997).

Sachs (prav tam) loči tudi dve glavni **vrsti plesa**, ki pa se v svojih značilnostih pogosto prepletata:

- a) **Posnemovalni, figurativni plesi** so nastali iz opazovanja zunanjega sveta, izhajajo iz vidnih vtisov (posnemanje narave) in so vezani na telo. So čutno usmerjeni, prikazovalni plesi (predstavljajo dogodke in želeni razvoj), plesalca povsem prevzame nova vloga, ki se polasti njegovega telesa, obsedenost pa je del plesne oblike, plesalca obseda dogodek, ki ga

predstavlja. To so živalski plesi; rodnostni plesi, ki na plesišču nikoli ne dokončajo spolnega akta (gre samo za nakazovanje spolnosti, dvorjenje, snubljenje in spolno zблиževanje); iniciacijski plesi, ki so poučni; pogrebni plesi kot obramba pred smrtjo ter plesi z orožjem, ki s prikazom poskušajo priklicati srečni zaključek. Imitativni plesi so sprva služili za komunikacijo med ljudmi, nato pa so s posnemanjem želeli doseči oblast nad življenjem in naravo (prav tam).

- b) **Abstraktni (nefigurativni) plesi** poskušajo doseči čarobni učinek s pomočjo prenosa moči od plesalca na predmet, okrog katerega se pleše ali obratno. Plesalec je osvobojen od telesa, njegov namen je odtegniti telo od običajne materialnosti, vse dokler se vzporedno z umikanjem in otopelostjo zunanjih čutov podzavest ne osvobodi, zato te plese opisujemo tudi kot netelesne, nadčutne ter navznoter obrnjene. V večini potekajo v krožnem gibanju, njihov namen je doseganje ekstaze, osvobojen samega sebe pa si plesalec pridobi moč, da poseže v svetovno dogajanje. To so zdravilski plesi; rodnostni plesi, ki ne prikazujejo spolnega občevanja; iniciacijski ples, ki da moč; poročni ples za zaščito ženina in neveste; pogrebni ples, ki vzpostavi vez med živimi in mrtvimi ter bojni ples, preko katerega se moč posreduje možem. Med temi plesi pa ni bilo nobenih posebnih razlik in se ne spreminjajo (prav tam).

Obstaja enako veliko dokazov o obeh vrstah plesa, obe obstajata ena ob drugi že od samega začetka, gre za dva kontrastna elementa, ki se včasih združujeta in prepletata, nista pa se razvila eden iz drugega. Sachs pa tukaj omenja kot posebno kategorijo še simbolične plese, pri katerih so oblike gibanja tesno povezane z vsebino, ne prikazujejo pa je konkretno (prav tam).

Ples je povezan z duhovno družbeno in ekonomsko nadgradnjo človeštva. Preudarna, potrpežljiva, neomajna, introvertna narava je s prevlado ženskih značilnosti ustvarjala pretežno žensko kulturo in je vodila od nabiralcev sadežev do poljedelskih kultur; v plesu in glasbi jo zaznavamo kot zaprto gibanje in kot stremljenje po statičnosti in simetriji. Budna, nepotrpežljiva, lahkotna in živa, večno nemirna, ekstravertna narava pa je vodila v prevlado moških lastnosti v

kulturi, do lova in živinoreje; v plesu in glasbi se izraža v odprtem gibanju in v težnji po dinamiki in asimetriji (prav tam).

Zato Sachs (prav tam) v kategoriji **oblik plesov** nadalje v grobem našteva še ples z odprtim in zaprtim gibanjem ter bolj podrobno še sedeče ples, ples z vrtenjem in z zvijanjem. Te oblike pa se pojavijo v različnih plesnih zasedbah, pri solističnih skupinskih ali parnih plesih.

Za pričujočo nalogo so relevantni skupinski, krožni, zaprti plesi in parni odprti plesi, zato jih podrobneje predstavljam:

- a) **Krožni plesi** so najstarejša oblika skupinskega plesa in se razvijejo iz potrebe po premikanju po prostoru in iz oblikovanja prostora z lastnim telesom. Ljudje so svoje prostorske potrebe (ki so bile usmerjene v krožno obliko) najprej izrazili z lastnim telesom: najprej z impulzivnimi gibi trupa in udov in krožnim plesom, tako lahko pojasnimo tudi dejstvo, da so ljudje sprva gradili okrogla bivališča. Zanimive so povezave med plesi in oblikami bivališč, tako krožni ples sovпада z okroglo kočo, premočrtni pa s pravokotno (prav tam).

Krožni ples poteka okoli nekega središča, kroži se lahko okoli različnih predmetov in pa tudi okoli posameznih plesalcev. Krog je neodvisna celota, zaprt proti zunanjemu svetu in proti gledalcem ter obrnjen navznoter. Večina čistih ekstatično-neposnemovalnih plesov se odvija v krogu. V antiki je bila glavna oblika plesa krožna, ki pa se je s selitvijo plesa na oder in neekstatično naravo plesa, spremenila v vrstno ali polkrožno obliko plesa (prav tam). Gre za izmenjevanje moči med krogom in centrom.

- b) Skupinski ples pa se lahko na nenavaden način preobraža v **odprtega parnega**. Tak je ples s severa Nove Irske: sredi krožnega plesa se po dva plesalca obrneta drug k drugemu in znotraj kroga brez dotikanja nadaljujeta s plesom, vse dokler eden ne pade kot brez zavesti drugemu pred kolena, drugi pa dvigne roko visoko v zrak in pleše še bolj živo kot doslej (prav tam).

2.2.4 Identiteta in ples

Identiteta se v literaturi pojavlja kot samoidentiteta: enkratnost, individualnost, razlikovanje posameznika od vseh drugih. Lahko pa gre za opis enakosti skupin ali kategorij, katerim posamezniki pripadajo, glede na določene skupne točke, to je skupinska identiteta. Tako lahko ima identiteto vsak posameznik zase in pa tudi skupina npr. družina. Posameznikova identiteta se nahaja globoko v podzavesti posameznika in pomeni trajno enakost samega sebe, torej ne glede na dogodke v življenju, posameznik nikoli ne bo menil, da je postal nekdo drug. Antropološki vidik temu dodaja še družbeno okolje in mehanizme socializacije in ponotranjenja kulture. Posameznikov družben in kulturni svet sestavljajo skupine ali kategorije, katerim posameznik pripada, te posameznika definirajo in znotraj njih se definira tudi on sam. Iz tega posameznik izpelje občutek pripadnosti in gradi normativna pričakovanja posameznikovega delovanja in obnašanja. Tako so identitete posameznikov lastnosti, izpeljane iz njihovih kategoričnih pripadnosti skupinam (Byron, 1996).

Sodobni posamezniki so rezultat velikega razpona spreminjajočih se in različnih družbenih in kulturnih kategorij in identifikacij, ki pogosto niso stabilne. Identiteta pomeni, da lahko poveš, kdo si v okviru skupnosti, v kateri živiš (Stevenson, 2006).

Tako ples in zvrst glasbe povežeta njune pristaše v plesno skupino, ki se zbira na določenih mestih, se podobno oblači, spremlja podobne dogodke in jih tudi organizira. Ustvari se skupna identiteta, ki po drugi strani pomeni podrejanje posameznikov normam skupine, ki definirajo posameznika. Torej ples lahko hkrati izraža in določa identiteto plesalca.

V plesu se posameznik podreja vplivu, ki ga ima nanj skupnost, ritem in običaji ga silijo k sodelovanju in podrejanju svojih gibov potrebam skupne aktivnosti, to podrejanje pa je prijetno. Je poln energije in moči in v harmoniji z drugimi člani skupnosti, ki jih dojema kot prijatelje. Še vseeno pa mu to enotno skupinsko delovanje omogoča zadovoljitev osebne nečimrnosti (Radcliffe-Brown, 1964). Tvorijo se skupinska identiteta.

Saviglianova (2007) pravi, da se ples tango, določa tudi s spolno, razredno in nacionalno identiteto. Slednja se še toliko bolj izrazi v tangu pri argentinskih izseljencih, ki z njim blažijo hrepenenje po domovini, čeravno se ga doma ne bi nujno udeleževali. To razumem podobno kot poslušanje narodnozabavne glasbe pri Slovencih v tujini ali na izletih v tujino, z njo si blažijo domotožje, doma pa je večinoma ne poslušajo.

Tango so ustvarili in izvajali marginalni, rasno mešani, nižji delavski sloji in zaradi razrednih razlik prevedenih v moralne kodekse, se velike skupine zgornjega in srednjega razreda niso mogle vključiti vanj. Pomenil je neko razredno identiteto in je doma (v Argentini) bil zaničevan kulturni izraz. Ko pa so ga sprejeli v Evropi (v prvih letih 20. stoletja) kot »ljudsko podobo« Argentine, pa je postal stvar nacionalne identitete in zastopanje nacije, s strani elite je postalo vprašljivo. Marginalizirani sloji so s tangom dobili moč, da so reprezentirali narod. To pa je potekalo pod ceno kolonializacije celotnega naroda, kolonializatorjevi rasistično/razredni predsodki o »čutni primitivnosti« so označili Argentinec za neomikane; tako so reproducirali in vzdrževali imperialistično oblast. Doma zastopa tango le določen del Argentinecev, v tujini pa ves narod (prav tam).

Podobno identifikacijsko funkcijo plesa pri ljudstvu Ubakala Igbu v Nigeriji ponazarja dejstvo, da se plesni gibi razlikujejo glede na različne spolne vloge in razlike v starosti plesalcev in jih tudi odražajo. Plesu na nivoju različnih posameznikov, spolov, generacij, družbenih razredov in etničnosti omogoča izražanje, pogojevanje in tekmovanje. Ples izraža kulturno identiteto in podobno kot jezik odraža posameznikovo dojemanje sveta (Hanna, 1996).

Bistvena značilnost plesnega gibanja v plesni skupini za razvijanje plesne identitete je spontani ples: ples brez razmišljanja, predhodnih priprav, vaj in koreografij. Pri tem sta identiteta in skupina tesno povezani, tako posameznik pridobiva izkušnje naravnega učenja iz okolja, v katerem pride do fenomenov delitve in podpore, pripadnosti, povezanosti, učenja, zrcaljenja, spodbujanja, stika z ustvarjalnostjo in virov energije (Ples za razvijanje identitete, 2006).

Tudi klovnanje in krump sta se pojavila kot spontana plesa in se vedno znova plesala čisto spontano, ko so bila čustva posameznikov na nekem vrhuncu, kasneje pa tudi vsaj deloma načrtovano. Skupinska identiteta teh plesalcev ne zajema samo enakosti gibov, ampak tudi podobne življenjske okoliščine, podoben stil oblačenja, govora in obnašanja.

2.3 PSIHOLOŠKE DIMENZIJE PLESA

Pri orisu družbenih dimenzij plesa smo se velikokrat dotaknili psiholoških vidikov v plesu, ki jih bomo na tem mestu podrobneje razložili.

Ritmični gibi telesa imajo svojo psihološko funkcijo v tem, da so naravni in v pomoč človeku, to pa prispeva tudi k dejstvu, da hkrati povzročajo ugodje. Užitek pa ni edini niti prvotni razlog za nastanek plesa. Plesni gibi so telesni odraz povišanih čustev. Ravno tako kot naša čustva vplivajo na našo srčno aktivnost, vplivajo tudi na poudarjeno gibanje telesa. Čudenje, strah, jeza, veselje, poželenje spremljajo gibi, ki nakazujejo tisti učinek, ki jih je povzročil (Engel, 1920).

Če ples razumemo kot sredstvo za sproščanje nakopičene energije, je jasno, da vrhunec plesa rezultira v nečem, kar lahko poimenujemo ekstaza ali ozdravljenje (stopiš iz sebe, iz prenakopičenega sebstva), ki se končno prelevi v ponovno vzpostavljeno ravnovesje v človeku (energija se skozi telesno aktivnost iztroši):

Obsedenost, izmaličenost, razčlovečenost, spreminjanje v žival ali boga – človek lahko to doseže samo v stanju omame. Samo v omamljenosti se rahljajo vezi z vsakdanjim življenjem; to je takrat, ko človeka preplavi neko močno čustvo, kot je veselje, žalost, ljubezen, jeza, strah, ko se volja in misel umakneta in telo, ki se je osvobodilo njihove oblasti, pretirano poveča običajno gibanje ali ga uredi v ritmični ples (Sachs, 1997, str. 61).

Podobno trdi tudi Maletičeva (1986), ki pravi, da je ples od nekdaj vzburljal in pomirjal ljudi, jih nosil preko meja lastne zavesti, jim omogočil, da najdejo spokojnost in s tem postal realizacija človekove psihe. Ples nastane iz naravnih in psiholoških potreb, v njem se človek izgubi in najde, se samoizraža.

Pogosto se v povezavi s plesom pojavlja poudarek očiščevalne, katarzične, psihološke vrednosti plesa, ki ima funkcijo sproščanja napetosti in negativnih čustev, saj deluje kot neke vrste varnostni ventil v kriznih situacijah, obdobjih represije, smrti in terorja. Tukaj bi bilo zanimivo podati dejstvo, da je obsedenost s plesom v Veliki Britaniji bila značilna za obdobje med prvo svetovno vojno in po njej. Ples lahko pomeni akumulacijo kolektivne strasti (vznemirjenje in jeza pred bitko), ki privede do vrhunca, ko so vsi prevzeti z določenim čustvovanjem. Lahko je tudi alternativa bojevanju: prikaz moči (vojaške parade), nenasilno merjenje moči (kot nogomet), nenasilen protest revnih, nezaposlenih, nepriviligiranih proti obstoječim zakonom in družbeni ureditvi (karnevali, parade), dokaz superiornosti privilegiranih (ples elit) (Telban, 2002).

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 (Hanna, 1988).

Rustova (1969) raziskava med mladimi v Londonu pa je potrdila, da ples mladim omogoča sprostitev od podrejanja in represije odraslih (povz. po: Spencer, 1985, str. 4).

Ples lahko izraža tudi občutke tesnobe, pričakovanja in politična stališča, ki jih ljudje sicer ne bi morali neposredno izražati, saj bi s tem izzvali družben red (Hanna, 1996).

Ples vzbudi skupinsko čustvovanje in nakopičena čustva se skozi ples izrazijo in niso več zgolj stvar posameznikovega trpljenja in borbe; tako ples lahko deluje kot neka terapija, ki pa lahko privede tudi do telesnega nasilja.

Po Ramovšu (2002) človek v plesu sprošča zatirane moči in ko se mu predaja, se oddaljuje od vsakdanjega življenja, ples lahko postane zdravilo za lajšanje duševnih ran, ki jih zadaja življenje.

Radcliffe-Brown (povz. po Spencer, 1985, str. 14) ples opisuje kot čustveno doživetje in cilj sam po sebi, ki lahko izraža intenzivno vključenost v družbo. Ritem, glasba, ples in družbeno življenje se združijo v največji izraz kolektivnih čustev. Nadalje pa plesu pripisuje stimuliranje samospoštovanja v plesalcu samem, samozadovoljstva, vzhičenja in občutka lastne vrednosti (Radcliffe-Brown, 1964).

Individualno doživljanje plesa človeka povzdigne. Telban (2002) pravi, da gre pri plesu za obvladovanje prostora in časa, da ljudem omogoča komunikacijo in osmisli življenjsko okolje; nadalje ugotavlja Grau (1998), da se skozi plešoče telo ljudem prikaže priložnost, da postanejo drugi in na ta način izkusijo svet v celoti in ne le tistega, ki pripada njihovim letom in spolu (povz. po Telban, 2002, str. 27). Človeku ples omogoča, da pozabi nase in na odrevenelost vsakdanjega življenja.

Toliko bolj za plesno norost nizozemski psihiater Meerloo (1959) trdi, da je »/.../reakcija na razočaranja in nezadovoljstvo, ki ga je vsakdan nakopičil v nas.« in da »/.../združenje ritma in plesa lahko omogoči, da vsaj kdaj pa kdaj lahko dosežemo ekstatične višine v življenju, da obidemo skrbi in vsakodnevna razočaranja« (citirano po Maletić, 1986, str. 47).

Znana slovenska plesalka izraznega plesa Jasna Knez (cit. Po Možina, b. d., str. 1) je takole opisala svoje doživljanje in razumevanje izraznega plesa:

Ne gledamo telesa, temveč to, kar nam telo pripoveduje, izpoveduje, izraža, kakšno vzdušje ustvarja. Kaj hoče vzbuditi v nas? Nas hoče prenesti v določeno razpoloženje? Mogoče pa nima nobenih zahtev? Le giblje se. In vendar se mu odzovemo. Glejte, razveseljuje nas, buri nam domišljijo,

nekam nas nosi... S plesom vstopaš v sanje, v katerih izgubiš samega sebe, da najdeš TISTO ... Ves čas se sprašujem: kako plesati življenje in kako živeti ples? Odgovora ne najdem. Iščem ga – s plesom.

Proučevanje vpliva plesa na zdravje in zmanjševanje stresa so pokazale, da ta lahko povzroči čustvene spremembe, spremembe stanja zavesti, poveča energičnost, poživlja, poveča krvni pretok kisika v možgane in mišice in spremeni nivo določenih kemičnih snovi v možganih. Živahen ples sprošča endorfine, ki naj bi povzročali analgezijo in evforijo. Ples pa je torej kompleksna telesna, čustvena in kognitivna družbena dejavnost, ki je odvisna od kulture (Hanna, 1996).

Papalardova (1980) je ugotovila, da poleg tega ples vpliva na samopodobo, samozavedanje in zmanjšanje anksioznosti. Poretz (1987), Grely, Neuringer in Masse (1984) ugotavljajo, da je s plesom mogoče povečati občutek dobrega počutja, zmanjšati anksioznost in depresivna razpoloženja ter povečati kreativnost, samozaupanje, motivacijo, doživljanje, sproščenost, zdravje in količino energije (povz. po Zaletel, 2006).

Ples je simbolna oblika, skozi katero se ljudje predstavljajo sami sebi in drugim. Je ključni medij komunikacije v mnogih kulturah in zahteva podobne možganske aktivnosti kot besedni jezik. Ples kot simbol je kondenzator mnogih afektivno povezanih asociacij v pomenskem sistemu, zato lahko nosi močan naboj. Morda lahko s tem pojasnimo utrjene pozicije, ki jih zavzema ples na področjih religije, etnične identitete, spola in družbene stratifikacije (Hanna, 1996). Ples kot simbolno izražanje lahko razumemo kot najnaravnejšo in najdostopnejšo obliko komuniciranja in ustvari most med nezavednim in zavednim.

Delovanje plesa lahko lepo povzamemo z besedami Mete Zagorc (2001):

Ples je imel od nekdaj na ljudi dvosmerno delovanje: ali je v njih izzval vzburljenje ali pa je vzburljenje skozi ples človek izživel, ga pomiril. Včasih je bil ples izraz vsega in reakcija na vse, kar se je v ljudeh samih in okoli njih dogajalo. Kot tak je spremljal vse bistvene pojave v življenju. Seveda se je dandanašnji marsikaj spremenilo, vendar ostaja vsaj en za vse kulture na planetu, pa tudi življenja posameznikov se tako ali drugače prej kot slej dotakne (prav tam, str. 15).

Tudi dandanašnji čas lahko najdemo plese, ki so reakcija na posameznikovo notranje doživljanje in ki so izraz povišanih čustev in jih lahko razumemo kot komunikacijo nezavednega skozi plesno simboliko. Izraz viška energije pri tem deluje katarzično, posameznik se ozdravi psihičnih tegob in vzpostavi psihološko ravnovesje, pri čemer ples deluje kot skupinska terapija. Čustva, ki jih posameznik izraža, ne veljajo izključno samo zanj, temveč podobne družbene razmere v večjem številu posameznikov vzbujajo podobna čustva in pride do skupinskega čustvovanja, izražanja čustev in skupinskega očiščenja, ki se lahko prenese tudi na občinstvo.

3 KLOVNANJE IN KRUMP

Po teoretičnem pogledu na ples nasploh, ki nam bo poslej v oporo, pa se lotimo naše glavne teme naloge, specifičnih plesnih stilov: klovnanja in krumpa in si pod teoretičnim žarometom podrobneje pogledjmo, kaj imata v sebi, da tako pritegneta.

Nasploh bi za ples v 20. stoletju lahko rekli, da je povprečni človek moderne družbe ujet v naglico in je tako oddaljen od vzgibov, ki so rodili ples, da mu je ples lahko največ le sredstvo za sproščanje in navezovanje stikov (Kos, 1982). Pri čemer je treba poudariti besedo največ, saj velika večina ljudi v vsej sodobni naglici ne postane oziroma bolje rečeno, se ne zavrti v plesne ritme ali pa to počne preredit in pogosto brez ugodnih psiholoških učinkov. Kosova (1982) tak ples poimenuje revno gibanje, osiromašeno za estetski užitek in osebno rast. Temu nasproten vseobsegajoči ples v obliki klovnanja in krumpa se ponovno rodi v skupnostih, ki so podvržene velikim eksistencialnim pritiskom, rodi ga presežek energije, ki se izrazi in uravnovesi s plesom, ki postane del vseh dimenzij bivanja plesalcev.

3.1 UVOD V KLOVNANJE IN KRUMP

V osemdesetih letih se plesno dogajanje seli na ulice s pop, break dance in hip-hop kulturo. Rap glasba sproži nove plesne zvrsti, za katere je potrebno izredno obvladovanje telesa, prefinjen občutek za ritem, smisel za pantomimo in perfekcija gibanja. Obnovi se tudi afriška kultura (Zagorc, 2001). Afroameriški kulturni ples, ki ga posamezniki plešejo že od rojstva, se je razvil med pripadniki afriško-ameriških skupnosti. Ravno tako kot jezik sta ples in ritmično gibanje v črnskih skupnostih del vsakodnevnega življenja. Skupaj z zavedanjem telesa se jim privzgoji tudi estetika plesa, ki je značilen za določeno skupnost. Učenje plesa in ritmičnega gibanja poteka podobno kot sprejemanje lokalnega dialekta in naglasa ali določenih družbenih vrednot. Zanj je značilno, da se ne odvija v plesnih studiih, šolah ipd., temveč se odvija na vsakodnevnih površinah; ni razlike med plesnimi in neplesnimi površinami. Zato otroci pogosto plešejo s starejšimi člani skupnosti v okolici svojega doma ali soseske, na zabavah, ob posebnih priložnostih ali pri slučajnih skupinskih plesih za zabavo. Kulturne plesne tradicije so zato pogosto medgeneracijske, mlajši plesalci z novimi različicami in stili plešejo plese prejšnjih generacij. Družbene plesne omejitve združujejo plesalce glede na starost, spol, sorodstvo, interese itd. Ples pa ni edini del te kulture, sem nerazdružljivo od plesa prištevamo še glasbo, grafite, modo itd. Veliko vrednost ta ples pripisuje improvizaciji, poleg tega pa je podvržen nenehnemu spreminjanju in razvoju. Zelo pomembna značilnost teh plesov je tekmovalnost, ki se izrazi v plesnih bitkah (African-American dance, b. d.). V slednjo kategorijo plesov lahko štejemo hip-hop plese ali natančneje breakdance plese, ki so del širšega kulturnega gibanja, ki se je pričelo v getih med mladimi Afroameričani in Latinoameričani v New Yorku (v Bronxu) in se nato razširilo po vsem svetu. Štirje glavni elementi hip-hopa so: rap, DJ-stvo, grafiti in breakdance. Poleg tega pa so del hip-hop kulture tudi politični aktivizem, hip-hop moda, hip-hop sleng in način obnašanja, hoje ter izgleda (Hip-hop, b. d.). Breakdance je pogosto improviziran, plesalci se združujejo v plesne skupine, te pa pogosto tekmujejo s plesno improvizacijo; te tekme imenujemo tudi bitke. Plesna skupina so plesalci, ki skupaj razvijejo nove gibe in plesne točke. Skupino tvorijo prijatelji, sosedje, sorodniki, lahko pa se skupina tvori tudi glede na tematiko,

spol, etnično pripadnost in plesni stil. Oblikovanje ekipe in sodelovanje v njej omogoča plesalcem vadbo, izboljšanje plesne tehnike, tkanje prijateljstev in gradnjo odnosov. S širjenjem breakdancea in števila breakerjev so začele ekipe tekmovati med sabo in takrat so se razvile razlike v skupinah. Tradicionalno break plesalci plešejo v krogu ali v vrstah. Krog oblikujejo gledalci, znotraj njega pa plesalci plešejo, najpogosteje gre pri tej obliki za bitko med dvema plesalcema. Bitka med dvema skupinama pa poteka v nasprotnih si vrstah. Spočetka so bitke potekale na lokalnih blokovskih zabavah, kasneje pa so tekmovanja postala organizirana in se odvijajo tudi mednarodno (*Hip-hop Dance*, b. d.). Klovnanje in krump prevzemata veliko značilnosti breaka, zato ju nekateri uvrščajo v njegovo podkategorijo; kljub temu pa je vredno omeniti, da je njun nastanek popolnoma neodvisen od hip-hop kulture. Ne bi mogli reči, da sta plesa neposredna dediščina v okviru obnavljanja afriške kulture, morda zato, ker so starejši »pozabili« plesati, saj kot opazuje Maletičeva (1969, str. 41): »/.../človek naše civilizacije ne sprošča svojih čustev s spontanim plesom.« Njun nastanek je pretežno vezan na represivne okoliščine, ki pa so vedno spremljale Afroameričane in so morebiti prav tako bile poglavitni kohezivni dejavniki tudi pri afriških kulturnih plesih. Tudi na tem mestu bi lahko citirali Maletičevo in tako tudi iz drugega vira potrdili našo tezo: »Pa vseeno se še posebej v pretresljivih trenutkih množično vzburjenje tudi v 20. stoletju kdaj pa kdaj izrazi v kolektivnem, ritmično usklajenem gibanju« (prav tam). Četudi sami gibi niso dediščina starejših generacij, klovnanje in krump prevzemata značilnosti prenašanja plesnih znanj na mlajšo generacijo ter povezovanje starejših z mlajšimi.

3.1.1 Klovnanje

Klovnanje in njegova kasnejša različica krump sta nastala v revnih četrtih Los Angelesa. Thomas Johnson, obsojen preprodajalec drog, je po petih letih zapora ugotovil, da takšno življenje ni zanj, uspešno rehabilitiran se je ponovno vključil v skupnost in se redno zaposlil. Ko ga je sodelavka prosila, naj nastopi na rojstnodnevni zabavi, se je ta odzval in zabaval otroke z mešanico humorja in plesa in seveda oblečen v klovna. Nadel si je ime Tommy the Clown. Ta

edinstven stil, za katerega so značilni poslikava obraza, nastopanje na otroških zabavah in nasploh zabavanje občinstva, je pritegnil pozornost mnogih, zato so starši Tommyja vse bolj vabili na zabave. Karizmatičen Tommy je v črnski skupnosti kmalu postal vzor mladostnikom in otrokom, ki so se zbirali ob njem in plesali na njegovih nastopih, saj jih je poleg vsega pritegnila tudi popularna rap glasba. Po nekaj letih je 1992. leta ustanovil plesno akademijo in nekaj mladostnikov sprejel v svojo stalno ekipo (Krumping, b. d. a in Rize, 2005). Mladi so se preko klovnanja lahko izražali na kreativen način in zato se je širil tudi v druge soseščine, vsi so želeli biti klovni (Paggett, 2004). Sčasoma pa se je klovnu Tommyju hotelo pridružiti vse več mladih, kar je bilo preveč za eno plesno ekipo, zato jih je spodbujal, naj ustanovijo svoje plesne skupine. Tako je do leta 2002 bilo v Los Angelesu preko 60 klovnovskih ekip (*About Tommy*, b. d.). Tommy je ustvaril posrečeno telesno tehniko in zaradi tega je postal avtoriteta, katere gibe so želeli mnogi posamezniki posnemati.

In zdi se, da je z množično udeležbo in priljubljenostjo, temu plesnemu stilu znotraj skupnosti plesnih nepoznavalcev uspelo ustvariti tako umetnost plesa, ki je na nekem nivoju rešila Hauserjev problem umetnosti, katere lepota obstaja le še za umetnika, in premostila prepad med sodobnim umetnikom ter njegovo umetnostjo in množicami; pa ne toliko s Hauserjevim (1962) kulturnim dvigom množic, z estetsko vzgojo ljudstva, ki jo predlaga v *Socialni zgodovini umetnosti in literature*, ampak bolj z dvigom umetnika iz stanja alienacije od življenja, ki ga predlaga v *Filozofiji umetnostne zgodovine* (Hauser, 1963). S tem vzvišeni in odgovorni umetniški poklic ni več neodgovorno in dovolj nezanimivo pestovanje lastne nebogljene duše. Umetnik se osvobodi kot človek, osvobodi se od določenih družbenih pritiskov in omejitev (kot so v tem primeru revščina ter kriminal in v sklopu tega tudi omejitev možnosti dosega statusa umetnika na področju plesa) in obenem osvobodi tudi množico, ki je v isti poziciji kot on sam. Kulturni dvig množic se je zgodil na nivoju vračanja umetnosti plesa posamezniku, kot zmožnost kulturnega ustvarjanja vsakega individuuma. Osvoboditev pa se zgodi s prevzemom vajeti življenja v lastne roke, odtrganje od družbenih omejitev in znotraj tega pollaščenje pravice do umetniškega ustvarjanja.

Najverjetneje pride do sprejemanja umetnosti s strani neizobraženih, ki se po Hauserju (1963) zgodi, ko umetnost za neizobraženo populacijo predstavlja življenjsko vrednost, ugaja njihovim željam, domišljiji, sanjarjenjem, miri njihov strah pred življenjem in krepi njihov občutek varnosti ter s tem postane del njihovega vsakdanjika, postane vseprežemajoča.

Za to, da so lahko postali del umetnosti in da je umetnost postala del njih, so mladi privrženci bili pripravljeni sprejeti pravila, ki jih je Tommy postavil že na začetku. Ta pravila so skupaj s plesom posameznikom pomenila obrat za njihovo nadaljnje življenje in jih osvobodila družbenih spon (*Krumping*, b. d. b). Tako ples postane več kot preživljanje prostega časa, postane vodilo za način življenja, postane ritual.

Značilnosti klovnanja so poslikava obraza, včasih posebna klovnovska oblačila ali pa ohlapna oblačila in posebni gibi (Rize, 2005).

Klovni pravijo, da so skupina, ki ljudi zabava, osrečuje in nasmeji tiste, ki za to pred njimi niso imeli razloga. Zavedajo se, da je njihovo početje produktivno tudi za druge in to jim daje občutek lastne pomembnosti in vrednosti.

Še danes Tommy s svojo skupino nastopa na rojstnodnevnih zabavah, je organizator plesnih dvobojev med plesnimi skupinami, nastopa skupaj z mnogimi zvezdami, potuje po svetu in širi svoje gibanje. Najpomembneje pa ostaja v Los Angelesu, kjer partnersko sodeluje s tamkajšnjimi šolami v okviru klovnovskih in krump delavnic in je ponudnik mladinskih programov v skupnosti in v šolah (Tommy the clown, b.d.).

3.1.2 Krump

Leta 2002 so se tudi Ceasare' L. Willis oz. Tight Eyez, Jo'Artis Ratti oz. Big Mijo in Christopher Toler oz. Lil C, nekdanji člani klovнове akademije, naveličali zabavati druge. Želeli so nekaj več in tako so se odcepili od prvotne Tommyjeve skupine in ustanovili nekoliko drugačno skupino, z drugačnim stilom, ki se je imenoval krump (*Krumping*, b. d. a).

Kingdom Radically Uplifted Mighty Praise (K.R.U.M.P), ali če bi skušali prevesti, radikalno povzdignjena slava veličastnemu kraljestvu, je zelo agresiven, surov, izrazen in raznolik ples, ki ni primeren za rojstnodnevne zabave. Plesalci trzajo s svojimi okončinami, zvijajo svoje trupe in se opotekajo s stopali na hip-hop glasbo (Menzie, 2005). Sprva je bil namenjen sprostitvi agresije in jeze na pozitiven in nenasilen način ter je kot tak postal alternativa uličnemu nasilju, ki je vladalo na območjih, kjer se je ta ples razvil (*Me, Myself, and I*, b. d.). Podobno kot med Maringi v Novi Gvineji krumperjem ples pomeni alternativo dvobojevanju. (Telban, 2002) Zdi se, da je njihov odklon nasilju podoben temiarskemu odklonu od nasilja, saj tudi slednji ne kažejo odkrite napadalnosti in prepira v vsakdanjiku. Čeprav krump vključuje telesni stik med plesalci, ki ga zunanji opazovalec lahko označi kot pretep, ga udeleženci razumejo kot del plesa, ne pa kot napad ali nasilje (Guerra, 2005). Nasilje je stvar drugih (tolp), krumperji pa napetosti rešujejo s plesom. Svoje sestanke imenujejo »session«, ko skupina krumperjev naredi krog in en za drugim grede v sredino ter prosto plešejo, ali pa »Labbin!«, ko se krumperji dobijo, da bi ustanovili nove gibe in/ali prilagodili svoj stil.

3.1.3 Stil, gibi in telo pri klovnanju in krumpu

Izraza krump in klovnanje se včasih uporabljata izmenično, sta pa to dve različni plesni obliki. Skupen jima je izvor, način gibanja in nekatere tehnike plesa: oba uporabljata zvijanje in trzanje telesa in pa »krump« upogibanje hrbtenice in sunke s prsi. Večinoma sta brez koreografije in skoraj v celoti prosto improvizirana sloga, ki ju pogosteje plešejo na dvobojih kot pa na odru. Klovnanje se razlikuje predvsem po tem, da je manj agresivno od krumpa; je bolj zabavljajsko, veselo in pisano. Krumperji pa zavračajo uporabo šal in posmehovanja in se osredotočajo na izražanje jeze, dramatičnih gibov in individualnosti. Je pa ta plesni stil vseeno zelo interaktiven, saj spodbuja publiko k sodelovanju (*Krumping*, b. d. b in Jones, 2005). Krump pozna štiri primarne gibe: vrtenje rok, suvanje s prsi, topotanje z nogami in hitre gibe s pestmi kot pri boksu. Pleše se ga na glasbo s hitrim ritmom (*Krumping*, b. d. c).

Kombinacijo hip-hopa in atletskih, skoraj plemenskih gibov, ki se izvajajo s svetlobno hitrostjo, sami plesalci krumpa poimenujejo tudi geto balet. Ti gibi so tako hitri, da dokumentarec Rize že takoj na začetku opozori, da je posnetek originalen in da se niso igrali s pospeševanjem slike videa. Gre za kombinacijo breakdancea, hip-hopa, jazza, afriških plesov in izzivalnih plesov, ki jih pogosto vidimo v glasbenih spotih (Jones, 2005). Plesalci trzajo s svojimi okončinami, zvijajo svoje trupe in topotajo s stopali na hip-hop glasbo (Menzie, 2005). Sama krčevitost krumpa je gibanje, ki ga poznamo že iz kamene dobe in ga danes najdemo pri nekaterih afriških plemenih. Sachsov (1997) opis krčevitih plesov pa skoraj v celoti opiše gibe pri krumpu. Podoben neustavljiv plesni zagon najdemo tudi pri plesnih manijah v srednjem veku, za katere je značilno večurno krčevito divjanje in psihoza, ki rezultirata s popadanjem po tleh od utrujenosti in ekstazo (Sachs, 1997).

Krčeviti plesi pa gredo z roko v roki z abstraktnimi plesi, ravno tako tudi krump ni posnemovalen. Spočetka je krump tipično abstrakten, z naraščajočo popularnostjo in pojavom koreografij pri krumpu pa se začne izpostavljati simbolika posameznih gibov. Ti naj bi podobno kot gibi gejš bili prispodobe, ki tvorijo neko osebno zgodbo plesalca.

Krump je skoraj v celoti prost, improviziran plesni stil, zato je redkokdaj podvržen koreografiji. Kot tak se izvaja solistično ali parno odprto znotraj kroga gledalcev, ki se gibajo v ritmu glasbe. Najpogosteje se pleše v dvobojih in ne toliko na odru (*Krumping*, b. d. c).

Ta opis sovпада z nekaterimi zgodnejšimi pojavi plesa. Že v kameni dobi so poznali krožne plese brez dotikanja okoli središčnega plesalca. Pri krumpu je to eden plesalec, ki pleše kolikor zmore, velikokrat se tudi na koncu zgrudi, nadomesti ga drugi iz kroga, ki prvo solo točko sprejme kot izziv in ga poskuša premagati.

Prvotno krožno obliko pa nadomesti polkrožna oblika, ki omogoča publiko, da lahko vidi in oceni plesalce. Ko se ples preseli na oder, pa se odvija v obliki konfrontacije med dvema tekmovalcema, ki med sabo tekmujeta in plešeta

izmenično; v tekmovanju skupin pa pride do konfrontacije nasprotnih skupin, ki stojita ena nasproti druge v dveh linearnih vrstah. Kasneje se krump pojavi tudi kot tipičen linearni skupinski ples z že nekoliko akrobatskimi elementi, brez značilnega dvoboja. Ustanovitelj Tight Eyez se je s svojo plesno skupino v tej formaciji udeležil priznanega vseameriškega tekmovanja različnih plesnih skupin, imenovanega Americas Best Dance Crew.

Telo se tudi pri klovnanju in krumpu dojema kot subjekt in kot objekt. Plesalec je telo in se s svojim telesom izraža s simboliko gibov in komunicira s svetom in plesalec ima telo, ki ga oblači v vrečaste hlače ter ga poslikava. Ravno skozi poslikavo telesa se močno izraža pogled na telo kot na objekt. Poslikava telesa je pomembna pri klovnanju in v začetkih tudi pri krumpu, ta pa ga kasneje opusti. Maska plesalcu da novo identiteto, pod njo se lahko sprosti in brez spon zapleše. Nekateri recimo ne morejo plesati, ko vedo, da jih publika opazuje, pod masko skrijejo svojo identiteto in se deloma zaprejo pred občinstvom, tako lažje prosto plešejo. Poslikava obraza, ki jo krump kasneje opusti, igra vlogo nekakšne maske, ki izraža občutja plesalcev, obenem pa tudi vzpostavlja distanco med plesalcem in človekom za masko (Krumping, b. d. a). Kulturni pomen teh poslikav pa ne nakazuje več samo klovnovske podobe, marveč simbolizira obredno afriško vojno ali plesno poslikavo (Guerra, 2005). Tako plesalci obeh plesnih stilov poslikajo svoj obraz za plesni dvoboj, podobno kot to storijo plesalci v afriških plemenih.

Tommy (cit. po Reid, 2004) poslikavo opiše sledeče: »Slika se ti naseli v glavi in poskušaš jo sestaviti, v bistvu skušamo pomešati različne obraze, stile. To je nekaj, kar moramo delati.«

Plesalec Rocko (cit. po Reid, 2004) pa pravi: »Rad slikam prelivanje ali scene. Scena je na primer slika kita, ki skoči iz vode proti soncu. Prelivanje pa so različne barve, ki se prelivajo ena v drugo. So pa še mnogi drugi načini poslikave.«

Na tem mestu pa zlahka poslikavo krumpa in klovnanja povežemo tudi z mislimi Sachsa (1997, str. 142) o poslikavi obraza pri plesu nasploh: »Po eni strani pomaga

plesalcu zapustiti vsakdanji jaz, osvoboditi se samega sebe in se dvigniti nad vse. Po drugi strani okrasje poudarja posnemovalni značaj plesa/.../«

Tako spoznamo novo, globljo dimenzijo poslikave obraza, ki plesalcu tudi olajša osvoboditev od vsakdanjih spon, prehod v trans in posledično tudi katarzo, čemur so krumperji in klovni najverjetneje zato tudi naklonjeni.

3.1.4 Dvoboji

Plesni dvoboji (ang. *Battle*), kjer se plesalci pomerijo v neposrednem in agresivnem tekmovanju, so bistvena sestavina krumpa in klovnanja.

Plesni dvoboji se lahko odvijajo vsakodnevno na cesti, na ulici, v dnevnih sobah in služijo temu, da se posameznik dokaže drugim članom svoje plesne skupine in se ponovno oceni njegovo mesto v njej, ali pa so del postopka sprejetja posameznika v plesno skupino in delujejo kot iniciacija v skupino (*Battle for Existence*, b. d.). Tukaj ples igra pomembno vlogo v ritualu iniciacije.

Vsi plesalci se gibajo in kimajo v ritmu glasbe in tako kot nekakšni navijači obdajajo posameznika, ki je po navadi v vrečastih kavbojkah in beli kratki majici in prosto pleše. Njegove roke in trup grobo trzajo v hip-hop ritmu in pogumno zre v občinstvo okoli sebe. Njegov prosti stil se giblje med abstraktnimi gibi in pantomimo. Tako izmenično pleše s posameznikom, ki ga je izzval (ang. *Call-out*), dokler ni jasno, kdo je zmagovalec (*Krumping*, b. d. c). V neorganiziranem dvoboju se to zgodi, ko plesalec s svojimi gibi tako močno navduši množico, da je dvoboja konec in množica ga tesno obstopi, nasprotnik pa je premagan (ang. *Kill-off*).

Ko posameznik začuti energijo, ravno tako drug posameznik pride do dvoboja, ki pa ni pretep. Ples je kot argumentacija teze o lastni plesni sposobnosti.

Kot pravi plesalec Dragon (cit. po Booth, 2005):

Pojavljamo se povsod. Krumperja se srečata recimo v McDonaldsu ali na ulici in se začne, dasta pobudo za dvoboj, da bi videla, kateri je boljši in

nekdo privleče radio. Včasih se s ploskanjem in vzkliki pridružijo tudi gledalci, krumperji pa se lotijo plesa. Zadeva se vname tako hitro, kot da bi bil po tleh polit bencin in bi bila potrebna samo iskra, da se vse skupaj začne.

Organizirani plesni dvoboji so nastali, ker je med klovnovskimi in krumperskimi »fams« (oz. družinami), kot pravijo plesnim skupinam, prihajalo do konstruktivnega rivalstva; vse so trdile, da so najboljše in se izzivale. Tommy the Clown je krump poimenoval »nekontrolirano trzanje«, krumperji pa so klovnove imeli za »dolgočasne zabavljače«. Da bi ugotovili, kateri plesni stil je boljši, so v Los Angelesu ustanovili plesne dvoboje, imenovane The Battle Zone, kjer se eni in drugi pomerijo v različnih kategorijah na miroljuben način. Ekipe ena drugo izzovejo in med sabo tekmujejo, občinstvo pa presodi, kdo je boljši. Cilj je osramotiti nasprotnika (Menzie, 2005; Krumping, b. d. a in About Tommy, b. d.). Ti dvoboji pa so se iz prostorov klovnovske akademije razširili v veliko dvorano Great Western Foruma.

Zadeve potekajo zelo podobno kot pri ritualu sklepanja miru vzhodnih Adamancev, kjer ena skupina plesalcev skozi ples izrazi svoja agresivna čustva do druge in tako se pomirita bes in agresija. Cilj je sprostiti napetosti vsaj za neko določeno obdobje (Radcliffe-Brown, 1964).

Tako kot tolpe tekmujejo med sabo z ilegalnimi aktivnostmi, Battlezone ponuja alternativno tekmovanje na področju plesa, ki omogoča pridobitev naziva najboljšega. Tekmovanje poteka v različnih kategorijah: ženske, otroci, obilnejši ipd. Plesalci se izrazijo v svojih originalnih stilih, občinstvo pa z vzkliki oceni, kdo je boljši.

Battlezone 5, predstavljen v dokumentarcu Rize, se odvija v pompozni stavbi Great Western Foruma, gledalci plačujejo vstopnice, gledanost je velika. Nastopajoči si pred nastopom kopičijo energijo z govori o svojih sposobnostih in ponižanjem nasprotnika, saj le s presežkom energije lahko dovolj prepričljivo nastopijo. Nastopajoči gredo skozi lepotne priprave: frizura, maska (šilt kape, prevelika oblačila, zlate verižice) in obleka ter se ogrevajo s plesom. Aktualni prvaki klovnovi vstopijo v stilu boksarskih prvakov, spremlja jih navijanje množice, njihovi obrazi pa govorijo zgodbo o lastni pomembnosti. Začnejo se nastopi po

kategorijah, plesalca si sedita nasproti v polkrogu svojih soplesalcev, en začne plesati pred drugim in ga s plesom izzivati, poniževati, nato začne plesati drugi. Plesna skupina okoli plesalca tega spodbuja. Glasovanje poteka pred pokalom z vzkliki iz občinstva, ki ga sestavljajo sorodniki, sosjedje in celo babice plesalcev.

Tako lahko pri klovnanju in krumpu govorimo o različnih nivojih plesnega dvoboja, eden se odvija v povezavi s statusom posameznika v plesni skupini, drugi pa ovrednoti status skupine kot celote. Dvoboji med skupinami in tudi znotraj skupin so zgolj plesni in predstavljajo legalno obliko sproščanja agresije. Sprva gre za določanje statusa znotraj plesnih skupin, nato z obstojem več skupin, med slednjimi pride do rivalstva, zato se določi status skupin kot celot. Pri slednjem se pojavijo organizirane oblike tekmovanj, ki potekajo na odru, krog kot osnovna oblika plesa se spremeni v vrsto, da bi gledalci lahko videli plesalce in jih ocenili. Plesni dvoboj na odru loči plesalce in publiko, ki ne pleše. Lahko bi rekli, da je preselitev na oder tudi pri krumpu povzročila profesionalizacijo plesa in se je ples tako odtujil od ostalih posameznikov, ki pa imajo na tej točki vlogo plesnih sodnikov.

Od nivoja izziva je odvisno tudi, kje se bo ples odvijal, individualni dvoboj je neodvisen od časa in kraja. Predvsem krumperji plešejo, kjer se sicer zadržujejo, nič jih ne veže na kraj. Ko potujejo, se ustavijo, da plešejo, kot se drugi ustavijo na poti, da opravijo fiziološke potrebe.

Tako se klovnanje začne na otroških zabavah in poteka na dvoriščih in na cesti, krump poteka pretežno na ulicah, pred šolo, na parkiriščih ipd.; z organiziranimi dvoboji, tečaji in nastopi pa se poslužujeta bolj za ples konvencionalnih prostorov: plesnih studiev, dvoran, odrov ipd.

S strožjo ločitvijo klovnanja in krumpa, slednji prirejajo dvoboje med samimi krump skupinami. Tommy v sklopu poučevanja plesa in plesnih delavnic prireja začetniške (tudi šolske) dvoboje ob koncu tečaja.

3.1.5 Krump in klovnanje skozi kalejdoskop plesne zgodovine

»Žal imamo o plesih iz daljnih dob le nekaj podatkov, poznamo jih pa ne. Od vseh umetnosti je prav ples tista, ki pripada preteklosti. To je umetnost trenutka, ki ga ni mogoče priklicati nazaj, saj je s plesom tako kot z rožo, ki jo gledamo stisnjeno v herbariju, za katero prav tako ne vemo, kakšna je bila, ko je cvetela in dehtela v naravi.« (Neubauer, 1998, str. 19)

Pa vendar tudi ti relativno skopi podatki o plesu, v svojih začetkih pa vse do modernejših plesov, s svojimi drobcami sestavljajo enotno sliko in omogočajo globlji vpogled v ples nasploh ter v posamezne plese.

3.1.5.1 Ekstatični plesi

Med krumpom in drugimi plesi, ki se pojavljajo v zgodovini plesa, lahko potegnemo prenekatero vzporednico. Sprva se klovnanje in krump začneta kot ponovno zavzemanje instinktivnega nagona po gibanju, ki človeka spremlja že od pradavnine. Ples sama najlažje razumem kot odraz viška energije, ki se nabere v organizmu, zaradi tega se je ples, po mojem mnenju, sprva tudi pojavil kot način obnašanja in ponovno vznikal v novih različicah. Višek energije pa ni pojav, ki je specifičen samo za človeški organizem, zato ples najdemo že na predčloveški stopnji, v živalskem svetu (Neubauer, 1998; Sachs, 1997; Maletić, 1986) in bi se morda lahko zadovoljili s preprosto Sachsovo (Sachs, 1997, str. 216) trditvijo: »Ljudje so verjetno od svojih živalskih prednikov podedovali veselo rajanje okoli središčnega predmeta«. Sicer pa pojava ekstatičnega plesa (tudi klovnanja in krumpa) ne moremo razložiti kot višek samo pozitivne ali samo negativne energije. V zgodovini najdemo sledi o obojem. V antični Grčiji, kjer so oboževali vse, kar je bilo povezano s telesom, se pojavijo tudi kot višek pozitivne energije (Otrin, 1998). Ples se je odvijal ob najrazličnejših priložnostih: plesi posvečeni bogovom (npr. čaščenje Dioniza), iz samega veselja in podobno. Plesni običaji se v stari Grčiji pojavljajo v prvotni moči, kot so jih poznala primitivna ljudstva, z elementi kot so: obsedenost, ekstaza, komuniciranje z duhovnim svetom, v čast bogovom. V okviru viška pozitivne energije se rodijo tudi plesne manije, divjanje

menad po več dni in noči. V kultu Dioniza pride do ekstatičnega osvobajanja lastnega jaza, kot je bilo to pri primitivnih ljudstvih. Tako ekstatičnega plesa ne rodijo samo represivne razmere. Nasprotno pa krčevito, osvobajajoče gibanje pri krumpu in klovnanju izhaja iz represivnih družbenih razmer in torej iz viška negativne energije, v čemer sta mnogo bolj podobna plesnim manijam v srednjem veku, ki je bil do plesa sovražen: »Staro plesno zapuščino vseh narodov, ki jih je zajelo krščanstvo, cerkev sprva tolerira, ko pa se njen položaj utrdi, prične že na koncu 6. stoletja nastopati proti plesu in ga prepovedovati« (Kos, 1982, str. 61). Prepovedi plesa pa niso bile povezane z verskim naukom iz Biblije, kjer se ples pojavlja tako v pozitivni kot negativni luči (rajanje okrog zlatega teleta, ples Davida pred Gospodom, ples žena ob zmagi Davida nad Goljatom, Salomin ples za glavo Janeza Krstnika ipd.), marveč predvsem s spodkopavanjem poganskih obredov. Represija pa je vplivala tudi širše na področje vsakodnevnega življenja, kot so ga posamezniki do takrat poznali. Krščanstvo, ki je hotelo utrditi svojo pozicijo s prepovedjo starih poganskih obredov, je širilo prepričanje, da je telo treba skrivati in v povezavi s tem je tudi ples bil označen kot izvir grešnosti (Magazinović, 1951, povz. po Ramovš, 2002), morda toliko bolj zaradi njegove vloge v poganskih obredih. Poganske demone in obrede cerkev začne taktično nadomeščati s krščanskimi svetniki in prazniki. Cerkev se je trudila v celoti zatreti ples, kar se ji ni posrečilo; uveljavile pa so se prepovedi plesa v določenih obdobjih cerkvenega leta, kljub temu pa so bili vsi veliki cerkveni prazniki povezani s plesom (Ramovš, 2002). Ljudje pa so plesali tudi sicer ob vseh večjih dogodkih, ki so jih vznemirjali, pojavili pa so se tudi potujoči zabavljachi in plesalci. Ko so ljudje plesali, so se skrivali, ko jim je ples bil dovoljen v obliki liturgične drame, pa je bil postavljen v stroge okvire. Življenjsko veselje in intuitivno izražanje čustev, ki ju človek nujno potrebuje, je cerkev praktično prepovedala in ustvarila represivno okolje, ki se je osredotočalo samo na boga; zdravljenje duševnih tegob pa je označila za grešno. Srednji vek, v katerem je dominirala cerkev, je tako ves čas skušal omejevati človeka in njegovo izražanje. Družbena dejstva (represija s strani cerkve, revščina in bolezni) in iz njih izhajajoča negativna energija istočasno povzročita plesne manije po vsej Evropi (vendar pod različnimi imeni) ter neizbežno pritiskata na psiho posameznika, ki se

potisnjen v kot lahko očitno pozdravi le z ekstatičnim plesom. Ekstaza se izrazi kot nuja po plesu in pozabljanje na svet in samega sebe v plesu in s pomočjo plesa. In zato pride do mrtvaških plesov na pokopališčih (ko kdo umre ali ob krščanskih praznikih), Vidovega plesa in tarantizma (Sachs, Otrin, Neubauer). Motiv smrti ali kak drug tragičen dogodek sproži vso negativno energijo, ki se je v človeku nabirala, da se izrazi v maničnem plesu, ki v resnici razkriva živo ekstatično moč notranjega življenja, ki so jo ljudje od kamene dobe dalje zatirali. Smrt kot največja življenjska uganka, ki razburja človekovega duha, se izrazi skozi telo v mrtvaškem plesu, ki ozdravi psihološke negotovosti in bolečine. Srednjeveški ljudje v plesu niso iskali samo srečne ekstatičnosti, ampak tudi ekstatičnost obupa in smrtnega strahu v ponorelih plesih. Človek je v sebi še vedno čutil neke nerazumljive sile, ki so še vedno del vsakdanjika in jih ne more premagati, zgolj stoično preko molitve. In nič nenavadnega ni, da je manični ples, ki se je sprožil pri enem posamezniku, takoj postal stvar množic in se je naprej prenesel tudi na gledalce, saj je vsa ta raja živela v podobnih okoliščinah, ki je svoj obup morala ozdraviti (torej izplesati). Podobno tudi pri klovnih in krumperjih plešejo moški, ženske in otroci, da sprostijo svojo negativno energijo. Represivne družbene razmere in psihološke bolečine rodijo manično trzanje, ki lahko traja vse do izgube zavesti. Pretežno negativna energija in represija malega človeka, ki sta sprožili plesne manije v srednjem veku, sprožita tudi krump in klovnanje, saj sta ta posledica kvarnega družbenega okolja v marginaliziranih skupnostih, ki se borijo z revščino in neenakostjo. Krump tako izraža in pa tudi sprošča vso jezo in agresijo, ki razvne mata mlade v getu. Vendar pa relativno dolgo ostajata v okviru revnih sosesk na območju Los Angelesa in se ne širita tako obsežno kot so se širile plesne manije v srednjem veku. To dejstvo dodatno podpre trditev, da so plesne manije vezane na podobne družbene razmere, ki jih znotraj South Central Los Angelesa držita obkrožujoči srednji in visoki razred. Zdi se, da človek nosi ekstazo v sebi, saj ekstatični plesi niso omejeni na narode, dežele in posamezna obdobja.

Pojav krumpa in klovnanja bi lahko pojasnili tudi z Sachsovimi (1997, str. 354) besedami: »/.../ ko ples v neki preveč prefinjeni družbi postane anemičen, prevzame elementarno moč, ki jo nujno potrebuje za obstanek, iz plesnih področij,

ki so bliže izvornim koreninam, bliže naravnemu gibanju in prvinskemu plesnemu duhu.« Izumetničen, komercialni hip-hop in druge plese, ki jih danes poznamo, nadomestijo z krumpom. Podobno so plemiči v renesansi primanjkljaje v dvornih plesih nadomestili s prevzemanjem podeželskih plesov; kar je manjkalo v dvornih plesih, so našli v vaških plesih na podeželju. Pojavi se gailarda kot ples neuničljive življenjske moči, sprejela je lahko vse plesalčevo gibno bogastvo: drzna, razposajena, s skoki. Podobno je v Italiji bila volta živahen in vihrav zaprt parni ples, nespodoben ples.

Sachs tudi v priljubljenosti tanga v začetku 20. stoletja vidi hrepenenje človeka po naravnosti in strasti in posledično njegov nov odnos do telesa: »20. stoletje je ponovno odkrilo telo; že od antike naprej ga niso tako ljubili, čutili in častili. /.../ Po dvestoletnem spanju se prebuja prikazovalni, izrazni, posnemovalni ples« (prav tam, str. 449).

Iz te neusahljive in v vseh obdobjih prisotne težnje po ekstatičnem, katarzičnem plesu se zdi, da človek nenehno v sebi nosi potrebo po naravnosti, strastnosti in sodobna družba prav tako potrebuje ples, kot so ga potrebovali primitivci. Željo po ekstazi pa si človek zadovolji vedno z nečim novim, z nečim, kar nujno izvira iz duše, pa naj bo to tango ali krump, primitivni plesi ali divjanje menad ... Človek najde vsaj za kratek čas odgovor in zdravilo za svoje hrepenenje v različnih pojavnostih katarzičnih plesov.

Zasledovanje ekstatičnih plesov pa me je pripeljalo nazaj domov v deželo kurenta. Kurent naj bi bil neposredni naslednik mitoloških izumiteljev plesa (139 Kropelj). Kurenti vojščaki so po grškem mitu na Kreti varovali Zevsa, ko je ta jokal, so izvajali divje plese, poskakovali in žvenketali z orožjem in so istočasno izumili ples, natančneje ekstatični ples. Ciglenečki (povz. po Kropelj) trdi, da so se koranti le v malo spremenjeni obliki ohranili v lokalni tradiciji do danes. Tako neposredni mitološki izumitelji plesa kot pustne šeme živijo v neposredni bližini nastajanja diplomske naloge o klovnanju in krumpu. Koranti s svojim ekstatičnim plesom, poskakovanjem in hrupom skušajo vplivati na naravo. V pravljici o kurentu pa s svojimi gosli prisili ljudi in demone v neustavljiv ples, v šegah pa je on tisti, ki pleše.

3.1.5.2 Gibi in oblike

Zanimivo je, da klovnanje in krump uporabljata ista gibanja in obliko telesa kot tisti prvi plesi. O začetkih plesa in njihovih oblikah lahko sklepamo le iz edinih preostalih virov, ki so nam jih takratne kulture zapustile: iz jamskih poslikav. Ker pa je slika statična upodobitev jamske poslikave prazgodovinskih ljudi v držah, ki bi lahko izražale le ples, še vedno ponujajo le špekulacije o gibanju. Če pa verjamemo, da so današnja primitivna ljudstva na podobni stopnji razvoja kot tista prvotna in da so tudi v plesu podobna tistim izvornim, pa lahko iz njihovih gibanj v sedanosti sklepamo na gibanja v prazgodovini. Tako španske slikarije iz obdobja paleolitika pričajo o krožnih postavitvah, iz katerih lahko sklepamo na krožne ples kot prvotne pojave plesov, ti pa se še danes izvajajo med primitivnimi ljudstvi. Če sledimo tej analogiji plesov v povezavi z arheološkimi najdbami, bi lahko zgodnjo zgodovino plesa rekonstruirali nekako tako: plesi v kameni dobi se razvijejo iz začetnega krožnega plesa brez dotikanja in se kasneje razdelijo na živalske (imitativne) in krčevite ples. In ravno to obliko sprva in pretežno prevzameta krump in klovnanje: krčevito plesanje okrog središčnega plesalca. **Klovnanje in krump** kot skupinska krožna plesa, ki vznikneta iz viška energije in v sredino postavita najbolj »bolnega« plesalca, ki pleše toliko bolj zavzeto, to energijo sprosti, jo žarči na druge, obenem pa se ozdravi napetosti, delujeta zelo podobno kot ti domnevno prvotni plesi.

Kot drugi primitivni plesi tudi krump izraža svoje videnje sveta, z gibi opisuje življenjske razmere (predvsem agresijo) in konfrontacije uresničuje skozi ples. Krump je tako v obliki kot v uporabi podoben tradicionalnim bojnim plesom. Na podobnosti med klovnanjem in krumpom na eni strani ter ritualnimi plesi nekaterih plemen opozori tudi dokumentarec Rize (LaChapelle, 2005).

Z afriškimi bojnimi plesi si delita klovnanje in krump nekatere elemente: poslikavo obraza, dvoboj med plesom (v obliki konfrontacij in tekmovanja) in zasmehovanje nasprotnikov.

Vsekakor pa se pojavi vprašanje, od kod te podobnosti krumpa in klovnanja z afriškimi plesi, pri čemer še najbolj preseneti trditev LaChapelleja, da ti mladostniki nikoli prej niso videli afriških plesov in poslikav obraza. V šoli,

komaj da imajo predavanja: likovne vzgoje ali umetnosti šola sploh ne ponuja, pri zgodovini in pa geografiji pa tudi niso obravnavali afriških plemen (1/2 interview mit David LaChapelle, 2011).

Ko jim je režiser pokazal afriške plese iz arhivov, ki jih je nameraval vključiti v dokumentarec, so noreli in skakali naokoli, to je bila za njih neke vrste potrditev. Začuden so bili, da so na podoben način plesali že njihovi predniki (1/2 interview mit David LaChapelle, 2011).

Po besedah Tight Eyesa (cit. Po Del Barco, 2005): »Niti približno nisem vedel, da Afričani to počnejo v ritualne namene, videti je, kot da krumpajo – to je v krvi.«

Čeprav sta klovnanje in krump najbolj priljubljena med moškimi in ženske niso zastopane v enaki meri, pa vseeno ne moremo govoriti o tipičnih moških plesih, iz katerih bi bile ženske izključene, kot je to bilo pri prvih pojavih plesov. Ženske sicer pretežno v plesnih dvobojih tekmujejo z ženskami, vendar je sicer njihova participacija v skupinskem delu plesa toliko inkluzivna, da ne moremo reči, da pleše vsak spol zase.

3.1.5.3 Premik v profesionalizacijo

V današnjem času je ples privilegij manjšine, zdi se iracionalno, da bi se amater izpostavljaj v plesu, če pa ni umetnik. Koraki in teorija družabnih plesov so od posameznika tako odtujeni, da svoje telo dojema kot preveč nerodno za ples in se ga redko poslužuje. In tukaj nastopi krump s prvinskimi trzajočimi gibi, ki jih zmore vsak, sprva je celo težnja po vključevanju množic v plesanje. Torej v postmoderni družbi, kjer se ples loči na tistega, ki je umetnost in na drobce družabnega plesa, kjer večina ljudi ne prisostvuje v plesu, se krump pojavi ravno med tistimi, ki sicer ne bi plesali. Ples se pojavlja vsepovsod, na vsakdanjih površinah in postane velik del življenj črnske skupnosti. Je vseobsežen. Nato pride do premika, vseobsežnost pa še vedno velja tam, kjer se je ples rodil. Podobno **klovnanje in krump** sprva novačita v ples vse, jih navdušita, gledalci niso samo gledalci, marveč v krožni obliki obstopijo virtuoza, se gibljejo v ritmu

in glasno izražajo svoje občudovanje. Z velikim porastom zanimanja pa se začnejo ustanavljati plesne skupine, ki delujejo kot neke vrste plesne šole, pojavijo se plesni »profesionalci«, gledalci pa še vedno navijajo, vendar so pretežno vključeni le v javne nastope kot občinstvo pred odrom, ki ima vlogo plesnega sodnika.

Premik plesa iz zasebnega, nehotenega gibanja v umetnino, ki je namenjena opazovanju, se nakaže že zelo zgodaj v zgodovini ravno z obrednim plesom, ki je izključeval improvizacijo, da bi učinkovitost čarovnije bila močnejša: »pravilnejši« ples pomeni večji učinek magije. Plesa so se začeli učiti v okviru družine ali pri znanih plesalcih. Pojavijo se prvi plesalci umetniki, ki obvladajo določene spretnosti. Pleme se razdeli na gledalce in nastopajoče (Sachs, 1997). Ples pa še je vedno ljubiteljski.

Z družbeno delitvijo na gospodarje in služabnike se pojavi poklicni plesalec, ki s svojim nastopom prinaša gledalcu užitek, za kar dobi plačilo (Sachs, 1997; Otrin 1998). Razvoj plesnih šol in profesionalnih plesnih skupin lociramo v templjih in na dvorih kultur starega vzhoda (Kos, 1982; Neubauer, 1998). Plesne šole so poznali tudi v **Starem Egiptu**. Zanimivo, na **Kitajskem** niso poznali ljudskega plesa, imeli pa so plesne šole in šole za učenje vedenja, fizičnih spretnosti in akrobatike (Otrin, 1998); in celo ples zaničujoči antični Rim je poznal plesne šole in plesne profesionalce.

Iz čaščenja bogov in rajanja (če ne že manij), naj bi se razvilo grško gledališče (Otrin 1998), kot opisuje Schwab (2005) v *Najlepših antičnih pripovedkah*:

Jesen so se žene in dekleta (menade, bakhantke) same – moški so bili izključeni iz tega kulta – mahajoč s plamenicami ali z okrašenimi tirsovimi palicami v divjem sprevodu ob oglušujoči glasbi in orgiastičnih plesih odpravile v gozdove in gore ter z raznimi imeni /.../ klicale Dioniza in mu pele himne. Zraven so ubijale in trgale gozdne živali ter jedle njihovo surovo meso. Spomladi so trosile cvetje in pele vesele pesmi. V novembru in decembru so plesale burleskne plese, iz katerih je pozneje nastalo grško dramsko pesništvo /.../ (prav tam, str. 861–862).

Menade so v svoje plesse kasneje vključile tudi moške, ki so bili maskirani v Satire. Dionizije so potekale v krogu okoli Dionizovega oltarja. Pride do začetkov gledališča, ki ljudi razdeli na izvajalce in gledalce (Otrin, 1998). Prvotno manično, instinktivno rajanje se je spremenilo v organizirano zabavo. Gledališče se je razvilo iz obreda (je razkazovalna oblika obvladovanja naravnih in nadnaravnih sil) in iz želje po obvladovanju resničnosti. Antično gledališče je nastalo iz dionizij (Lukan, 1996).

Ples se preseli v gledališče, postane scenska umetnost, s katero se ukvarjajo profesionalci in za katero je značilna visoka tehnična raven. Skupinski ples v grški drami pa ni bil več krožen, temveč je zaradi praktičnih razlogov imel vrstno obliko (Sachs, 1997).

Podobno s plesnimi dvoboji na odru ali pred kamerami pride do razdelitve na gledalce in plesalce in pa do razdora krožne oblike plesa v polkrožno in čelni individualni ples, saj so se morali gledalcem odpreti, da bi jih ti lahko videli. Pride do organizacije plesnega ravnanja. Krožni ples izven odra pa še vedno obstaja v prvotni instinktivni obliki.

Ko ples postane popularen, pa se začne ločevanje med plesom za vse in »pravim plesom«, pojavijo se določila o pravih gibih. Plesna skupnost se deli na plesalce in gledalce, ki imajo vlogo plesnega sodnika.

Nadalje pride do dvoboja med večjimi skupinami in do specializacije plesa. Vsak, ki pleše krump ne more biti krumper, ker vsak pač ni dovolj dober. Ples za vse postane umetnost, ki je več ne more doseči ravno vsak. Podobno nihanje od plesa za vse do plesa, ki postane relativno nedosegljiva umetnost, najdemo že pri samih začetkih plesa in nadalje pri dionizijah, ki so sprva množično rajanje, ki se kasneje razvije v profesionalno grško gledališče; podoben premik se zgodi tudi pri baletu, iz družabnega plesa v visoko umetniško obliko.

3.1.5.4 Presaditev

Nadalje prehod krumpa in kateregakoli plesa v javnost oziroma na področja in med ljudi, ki ne živijo istega stila življenja, pa ples izumetniči. Enako se je zgodilo, ko so v renesansi začeli plemiči prevzemati ljudske plesse. Plemstvo na gradovih jih je izumetničilo, prevzelo jih je in spremenilo v veličastne parade. Kmečko, prvinsko, nezadržno moč in strast preoblikuje v umetnost; pomembni postanejo očarljivost, milina in nežnost. Prvič se pojavi zapisovanje korakov, plesna teorija, plesni bonton in poklic plesnega učitelja. Slednji so imeli ugleden položaj predvsem v Italiji, tudi Avstriji, Franciji in Angliji. Vsi gibi, vsi pozdravi so morali biti naučeni (Otrin, 1998). »Minili so časi, ko je vsak lahko plesal po svojih naravnih nagnjenjih in se je naučil nepisanih pravil iz opazovanja in sodelovanja pri plesu. Minili so časi spontanosti« (Sachs, 1997, str. 305). Prav tako krump s svojo popularnostjo v drugih kulturah deluje izumetničen. Ker se ne rodi naravno, ampak je prinesen oziroma presajen umetno, se pojavi potreba po plesnih učiteljih. Tako revni mladostniki, ki so začeli plesati iz psihološke potrebe, postanejo plačani učitelji.

Poleg tega izgineta spontanost in improvizacija, ples postane umetnost in izumetničeno plesanje po pravilih. Ples postaja vedno bolj mesto ogledovanja in razkazovanja (Vogelnik, 2009).

Isto se je zgodilo pri prevzemanju tanga. Za dvajseto stoletje je bilo značilno prevzemanje novih plesov iz Amerike, ki v vsa večja evropska mesta prinesejo raznolikost, moč in izraznost gibanja; to so plesi one-step, argentinski tango, fox-trot, charleston, blues, rumba itd. Vsem tem plesom je skupno neposredno in tekoče gibanje z močno poudarjenim erotičnim parnim elementom. Prišlo je do hitrih sprememb v priljubljenosti plesov; nekoč priljubljen plesni stil so hitro nadomestili z novim, pri čemer je vsak nov ples prinašal nove gibe in nov stil oblačenja. Poleg tega, da so plesse že po nekaj letih začeli opuščati ali združevati v nove mešanice, pa so Evropejci ameriške plesse tudi sicer oropali njihovega osebnega značaja: »Naša standardizirana civilizacija je odvrгла iz tujih plesov vse, kar je bilo prvinskega, močnega in ekstatičnega. V hitrem procesu dušenja in glajenja so izgubili svoj osebni značaj in možnost pritegniti tiste, ki so jih plesali«

(prav tam, str. 448). Vsak ples se je na hitro prijel, sprocesiral in zavrgel, brez doživljanja tiste prvotne življenjske sile, ki jih je na domačih tleh sploh ustvarila. Verjetno ravno zato, ker se je pojavil na novem kontinentu in v drugačnih temperamentih z drugačnim družbeno zgodovinskim ozadjem, ni mogel zaživeti v vsem svojem pomenu. Prevzemanje ni izraz telesne in duhovne potrebe, ples izgubi svoj originalni značaj, razkroj oblik s pričo izgube vsebine. Vse to bi lahko dejali tudi za prevzemanje klovnanja in krumpa po svetu. Medtem ko ustanovitelji zavračajo uporabo besede trend v povezavi s plesoma, imajo čisto prav, saj v njihovem primeru gre resnično za vseprežemajoč življenjski stil, nesporno pa se plesa pojavita kot trend izven zibelke svojega nastanka, kjer ju je treba umetno vzdrževati z učenjem plesnih korakov v okviru plesnih delavnic.

Po Telbanu (2002) bi ta pojav lahko imenovali razkrivanje, ki je tipično za zahodni svet: »Ravno to odkrivanje in »interpretacija« ob razkritem telesu, ki sta značilni za zahodnega človeka, pomenita, da človek izgublja stik s poetiko nekega drugega življenja, s samo bitjo in bistvom plesa ...« (prav tam, str. 12).

3.1.5.5 Sile kapitala

Prvotno se ples specializira in spremeni zaradi religije in povečanja magične moči. Sile kapitala pa so bile tiste, ki so najbolj odločilno spremenile odnos ljudi do plesa. Družbena delitev na gospodarje in služabnike je prvim omogočala kapital, s katerim so naročali plesne storitve, plesanje je postalo poklic in umetnost. Pojavijo se plesne šole, plesna teorija in učenje plesnih korakov. Temu nasprotno pa so še vedno obstajali veliko bolj neizumetničeni ljudski plesi.

Pri klovnanju in še bolj pri krumpu pa lahko ravno tako čutimo moč sil kapitala, ki ju pri presajanju v druge okoliščine izumetničijo, doma pa ohranjajo relativno nespremenjena. Medijska izpostavitve plesov ju transformira v trend in označi za umetnost. Pojavi se želja po duplikaciji tega trenda drugod, zato pride do analize in racionalizacije korakov ter poučevanja plesa. Krump sčasoma postane tržna niša. Podobno v baroku tudi balet sledi kapitalni moči. Sprva je stvar zaprtih dvorskih praznovanj z vedno večjo močjo meščanstva, ki je posedovalo kapital,

kasneje pa se je balet preselil iz dvora na oder in postal predstava za množico, ki je plačevala vstopnino. Z odrskim baletom se je razvila tudi potreba po večji tehnični dovršenosti, jasnosti, urejenosti in ravnotežju. Prostočasna zabava plesnih ljubiteljev postane resno delo poklicnih plesalcev, povezano z stopnjevanjem umetniških zahtev. K plesu se je pristopalo sistematično, kar je prineslo odklon od instinktivnega, samoumevnega, pristnega in izginjanje folklornih značilnosti. Ves ta premik baleta od relativno zasebnega do javnega, od amaterskega do umetniškega pa privede tudi do sprememb v modi (Sachs, 1997). Vzpon meščanstva tako sčasoma posredno povzroči konec dvornih plesov in selitev teh na oder. Tako z medijsko izpostavljenostjo tudi klovnanje in krump preideta iz zasebne aktivnosti v javno ter neizbežno spremenjeno in kupljivo dejavnost.

3.2 DRUŽBENE DIMENZIJE KLOVNANJA IN KRUMPA

Tommy Johnson je postal začetnik navdihujočega plesnega gibanja, znanega pod izrazom klovnanje, ki se je kasneje nadaljevalo tudi s krumpom, in je spremenil priljubljeno zabavo ob rojstnih dnevih v svetovni fenomen. Te zabave so vsebovale najnovejšo glasbo in ples; poleg tega pa je med klovnanjem otroke tudi spodbujal, naj se mu pridružijo. Otroci so med plesom kar žareli in hitro je pridobil privrženca, postal jim je zgled in vodja. S hitro naraščajočim zanimanjem za ta ples je Tommy spoznal, da lahko mladim ponudi enkratno priložnost, da se raje kot drog ali tolp poslužujejo klovnanja. Ustanovil je plesno ekipo, ki se je imenovala »Hip-hop clowns« in je nastopala na zabavah (*About Tommy*, b. d.). Vendar pa je postavil pravila: posamezniki se ne smejo ukvarjati z drogami, biti morajo dober zgled ostalim in redno prisotni pri pouku ter imeti dobre ocene in se lepo obnašati v šoli. Zaradi tolikšnega navdušenja so bili mnogi mladi pripravljeni te pogoje sprejeti. Če so se teh pravil držali, jih je sprejel v svojo skupino in jih usposobil za ples v svoji ekipi, hkrati pa jih je vedno spodbujal h kreativnosti (*Krumping*, b. d. b). V skupnosti, kjer so vladale tolpe, nasilje in kriminal, je Tommyjevo klovnanje postalo družbeni regulator, ki je mlade usmerilo v legalno delovanje.

Vseeno pa klovnanja in krumpa ne moremo dojemati kot stvaritve samega posameznika. In to dejstvo sovпада z besedami Ernsta Galla, ki pravi, da nihče ne izumi umetnostnega sloga in ta ne nastane naenkrat. Sicer umetnostni slog izide iz zamisli določenega posameznika, vendar pa so ga vsaj soustvarile družbene razmere njegovega nastanka, ki obstajajo neodvisno od »izumitelja« (povz. po Hauser, 1980). Tako se je krump oz. prvotno klovnanje pojavilo, bilo dobro sprejeto in se razvilo, zaradi specifičnih socialnih razmer, ki so leta 1992 vladale South Central Los Angelesu. Te razmere so bile podobne represiji srednjega veka, saj so povzročile kopičenje negativnih čustev, ki so se morala sprostiti. Klovnanje je tako odraz družbenih razmer in na njih tudi vpliva: posamezniki opozorijo nase ter sčasoma izboljšajo svoj družbeni status in tako vplivajo na želeno situacijo. Klovnanje sledi Brinsonovi (1985) logiki, saj krepi kolektivno zavest mladih, ki se nahajajo v podobni situaciji, s popolnoma drugačnim načinom življenja se upre obstoječi stvarnosti in povzroči družbene spremembe v svoji skupnosti.

3.2.1 Razvoj Los Angelesa in South Central Los Angelesa

Med drugo svetovno vojno pride do velikih migracij v Los Angeles, ki jih povzroči potreba mesta po delovnih mestih na področjih proizvodnje letal, vojnih zalog in orožja. Leta 1950 Los Angeles že postane znan kot industrijski in finančni velikan, ki sta ga ustvarili vojna industrija in migracija. Na tem mestu se razvijejo mnoge industrije, tudi filmska. Razširi se gradnja v predmestju (History of Los Angeles, b. d.).

Mesto je bilo že od samega začetka etnično razdeljeno, dodatno z omejevalnimi nepremičninskimi dogovori. Do druge svetovne vojne je 95% stanovanj v Los Angelesu bilo za črnce in Azijce nedostopnih. Te manjšine, ki so delale v obrambni industriji ali sodelovale v vojni, so se soočale s stanovanjsko diskriminacijo. Industrija druge svetovne vojne jih je privabila v mesto, njihova naselitev znotraj njega pa je bila omejena in je povzročala segregacijo. Črnci so bili so izključeni iz predmestij in omejeni na stanovanja vzhodnega ali južnega Los Angelesa, Wattsa in Comptona. To je tudi močno vplivalo na izobraževalne,

zaposlitvene in ekonomske zmožnosti skupnosti. Ta območja so bila deležna veliko manj storitev, ki jih je mesto ponujalo drugod. Omejevalni dogovori so bili leta 1948 prepovedani, črnci pa še vedno niso bili na boljšem. Življenjske razmere so bile marginalne in so vodile v obup (History of Los Angeles, b. d.).

Kriza mestnih središč v času po drugi svetovni vojni je prizadela tudi Los Angeles z izgubo delovnih mest, zaradi opustitve ali selitve proizvodnje v predmestja in na podeželje. Pride tudi do velike selitve nakupovalnih središč v predmestja. Rezultat vsega tega pa so bile propadajoče in zapuščene stavbe v središčih mest (Bruegmann, 2005). Z izgubo delovnih mest izgine na tem območju tudi srednji razred.

Rasna in družbena nepravičnost (slabe šolske razmere, nezaposlenost, represivno delovanje policije ipd.), značilni za območja Los Angelesa, kjer je živel nižji razred, sta leta 1965 privedli do množičnih izgrediv v Wattsu, ki jih je sprožil nek manjši dogodek (The Crisis, b. d.).

Mesto si je prizadevalo izboljšati socialne storitve za črnsko skupnost, vendar pa je nezaposlenost vseeno ostala velika, saj ukrepov niso izvajali dosledno (Dawsey, 1990).

Razširjena nezaposlenost, revščina in kriminal v poznem 20. stoletju pripomorejo k porastu tolp, ki so omejene na revna območja znotraj mesta. Dodatno pa še z izgredi leta 1992, ki so bili povezani z rasno nestrpnostjo policije, South Central Los Angeles postane sopomenka za urbani razkroj (South Los Angeles, b. d.).

In v teh okoliščinah se leta 1992 pojavi klovnanje med otroci in mladostniki, ki so tukaj odraščali. Lachapelle podrobneje opiše družbeno geografijo življenjskega prostora, kjer je nastal krump. Tako pravi, da državne šole v ZDA mladim ne ponujajo, kar so nekoč. V šolah nimajo likovnega pouka ali umetnosti, ne učijo se o afriških plemenih, komajda da imajo pouk, kaj šele kakšne tečaje ali krožke. Mladi v South Central Los Angelesu se tako po šoli vrnejo domov, v geto, kjer pa edino cerkev podaja neko nedestruktivno vsebino in drži skupnost skupaj. Vse preostalo pa najbolj poenostavljeno opisuje scena, ki se nenehno ponavlja, ko se peljemo skozi ta predel mesta: poleg cerkva imamo opuščeno izložbo, trgovino z

alkoholom, hitro hrano. Najbolj ironično pa je, da je ta svet 45 minut vožnje oddaljen od hollywoodskega blišča, a je od njega popolnoma odcepljen, kot da bi med njima bila železna zavesa (1/2 interview mit David LaChapelle, 2011).

Življenjska skupnost razen košarke ali nogometa ni ponujala nobenih aktivnosti, saj država ni vlagala v pošolske ali umetniške programe. Mnoge družine so bile vpete v mrežo kriminala, prostitucije in drog in zato otrokom niso mogle nuditi potrebne opore pri odporu proti tolпам. Tako se je skupnost vrtela v začaranem krogu, iz katerega ni bilo izstopa: že od majhnega so tolpe posameznikom edine ponujale oporo in neke vrste prostočasno dejavnost. Tako je za veliko posameznikov, ki so odraščali v teh predelih bilo normalno, da so bili brez staršev, vpleteni v droge in nasilje. Mladi v South Central Los Angelesu so težko živeli, plesne družine pa so jim izpopolnile življenje v vseh vidikih, kjer njihove družine in šole niso uspele. S pojavom plesnih skupin so mladi dobili enakovredno pozitivno alternativo tolпам, ki so do takrat veliko preveč privlačile mladino. Plešoča mladina se je tolпам dejansko uprla in tegobe svojega življenja izrazila na pozitiven način – s plesom, s čimer so jezo nad svojimi okoliščinami preusmerili v grobe gibe. Prav neverjetno je, da jim je to uspelo, saj je v getih in podobnih kriminalnih območjih bilo veliko skušnjav k nasprotnemu. In vse to nakazuje, da sta klovnanje in krump pomenila nekakšno kontrakulturo v okolju, ki sta ga odražali revščina in visoka kriminaliteta, in kjer so tolpe v svet kriminala novačile že otroke in mladostnike (Menzie, 2005; LaChapelle, 2005 in Jones, 2005).

Plesa lahko razumemo tudi kot nadomestek izgrediv, namesto da bi ob povišanih čustvih šli na ulice in sprožili izgrede, se dobivajo in plešejo. Tudi Rize na začetku nakaže, da so se izgredi in klovnanje in krump rodili iz istih okoliščin, a nastopajo kot antipoli: destruktivni izgredi nasproti pa kreativni ples. Težave, jeza in nepravilnost, ki nakopičijo negativno energijo znotraj organizma se v tem primeru ne izrazijo z izgredi ampak s plesom skozi umetnost.

LaChapelle avtor dokumentarca Rize (2/2 interview mit David LaChapelle, 2011), ki predstavi klovnanje in krump, občuduje plesalce: »Lahko bi končali v getu ali v

zaporu, ampak so se odločili za drugo pot, ki je zahtevala mnogo več poguma in zato so junaki.«

Thomasov navdihujoči nastop v klovnovski preobleki je pomenil nekakšno osvežitev. Bil je zgled legalnega uspeha v njihovi skupnosti; dokaz, da lahko vsakdo uspe. Mladim je omogočil uspešno življenje, ločeno od kriminala, ki je prevladoval v kulturi tistega dela Los Angelesa. Klovnanje je spravilo mladino z ulic, v stran od drog; mladi so se naučili plesati in širiti veselje ter ljubezen (Voynar, 2005). Tako je ples mladim omogočil preživetje in jim podal smernice, kako živeti naprej. Krump in klovnanje sta kot dve sili, ki sta se združili v boju proti družbenemu zatiranju (Jones, 2005). Podobno kot je ples pri Lugbarih v Ugandi eden izmed načinov za razumevanje obvladovanja in reševanje stanja negotovosti v družbeni strukturi (Middelton, 86), se pojavita tudi klovnanje in krump v Los Angelesu.

St. Juste (cit. Po Pagett, 2004) režiser dokumentarca o krumpu *Shake city 101* krump opredeli kot osvoboditev človeka od omejevalnih družbenih spon: »Krump je telesen odraz psihe današnje mladine. Ta ples odraža, kako se mladina upira formalnim omejitvam, pod katerimi so prejšnje generacije morale živeti.« Podobno trdi tudi Dragon (cit. Po LaChapelle, 2005): »Zame pomeni krump osvoboditev ljudstva, vzpon ljudi, ki so tako dolgo bili zatirani.«

Na tem mestu naj navedem nekaj misli plesalcev, ki so neposredno povezani s krumpom in klovnanjem in jim ples ponuja smernice za vsakdanje življenje: »Klovnanje in krump sta zelo pozitivna dejavnika v življenju te mladine, saj jo resnično varujeta nevarnosti ulice, tukajšnja mladina nima kaj početi. Ples je za njih nekaj spodbudnega ...« (Tommy the Clown; cit. po Reid, 2004)

Rocko (cit. Po Reid, 2004) samo še potrdi, kako nujen je postal ples za preživljanje prostega časa: »Rad sem obkrožen z otroki in jih osrečujem. Poleg tega imam kaj delati, zaposli me. Pozitiven je. Zato se v glavnem ukvarjam s krumpom.«

Milk (cit. Po Reid, 2004) krump opisuje kot alternativo uličnemu nasilju: »Preprečuje nam delati slabe stvari – ogibamo se težav in smo zaposleni.«

Vso to nujo po plesu oziroma po nečem novem in kreativnem lahko razumemo kot beg od resničnega življenja, saj je večina teh plesalcev živela prepleteno s kriminalom oziroma v smrtnem strahu. Streljanja tolpa tudi na nedolžne mimoidoče, pogosto soočanje s smrtjo družinskih članov in prijateljev ter s tem povezan strah za lastno življenje mladostnike postavlja v psihološko neugodno situacijo. In podobno kot pri mrtvaških plesih se ob vsakodnevem stiku s smrtjo začne plesanje; nezmožnost racionalizacije smrti in strah pred njo zapolnijo s plesom. Ples pred lokalom, kjer prodajajo krste, v dokumentarcu Rize (2005) simbolično nakazuje bližino njihovega vsakdanjika s smrtjo, ki ne izbira, začutiti je isti moto kot pri srednjeveških manijah: pleši in živi.

3.2.2 Krump in klovnanje kot družbena skupina

Plesne skupine plesalcev klovnanja in krumpa (poznane kot »fams« ali slov. družine) se ustanovijo okrog bolj izkušenega krumperja, ki ga imenujejo »big homie«, kar nakazuje njegovo mesto glave skupine. Ta preostali »družini« ni samo voditelj, ampak tudi mentor, ki ima avtoriteto in je deležen spoštovanja s strani ostalih v skupini. Kot vodja trenira t. i. »lil homies« oziroma mlade, manj izkušene plesalce, ki se od njega učijo in počasi napredujejo. Ti mlajši plesalci od svojega mentorja prevzamejo vzdevek; na primer krumper Tight Eyes je mentor Junior Eyesu, Baby Eyesu, Soldier Eyesu, Young Eyesu itd. Vodja tudi določi hierarhijo ostalih članov pod njim in pogoje napredovanja, ki se jih je potrebno znotraj družine držati (Krumping, b. d. b). Te tesno povezane socialne skupnosti prevzemajo nekatere funkcije družine: skrbijo za šolski uspeh mladih, pomagajo jim, ko so v težavah, usmerjajo jih po legalnih poteh v življenju, nudijo čustveno oporo, dajo jim nova »imena« ipd. Prevzemajo pa tudi nekatere vzgojno-izobraževalne funkcije šol, saj nudijo tiste pošolske aktivnosti, ki v šolah primanjkujejo. Tako recimo Tommy velikokrat prevzame skrb za svoje plesalce, igra vlogo očeta, skrbi za njih, če so starši v zaporu. Vzgojna tehnika korenčka in palice v Tommyjevih rokah pa je še toliko bolj učinkovita, ker v vlogi korenčka nastopa tisto, kar imajo ti mladostniki najraje – ples, in ko jim ga kot kazen prepove, hitro izboljšajo svoje vedenje.

Člane v plesno skupino privabi in nadalje v njej povezuje sama ljubezen do plesa, ki je odraz družbenih razmer in ima zato še toliko večjo kohezivno vrednost. Podoben družbeni položaj članov plesne skupine ima vodilno vlogo pri njeni kreaciji. Kot bi dejal Radcliffe-Brown (1964), da mladi skozi ples izražajo kolektivna čustva, jezo, ki izvira iz nezadovoljstva nad njihovo družbeno situacijo. Cilj skupine je omogočiti mladim legalno druženje in kanalizirati jezo skozi ples. Vsa skupina si prizadeva vzdig iz družbenega dna, pri čemer ples predstavlja motivacijo in možnost za izhod. Poleg tega pa člani med sabo delijo vsa občutja, kar čuti eden, to čutijo tudi drugi.

Vsi ugodni vplivi na mlade pa ugodno vplivajo tudi na skupnost nasploh, manj mladih se pridružuje tolпам, kar naleti na odobravanje starejših: matere si za svoje otroke želijo, da bi bili plesalci, saj jim to pomeni zagotovilo, da se ne bodo pridružili tolпам. Poleg tega pa skozi ples mladi veliko bolj komunicirajo s skupnostjo, izražajo svoja čustva, ponujajo jim plesne nastope, jih vključujejo in od njih želijo hvale. Gledalci se čutijo nagovorjene, saj klovni mnogokrat z njimi tudi zaplešejo. Tako poleg kohezije znotraj plesnih skupin pride tudi do kohezije s skupnostjo, v kateri živijo. Ples v getu poteka kot tok, vsi ga vidijo, na nek način so udeleženi vsi in ko se posameznik čuti dovolj nagovorjen, začne plesat, tako plešejo tudi 4-letni otroci po vzoru starejših.

Plesne skupine pa imajo določene omejitve vstopa in kasneje napredovanja znotraj skupine. Vstop v plesno skupino je možen samo s predhodno iniciacijo, ki po navadi vključuje plesne dvoboje kandidata z vsemi, ki so že člani plesne skupine ali pa kak drug dokaz plesnih sposobnosti. Poleg tega pa se hierarhija v skupini in status posameznika vedno znova določata na podlagi plesnih dvobojev znotraj skupine (Battle for Existence, 2011).

Kot ritual spominja tudi na afriške bojne plesne: z obliko (krožna s središčnim plesalcem), krčevitimi gibi, poslikavo obraza, transom.

Plesne skupine imajo svoje rituale iniciacije in dviga položaja ter rituale prehoda za spremembo družbenega statusa. Sama plesa pa lahko razumemo kot ritual za sproščanje jeze na legitimen način; tekmovalnost izrazijo skozi ples.

Plesna skupina je posebna skupnost, ki jo vežeta prijateljstvo in druženje. Kot skupnost pa vsebuje tudi svoja pravila, ki jih posamezniki znotraj nje morajo spoštovati; pride do podrejanja posameznika znotraj skupnosti. Podredi pa se ne le vedenje ampak tudi gibi, ki iz prvotnega improviziranega trzanja preidejo v gibe, ki sledijo ritmu in plesnim običajem skupine; pojavi se tudi koreografija. Posamezniki vedno bolj omejujejo svoje gibe za potrebe skupinskih aktivnosti: solo trzanje postane krožni ples, ki se pred publiko preoblikuje v polkrožnega in v vrstnega na odru (LaChapelle, 2005).

Poleg tega krump in klovnanje spremljajo tudi točno določeni gibi, stil glasbe (izvira iz hip-hopa), oblačila (ki so ponavadi prevelika in ohlapna), način govora (predvsem pri opisovanju plesnih gibov) in vedenja (LaChapelle, 2005). Plesna skupina je tako na neki točki enotna: v gibih, glasbi, ki spremlja gibe, modi in načinu govora. Tvori se skupinska identiteta, ki posamezniku znotraj nje omogoča samoidentifikacijo – definiranje samega sebe, jaz sem to, kar je skupina; pripadam skupini in sprejemam njene norme. Lahko govorimo o identifikaciji posameznika skozi ples (Telban, 2002).

3.2.3 Spiritualnost in ritualnost pri krumpu in klovnanju

Religioznost ima v klovnovski in krump skupnosti veliko vlogo, saj je cerkev tem mladim bila v oporo, še preden se plesa sploh pojavita. Cerkev je bila edina, ki je držala skupnost skupaj in ki je pomagala posameznikom, ko so jih vsi drugi zapustili. Plesa se pojavita ločeno od religije, na nivoju posvetnega, njun vpliv na področje duševnega (zdravilo, ugodje, trans) pa jima daje neko magično moč, ki jo posamezniki povezujejo z religijo njihovega okolja. Ples se vrača k religiji, v cerkve, se pojasnjuje z religioznimi pojavi ipd. Nov povezujoč element, ples so razumeli kot Božji dar in ga kot takega dojemali kot del svojega religioznega delovanja. Zato ni nič nenavadnega, da plešejo tudi v cerkvah in da jih nasploh pri plesu obkrožajo krščanski simboli (LaChapelle, 2005 in 1/2 interview mit David Lachapelle, 2011).

Kot oddih od vsega negativnega v skupnosti krump in klovnanje s svojimi duhovnimi elementi pomirjata svoje udeležence. Vsako krumpanje jasno izraža globoko nabitost s čustvi, nekateri plesalci, na primer Dragon in Marquisa "Miss Prissy" Gardner, pa slednjo povzdignejo v nekakšno obliko čaščenja. To povezavo plesa z religijo lepo prikazuje dokumentarec Rize (LaChapelle, 2005) s posnetkom plesa v cerkvi. Krump za plesalce lahko pomeni odraz in izkazovanje religioznosti in kot tak vrača ples veri in cerkvi v skupnosti, ki to sprejema. V svojih začetkih oba plesna stila prvič po dolgem času ne ločujeta plesa od religije, ples je povsod in kot tak se pojavi tudi kot del religioznega rituala svete maše. Dokumentarec Rize (2005) prikaže tudi vlogo plesov pri žalovanju, kjer so spomin na pokojno članico plesne skupine počastili z ogledom posnetkov njenih plesnih nastopov in kjer žalost izplešejo.

Tommy je hvaležen Bogu, da ga je iz ulice poslal v zapor, kjer je molil, da bi dobil drugo priložnost.

Tight Eyez (cit po. Booth, 2005) povezuje vračanje plesa na področje religije z vračanjem posameznika k veri: »Krump nas je pripeljal k Jezusu in nas rešil.«

Ustanovitelji krumpa (Tight Eyez, Big Mijo, Lil C, idr.) in večji del plesalcev ga dojemajo kot ulično verzijo molitve in svoj ples opisujejo kot hvalo Bogu. Plesalci ne težijo k ustvarjanju predstave, ampak plešejo v čustveno nabitem stanju, ki pa lahko rezultira s transom. (Krumping, b. d. a). Slednje dejstvo se s preselitvijo na oder seveda ne more ohraniti, saj nastopanje s plesom iz improvizacije vsaj deloma transformira v ukalupljeno predstavo.

Tight Eyez (povz. Po Krumping, b. d. d), ki je učitelj krumpa, ta ples pogosto povezuje s krščansko vero in njeno zdravilno močjo in je zanj hvaležen Jezusu. Tight Eyez tudi opiše tri nivoje krumpa: »bucking« (agresivni gibi), »amping« ali posnemanje (stanje, ko te prevzamejo čustva, ki jih v svoji koreografiji prikazuješ) in »duhovno« plesanje (plesalec se giblje onstran koreografije, zaobjame ga duh religioznega plesa).

Tudi Miss Prissy (povz. Po Jones, 2005) pravi, da je krump religiozno doživetje. To ponazori z Daisynim plesom, ko se ta prevzeta s čustvi v nekem trenutku plesa

onesvesti sredi krumperskega kroga. In Miss Prissy (cit. Po Jones, 2005) pojasni: »Ko začutiš Svetega Duha, tvojo dušo napolni nepopisen občutek, ko pa ta duh zapusti tvoje telo, na njem pusti sledi in to se je zgodilo z Daisy. V obliki plesa jo je napolnil Sveti Duh in jo uporabil kot nosilko.«

Ples (krump) je torej ekstatično doživetje, ki spominja na dionizični ritual, podobno kot pri dionizijah poskušajo krumperji stopiti iz svoje osebnosti in se povsem predati Bogu.

Ko tako sedita pred skromno cerkvijo, se Dragon in Tight Eyez včasih zdita kot krščanska konservativca, ki svarita, da je narod zašel od Boga in da mladi (kot vsi drugi, ki stremijo za zaslužkom) utapljuje svoje duše v ponoreli kulturi, ki temelji na materialnih dobrinah in prevelikem poudarku na spolnosti (Booth, 2005). Rešitev iz neznosne družbene situacije vidijo plesalci v veri, ki jim je dala ples in v plesu, ki jih je približal veri, tako v bistvu svojo psihološko moč za upor prevladujočemu neetičnemu vedenju znotraj skupnosti črpajo iz vere in plesa.

3.2.4 Prehod v umetnost

Krump in klovnanje, ki se vedno spreminjata in nadgrajujeta in ju je težko postaviti v okvire nekih definicij, lahko v njunih začetkih označimo z besedo umetnost po Sachsovi (1997) vseobsegajoči umetnosti, morda celo bolj točno kot druge »umetnosti«. Saj ju lahko vključimo v nekoliko širši pomen umetnosti: nastopata kot molitev in sta s tem vključena v vero in kot taka delujeta na duhove, nista toliko spektakla, namenjena javnosti kot potreba plešočega; hkrati pa pomenita družabno zabavo in vsebujeta tudi estetsko vrednost.

Lachapelle (2/2 interview mit David LaChapelle, 2011) si za krump želi, da bi ga posamezniki in javnost lahko povezali z baletom in modernim plesom, saj ga sam dojema kot umetnost, ki ima v sebi lepoto gibanja in slika lepa telesa; še več, odraža zmožnosti in izbire, ki jih plesalci sprejemajo.

Krump in klovnanje, ki preideta iz plesa množic v javne in odrske dvoboje in nato v profesionalno dejavnost, se kasneje tudi izrazita kot tipična, od človeka odtujena

umetnost, ki ima svoja pravila in je množici dostopna le posredno: množica postane občinstvo. Torej opustita Sachsovo (1997) vseobsežno umetnost in postaneta stvar manjšine, postaneta spektakel. Ples ljudstva postane popularen in pride do zahteve po profesionalizaciji in ukalupljenju korakov. Instinktivno gibanje se spremeni v plesno koreografijo, ki je namenjena le najboljšim plesalcem. Kljub temu pa se vzporedno s profesionalizacijo vseobsežnost teh plesov še vedno ohranja med množicami mladih v revnih soseskah Los Angelesa, kjer živi v svoji prvotni obliki.

3.2.5 Medijska pokritost klovnanja in krumpa

V svojih začetkih sta bila klovnanje in krump plesa, v katerih se je mladina našla, individuum se je pred množico izpostavil s svojim plesom, kasneje se je ples tudi ocenjeval z vzkliki. Plesali so vsi in vsepovsod. Zadeva je bila relativno neorganizirana, velikokrat so zaplesali kar na ulicah in pa tudi v cerkvah. Kot tango Saviglianove (2007) je spočetka ples marginalcev, nižjih slojev, ki je ostalim nedostopen in jim kot celota, zaradi specifičnih družbenih razmer, ki so ga ustvarile, nikoli ne bo mogel biti dostopen. Klovnanje in krump se predvsem zaradi geografske ločitve revnih slojev od ostalih in prvotne medijske zaprtosti omejita na nižje sloje South Central Los Angelesa. Gibi so v začetku bili impulzivni, improvizirani, namenjeni sprostitvi agresije v obliki individualnega trzanja znotraj kroga ostalih plesalcev.

Z odcepom krumpa od klovnanja pa pride do rivalstva in do prvih plesnih predpisov v plesnih stilih in izumljanja novih gibov. Pojavi se potreba po veliko bolj javnih plesnih predstavah v obliki organiziranih plesnih dvobojev, imenovanih Battle Zone. Gibanje postane načrtovano in posledično manj ekstatično, gre za ples na ukaz, ni več impulzivnosti; višek energije je potrebno izzvati z nekimi trditvami, žaljenjem. S preselitvijo plesa na oder je zaradi praktičnih razlogov krožno obliko zamenjala vrstna. Tukaj sledimo podobnemu premiku pri plesu kot pri antičnih plesih, ko se preselijo na oder. Oder pa tudi loči publiko od plesalcev, pri čemer ima publika vlogo plesne žirije in ples vsaj na ta

način ostaja vpet v širšo skupnost. Plesna točka vedno bolj postaja vloga, del predstave, za katero je pomembna izvedba tehnike gibanja.

Svetu je klovnanje in krump predstavil David LaChapelle (2005) v dokumentarcu z naslovom Rize, po tem ko so plesalci zavrnili že številne režiserje, saj so hoteli ohraniti integriteto plesov, ki so do popularizacije resnično obstajali samo v čisti, vseobsegajoči obliki, kasneje pa so se poleg te začele pojavljati še izumetničene variante. S pojavom krumpa v javnosti se je ta razširil znotraj in izven meja rodnega Los Angelesa v mnoge države po svetu. Leta 2007 so plesalci ocenjevali število klovnovskih skupin na 50, z dokumentarcem Rize pa sta se krump in klovnanje tako razširila, da bi bilo težko oceniti, koliko privrženecv imata. Poleg ZDA je najbolj razširjen še v Afriki, na Japonskem, Veliki Britaniji in Nemčiji (Krumping, b. d. b). Ko govorim o širjenju krumpa izven edinstvenega okolja, v katerem je nastal, govorim o širjenju samega plesnega stila, ne pa nujno tudi o vseh socialno kulturnih vidikih krumpa. Pravzaprav je (enako kot pri tangu) značilno, da pride do skopega in necelovitega sprejemanja plesnih stilov. Kar je razumljivo, saj sta plesa nastala iz točno specifičnih družbenih razmer. Pride do prevzemanja popularnega plesa, ne morejo pa poustvariti razmer in čustev, iz katerih je vzniknil.

Plesa sta postala svetovno znana in popularna, kar je vodilo v profesionalizacijo in omejitvijo gibov v koreografije. Najbolj priznani plesalci so se zaposlili kot plesalci za znana glasbena imena ali učitelji plesa. Krump in klovnanje sta tako plesalcem omogočila plesne kariere, otroci brez prihodnosti so s plesom postali uspešni in se povzdignili iz družbenega dna. Plesna stila pa sta postala vse bolj priljubljena tudi po svetu, iz ameriških getov sta se razširila v še rastoči, multikulturni fenomen.

Ustanovitelji pa so na ta račun odprli precej široko tržno nišo. Big Mijo in Tight Eyes sta ustanovila skupino Kings of Krump, posnela celo vrsto vadbenih videov za krump ter dokumentarcev in v obliki plesnih seminarjev predstavila in še predstavljata krump v mnogih državah po svetu. Tight Eyes se je kasneje s svojo plesno skupino odločil udeležiti MTV-jevega tekmovanja za najboljšo ameriško plesno skupino. Nekateri pomembnejši plesalci krumpa so sami izdali nekaj

glasbenih albumov. In čisto podobno kot tango so ga ponudili na svetovni trg v obliki raznih tržnih izdelkov.

Pride do prisiljene zveze krumpa z današnjim multinacionalnim, potrošniškim trgom in predstavlja drugo plat subkulture svetovnemu občinstvu. S svetovno prepoznavnostjo ga je mogoče tržiti kot produkt. Kot bi dejal Fuccault: »Politika in ekonomija vlagata v plešoče telo in z njim tržita.«

Klovnanje in krump pa se v svojem rojstnem kraju še vedno pojavljata v prvotni obliki. Prvotni plesalci, ki niso v službi multinacionalnega potrošniškega trga, nadaljujejo filozofijo legalnih poti znotraj krumpa ali skupaj z njim. Tako Tommy še vedno kot na samem začetku hodi po otroških zabavah in v obliki neprofitne dejavnosti po šolah prireja turneje, delavnice plesa in šolske dvoboje. Hkrati pa lahko na medmrežju sledimo posnetkom, ki pričajo, kako so posamezniki s plesom zasloveli, kako se z njim preživljajo (tečajji, seminarji, nastopi, videi itd.), obenem pa ti isti posamezniki še vedno zaplešejo na ulici s svojimi prijatelji.

3.3 PSIHOLOŠKE DIMENZIJE KLOVNANJA IN KRUMPA

Jason Green, Dragon, plesalec krumpa in študent teologije (cit. po Booth, 2005), locira ples v notranjosti posameznika, kamor pa ga je postavilo družbeno okolje, katerega odraz tudi je: »Ples je nekaj znotraj nas, kar izvira iz našega sveta, naše soseske.«

Lachapelle (cit. Po Booth, 2005) pravi: »Včasih se zdi, da so plesalci dosegli ekstazo v stanju podobnem transu, kot da imajo v sebi nekaj, kar morajo izgnati.« Pri čemer bi predmet izгона prav lahko bile težke socialne okoliščine, ki so v posamezniku povzročile duševne bolečine. Krump, kakor da od njih osvobaja in vodi v katarzo. Tako ples skozi agresivne gibe izžene težave, ki jih povzroča odraščanje v družinah brez očetov ali z zasvojenimi starši ipd. (prav tam). Ples deluje kot neke vrste zdravilo.

Dragon (cit. po LaChapelle, 2005) pravi: »Krump je abstrakcija plesalčeve notranjosti.« Iz tega bi lahko širše povedali, da se v represivnem okolju v mladih

nabereta jeza in agresija, ki se izrazita in hkrati sprostita skozi hitre in agresivne plesne gibe, ki imajo veliko skupnega s plesnimi manijami v srednjem veku. Pojavijo se močna čustva in napetost, ki se jih telo skozi ples osvobodi in doživi neke vrste katarzo: po plesu se dobro počutijo, pomirijo vzbujenje, sami pa dobijo novo vrednost (Telban, 2002). Tako je pri srednjeveškem tarantizmu ples pozdravil potrto. Čisto posplošeno lahko tako tarantizem, kot klovnanje in krump razumemo kot samopomoč bolnika pri zdravljenju njegove (psihične) bolezni. Slednja pa izvira iz družbenih razmer, podobno kot pri Temiarjih, ko vlada občutek razdraženosti in sprtost med vaščani, starejši predlagajo ples, saj je pri njih napadalnost prepovedana, ples s transom pa je glavno dejanje, ki lahko sprošča napetosti (Jennings, 1986, str. 70). Pri tem je določeno, kje se bo plesalo, kdo bo kako oblečen/okrašen, kako se bo gibalo. Obred vodi šaman in je obred sproščanja napetosti. Skupina je združena v doživetje, ki je globoko temiarsko, je povezana v celoto; en gleda, če so vsi doživeli trans, ali ne. Po transu so dosegli svoj mir.

Krump lahko podobno razumemo kot ventil za sproščanje frustracij na pozitiven in nenasilen način. Ta pa je, kot da je v nasprotju z uličnim nasiljem, ki skupaj z gangsterskimi aktivnostmi in tolkami prevladuje v tamkajšnjem okolju (Krumping, b. d. d).

Kot ekstatično doživetje spominja na dionizični ritual, podobna je želja stopiti iz sebstva in se povsem predati.

Poleg tega pa krump omogoča kreativno izražanje posameznikov, ki jim ustvarjanje estetskih tvorb daje osebno vrednost in jih poživlja. Ta občutja najnatančneje opiše slengovska beseda "getting krumped", ki pomeni stanje, v katerem se plesalec napaja z energijo, ki jo črpa iz občinstva (iz njihove potrditve), drugih sodelujočih, glasbe in tudi iz svojega lastnega adrenalina, s tem pa njegovi gibi postajajo vedno bolj dramatični, kreativni in včasih tudi katarzični (Paggett, 2004).

4 ZAKLJUČEK

Klovnanje in krump v South Central Los Angelesu imata značilnosti vseobsegajočega plesa, to je plesa, ki prežema vse vidike človekovega bivanja. Pojavita se zaradi viška energije v organizmu, ki jo nakopičijo represivne družbene razmere. Sta proizvoda družbe in družbenih razmer, saj se pojavita kot odraz stiske, ki izhaja iz represivnih družbenih razmer. Klovnanje in krump se sprva pojavita kot ples, ki je vrnjen ljudstvu, ples, ki zdravi in tako instinktiven ples, tako lasten vsakomur, kot so bili tisti izmed prvih vseobsegajočih plesov v kameni dobi. S plesom si klovni in krumperji zdravijo psihične bolečine, ki jih povzroča družba. Iz družbene pozicije, ki jim odreka legalno udejstvovanje v svetu, si nazaj prisvojijo ples, ki ni omejen z odtujeno umetnostjo.

Razumemo ju lahko kot del transformiranega Afroameriškega kulturnega plesa, ki se zaradi psihološke potrebe pojavi kot katarzično gibanje, ki je bliže afriškim plemenskim plesom. S tega vidika sta to v svoji globini naučeni telesni tehniki, pri čemer možnosti njihovega gibanja sežejo vse do prvotnih/primarnih plesnih dejavnosti.

V plesno dejavnost klovnanje in krump vključujeta vse člane skupnosti in prispevata k družbeni koheziji ter širjenju kolektivne zavesti. Plesalce povezujejo podobne usode, skupna želja po dvigu iz družbenega dna ter želja po ustvarjanju, ki jim daje občutek lastne vrednosti. Plesalci pa so tudi bolj povezani s širšo skupnostjo; za in skupaj, s katero nastopajo in ki je včasih tudi njihov plesni sodnik.

Klovnanje in njegova različica krump imata pomemben socialno-kulturni pomen za posameznike, ki se ju poslužujejo. V pretežno kriminalnem revnem delu Los Angelesa, kjer sta se razvila, se pojavljata v obliki nekakšne kontrakulture, ponujata alternativo kriminalnim dejavnostim in življenju v tolpah. Ves ta vpliv izhaja iz pravil, ki so pogoj k pristopu k plesni skupini in iz avtoritete vodje plesne skupine. Morebitna agresija v plesalcu samem ali med plesalci se izrazi zgolj preko plesa in kot del plesa, ne pa v nasilni obliki. Tako se ples pojavi kot legitimen ritual sproščanja jeze in agresije. Mlade plesalce učita vrednot, jih osredotočata na nove cilje in odpirata nove možnosti delovanja ter s tem, na

kratko povedano, prevzemata socializacijsko funkcijo. Prevzemata nekatere vzgojne funkcije drugih institucij. Kot taka delujeta tudi kot družbeni regulator vedenja.

Klovnanje in krump sooblikujeta identiteto plesalcev obeh plesov in jo tudi izražata. Plesne skupine pa so tudi sistematično organizirane: imajo vodjo, pravila, hierarhijo in pogoje napredovanja. Oblikujejo se v tesno povezane socialne skupnosti, ki se imenujejo družine. Plesna skupnost klovnov in krumperjev ima svoje rituale (rituali prehoda in iniciacije) in nenapisana pravila (vedenja in spoštovanja avtoritet). Kot vseobsežna plesa pa sta tudi del religioznega življenja udeležencev, v kolikor so ti udeleženci sami religiozni.

Krump in klovnanje vsebujeta pomembne psihološke komponente: delujeta kot varnostni ventil oziroma legitimni kanal za sproščanje nakopičene negativne energije, ki se ga v skrajnem obupu poslužujejo prizadete množice. Njun terapevtsko-zdravilni učinek potrjujejo užitek, energičnost in zadovoljstvo, ki jih ta plesa sprožata.

Priljubljenost, komercializacija in množično prevzemanje pa tudi krump kot ples postavita v odtujene okvire umetnosti. Tudi krumpat več ne zna vsak, ustvari se plesna teorija, krumperji postanejo profesionalci, ki za množice nastopajo ali pa jih učijo. Stil, gibi in okraševanje telesa so pri obeh plesnih stilih fluidni, prehajajo k tistemu, kar je »moderno« oziroma trenutno »in«, kar je pomembno in relativno nespremenjeno pri obeh plesih, pa je družben aspekt plesa, ki zaznamuje in sooblikuje življenja plesalcev tako močno, da niti ne moremo ločiti elementov plesa od življenja. Tako so prepovedi in zapovedi oziroma življenjski okviri za plesalce pogoj za to, da ohranijo svojo pozicijo plesalca. In ravno ta vseprežetost spremlja plesalce še naprej, četudi so na neki točki klovnanje in krump »prodali« umetnosti, ga izumetničili in tržili, ga zase še vedno uporabijo kot nekoč v svojih začetkih; kot ritual za sproščanje negativne energije. Tako plesa na ozemlju svojega nastanka ostajata vseobsežna, drugam pa sta skozi medije prišla kot svetovni trend, ki se ga lahko naučimo, ne moremo pa ga živeti.

Uporabnost klovnanja in krumpa ter njuni uspehi pri socializaciji mladih znotraj skupnosti njunega nastanka pa ponujata možnosti in morebitne načine za uspešno presaditev drugod po svetu, med posamezniki, ki so podvrženi podobnim represivnim družbenim razmeram. Pri tem je medijski svetovni trend lahko zgolj reklama za pridobitev članov. Da pa bi bil ples dejansko tako uporaben, mora biti »presajen« iz določenim pedagoških premislekom, nasloviti mora dotične težave, ki posameznike potiskajo v kriminal oziroma delinkventno vedenje, in biti mora ponujen kot agresiven ples za sproščanje jeze. To bi utegnilo biti koristno sredstvo v šolah pri ravnanju z odklonskimi posamezniki, v popravnih domovih in zaporih, saj menim, da terapevtsko veselo rajanje v krogu

ni dovolj osvobajajoče, izrazno in intenzivno za tako ujete in jezne posameznike.

5 LITERATURA

1/2 interview mit David LaChapelle über seinen film »rize« (2011). Pridobljeno 17. 4. 2012, <http://www.youtube.com/watch?v=RYtpNisUMv0&feature=relmfu>.

2/2 interview mit David LaChapelle über seinen film »rize« (2011). Pridobljeno 17. 4. 2012, <http://www.youtube.com/watch?v=JXRx-L5UIdk>.

About Tommy (b. d.). Pridobljeno 24. 4. 2012, <http://www.tommythec clown.com/about.html>.

African-American dance (b. d.). Pridobljeno 13. 4. 2012, http://en.wikipedia.org/wiki/African_American_dance.

Barfield, T. (1997): *The Dictionary of Anthropology*. Oxford: Blackwell Publishers.

Battle for Existence [DVD] (2011). Pridobljeno 24. 4. 2012, <http://www.cypherstyles.com/product/BATTLEFOREXISTENCE/Battle-For-Existence-DVD.html>.

Booth, W. (25. 6. 2005): The Exuberant Warrior Kings of 'Krumping'. *The Washington Post*. Pridobljeno 24. 4. 2012, <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2005/06/24/AR2005062401880.html>.

Brinson, P. (1985): Epilogue: Anthropology and the study of dance. V Spencer, P. (Ur.): *Society and the dance: The Social Anthropology of Process and Performance* (str. 206–214). Cambridge: Cambridge University Press.

Bruegmann, R. (2005): *Sprawl: A Compact History*. Chicago: The University of Chicago Press. Pridobljeno 24. 4. 2012, http://books.google.si/books?id=HFjLm2BauZ8C&printsec=frontcover&dq=a+compact+history+sprawl&hl=sl&ei=m9qXT7GrHcue-QaM3dnbBg&sa=X&oi=book_result&ct=book-

[thumbnail&resnum=1&ved=0CC8Q6wEwAA#v=onepage&q=a%20compact%20history%20sprawl&f=false.](#)

Byron, R. (1996): Identity. V Barnard, A. (Ur.) in Spencer, J. (Ur.): *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology* (str. 292). London: Routledge.

Carr, D. (2007): *Exploring 'Embodiment': Some Anthropological and Sociological Perspectives*. Pridobljeno 13. 4. 2012, <http://roehampton.openrepository.com/roehampton/bitstream/10142/47593/17/3.pdf>.

Chodorow, J. (1991): *Dance Therapy and Depth Psychology: the Moving Imagination*. East Sussex: Routledge.

Copeland, R. in Cohen, M. (1983): *What Is Dance?: Readings in Theory and Criticism*. Pridobljeno 30. 5. 2012, http://books.google.si/books?id=_xytUIuaxloC&pg=PA32&lpg=PA32&dq=Dance:+a+pleasurable+motor+reaction,+a+game+forcing+excess+energy+into+a+rhythmic+pattern.&source=bl&ots=3IV0D3AVue&sig=OpOr_ftALXAcfmTbIpA5qVQ5GQw&hl=sl&sa=X&ei=B5zET9aqOcbOsgab2-TJBg&sqj=2&ved=0CEkQ6AEwAQ#v=onepage&q=energy&f=false.

The Crisis - an Overview (b. d.). Pridobljeno 24. 4. 2012, <http://www.usc.edu/libraries/archives/cityinstress/mccone/part3.html>.

Dawsey, D. (1990): *25 Years After the Watts Riots: McCone Commission's Recommendations Have Gone Unheeded*. Pridobljeno 24. 4. 2012, http://articles.latimes.com/1990-07-08/local/me-455_1_watts-riots.

Del Barco, M. (2005): *'Rize': Dancing Above L.A.'s Mean Streets*. Pridobljeno 24. 4. 2012, <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=4718456>.

Engel, C. (1920): *Why do we dance?*. Pridobljeno 1. 6. 2012, <http://www.jstor.org/stable/737977>.

Faubion, J. D. (2006): Ritual. V Turner, B. S. (Ur.): *The Cambridge Dictionary of Sociology* (str. 525). Cambridge: Cambridge University Press.

- Flere, S. (2003): *Sociologija*. Maribor: Univerza v Mariboru, Pravna fakulteta.
- Guerra, G. (2005): *1. Krumping*. Pridobljeno 13. 4. 2012, <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=krumping>.
- Hanna, J. L. (1988): *Dance, Sex and Gender; Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hanna, J. L. (1996): Dance. V Barnard, A. (Ur.) in Spencer, J. (Ur.): *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology* (str. 180–183). London: Routledge.
- Hauser, A. (1962): *Socialna zgodovina umetnosti in literature, 2*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Hauser, A. (1963): *Filozofija povijesti umjetnosti*. Zagreb: Matica Hrvatska.
- Hauser, A. (1980): *Umetnost in družba*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Hip-hop* (b. d.). Pridobljeno 13. 4. 2012, <http://sl.wikipedia.org/wiki/Hip-hop>.
- Hip-hop dance* (b. d.). Pridobljeno 23. 4. 2012, http://en.wikipedia.org/wiki/Hip-hop_dance.
- History of Los Angeles* (b. d.). Pridobljeno 24. 4. 2012, http://en.wikipedia.org/wiki/History_of_Los_Angeles.
- Jennings, S. (1986): Ples Temiarov in ohranjanje reda. V Telban, B. (Ur.): *Poligrafi: Ples življenja, ples smrti* (str. 67–83). Ljubljana: Nova revija d. o. o.
- Jones, J. (2005): *Behind the Scenes of David LaChapelle's Documentary »Rize«*. Pridobljeno 24. 9. 2009, <http://www.dancespirit.com/articles/1452>.
- Kos, N. (1982): *Ples od kod in kam*. Ljubljana: Zveza kulturnih organizacij Slovenije.
- Kuhar, M. (2004): *V imenu lepote*. Ljubljana: FDV.

- Krumping* (b. d. a). Pridobljeno 24. 4. 2012, <http://de.wikipedia.org/wiki/Krumping>.
- Krumping* (b. d. b). Pridobljeno 24. 4. 2012, <http://www.dancetutors.co.uk/Krumping.html>.
- Krumping* (b. d. c). Pridobljeno 24. 4. 2012, <http://en.wikipedia.org/wiki/Krumping>.
- Krumping* (b. d. d). Pridobljeno 26. 4. 2012, <http://www.rapbasement.com/hip-hop/dances/krumping.html>.
- LaChapelle, D. (2005): *Rize* [DVD]. Santa Monica: Lions Gate Films.
- Langer s. k. (1983): virtual powers. V Copeland R. in Cohen M. (Ur.): *What Is Dance?: Readings in Theory and Criticism*, (str 28–36). Pridobljeno 30. 5. 2012, http://books.google.si/books?id=_xytUIuaxloC&pg=PA32&lpg=PA32&dq=Dance:+a+pleasurable+motor+reaction,+a+game+forcing+excess+energy+into+a+rhythmic+pattern.&source=bl&ots=3IV0D3AVue&sig=OpOr_ftALXAcfmTbIpA5qVQ5GQw&hl=sl&sa=X&ei=B5zET9aqOcbOsgab2-TJBg&sqi=2&ved=0CEkQ6AEwAQ#v=onepage&q=energy&f=false.
- Lukan, B. (1996): *Gledališki pojmovnik za mlade*. Šentilj: Aristej.
- Maletić, A. (1986): *Knjiga o plesu*. Zagreb: Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske.
- Mauss, M. (1996): *Esej o daru in drugi spisi*. Ljubljana: ŠKUC.
- Me, Myself, and I* (b. d.). Pridobljeno 24. 4. 2012, <http://www.bebo.com/Profile.jsp?MemberId=4020827043>.
- Menzie, N. (2005): *'Krump' Dances Into Mainstream*. Pridobljeno 30. 3. 2009, <http://www.cbsnews.com/stories/2005/06/28/entertainment/main704843.shtml>.

- Middelton, J. (b. d.): The dance among the Lugbara of Uganda. V Spencer, P. (Ur.): *Society and the dance: The Social Anthropology of Process and Performance* (str. 165–182). Cambridge: Cambridge University Press.
- Možina, M. (b. d.): *Kako plesati življenje in kako živeti ples: predstavitev plesa za razvijanje identitete*. Pridobljeno 19. 5. 2012, <http://www.psihoterapija-institut.si/upload/clanki/drugicclanki/Mo%C5%BEina%20-%20Ples%20za%20razvijanje%20identitete.pdf>.
- Neubauer, H. (1998): *Ples skozi stoletja : starinski plesi - mejniki v razvoju plesne umetnosti*. Ljubljana: Forma 7.
- Otrin, I. (1998): *Razvoj plesa in baleta*. Ljubljana: Debora.
- Paggett, T. (2004): *Getting krumped: the changing race of hip hop*. Pridobljeno 24. 4. 2012, http://findarticles.com/p/articles/mi_m1083/is_7_78/ai_n6145252/.
- Ples za razvijanje identitete ali kako plešemo skozi življenje* (2006). Pridobljeno 19. 5. 2012, <http://www.pozitivke.net/article.php?story=20060118190518349>.
- Pušnik, M. (2010): *Introduction: Dance as Social Life and Cultural Practice*. Pridobljeno 13. 4. 2012, http://www.drustvo-antropologov.si/AN/PDF/2010_3/Anthropological_Notebooks_XVI_3_Pusnik.pdf.
- Radcliffe-Brown (1964): Narava in funkcija obredov. V Parsons T. (Ur.): *Teorije o društvu: osnovi savremene sociološke teorije* (str. 1129–1136). Beograd: Vuk Karadžić.
- Radcliffe-Brown, A. R. (1994): *Struktura in funkcija v primitivni družbi*. Ljubljana : ŠKUC, Filozofska fakulteta, Znanstveni inštitut.
- Ramovš, M. (2002). Sporočilnost slovenskega ljudskega plesa. V Telban, B. (Ur.): *Poligraf: Ples življenja, ples smrti* (str. 105–135). Ljubljana: Nova revija d. o. o.

- Reid, S. (2004): *Krumping: If You Look Like Bozo Having Spasms, You're Doing It Right*. Pridobljeno 30. 3. 2009, http://www.mtv.com/news/articles/1486576/20040423/index.jhtml?headline_s=true.
- Sachs, C. (1997): *Svetovna zgodovina plesa*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- Savigliano, M. E. (2007): *Tango in politična ekonomija strasti*. Ljubljana: Sophia.
- Schwab, G. (2005): *Najlepše antične pripovedke*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Spencer, P. (1985): Introduction: Interpretations of dance in anthropology. V Spencer, P. (Ur.): *Society and the dance: The Social Anthropology of Process and Performance* (str. 1–46). Cambridge: Cambridge University Press.
- South Los Angeles (b. d.). Pridobljeno 24. 4. 2012, http://en.wikipedia.org/wiki/South_Central_LA.
- Stevenson, N. (2006): Identity. V Turner, B. S. (Ur.): *The Cambridge Dictionary of Sociology* (str. 278). Cambridge: Cambridge University Press.
- Thomas, H. (1993): *Dance, Gender and Culture*. New York: St. Martin's Press.
- Telban, B. (2002): Ples kulture in kultura plesa: primeri iz Nove Gvineje in širšega Pacifika. V Telban, B. (Ur.): *Poligrafi: Ples življenja, ples smrti* (str. 7–30). Ljubljana: Nova revija d. o. o.
- Tommy the clown* (b. d.). Pridobljeno 28. 6. 2012, http://en.wikipedia.org/wiki/Tommy_the_Clown.
- Turner, B. S. (b. d.): Body. V Turner, B. S. (Ur.): *The Cambridge Dictionary of Sociology* (str. 43–44). Cambridge: Cambridge University Press.
- Vogelnik, M. (2009): *Ples skozi čas in balet skozi svet: 1975-2009*. Ljubljana: JSKD - Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti.

Voynar, K. (2005): *New Releases: Rize*. Pridobljeno 24. 4.2012,
<http://blog.moviefone.com/2005/07/12/new-releases-rize/>.

Zagorc, M. (2001): *Ples: družabnost, šport, umetnost*. Ljubljana: Domus.

Zaletel, P., Tušak, M., Zagorc, M. (2006): *Plesalec – športnik in umetnik*.
Ljubljana: ARRS in FŠ.

Williams, R. (1997): *Navadna kultura*. Ljubljana: Studia humanitatis.