

# SODOBNI PLES MED AFRIKO IN SLOVENIJO

## CONTEMPORARY DANCE BETWEEN AFRICA AND SLOVENIA

Avtor: doc. Rosana Hribar mag. um. gib., Akademija za ples *Alma Mater Europaea*

### 1 UVOD

Kaj je sodobno afriško?

To je osrednje vprašanje prispevka, osnovno izhodišče razmisleka in razprave, ki že desetletja išče primerno umeščenost v področje sodobne umetnosti. Prispevek na kratko pojasni zgodovinsko ozadje in osvetli pomembnejše razvojne in politične procese afriških plesov. Pri tem izpostavi vlogo afriške tradicije in njen vpliv na avtentičnost, ki oblikuje identiteto sodobnih afriških ustvarjalcev. Prispevek obravnava pojem telesnosti med afriškim in evropskim pogledom ter predstavi izkušnje slovenske koreografinje z afriškim poreklom.

"Kadar ne veš, kam greš, poglej, od kje si prišel."

*(Afriški pregovor)*

Afriški ples se še vedno bori s svojo identiteto. Sodobni avtorji, koreografi in plesalci ne najdejo stabilne pozicije kot enakovredni kulturni ustvarjalci. Rasno obarvane diskriminacije, predsodki, zgodovinska dediščina kolonizatorjev in političnih procesov so še vedno del razprave afriške sodobne umetnosti, ki je nemalokrat zaznamovana z miselnostjo, ki jo Gaxotte navaja takole: "Ta ljudstva niso ničesar prispevala človeštvu; treba je celo reči, da so marsikdaj predstavljala oviro. Nobenega Evklida, nobenega Aristotela, Galileja, Lavoisiera ali Pasteura nimajo. Njihovih junakov ni opeval noben Homer" (Ki-Zerbo, 1977, str. 8).

Afrika je bila od nekdaj tarča osvajalskih pohodov in izkoriščanja tako naravnih bogastev kot njenega prebivalstva. Evropski imperializem je korenito posegel v družbeni, politični, gospodarski in kulturni ustroj te celine. Kolonialistična dediščina, čeprav v nekaterih pogledih pozitivna, je vplivala na homogenost etničnih skupin in prispevala k današnji

nestabilnosti Afrike, kjer so vojne in genocid že desetletja njena realna podoba. Kljub vsemu pa je bilo tisoče različnih plemen in narodov s svojo raznoliko in bogato kulturno tradicijo že od pradavnine zavezano umetnosti.

"Prisotnost plesa je univerzalna za vse kulture in družbe" pravi Borut Telban in nadaljuje: "po eni strani je njihov odraz, po drugi pa njihov oblikovalec" (2002, str. 3). Vznika v dejanju osebnega doživetja, izkušnji plesalca, ki je ni mogoče intelektualizirati, temveč zahteva intuitivno razumevanje, ki presega običajno logiko, zato je v različnih družbah sprejet kot "odraz neke vrste kulturne senzibilnosti in družbene kohezije" (Telban, 2002, str. 3). Torej ga lahko razumemo in beremo tudi skozi psihološko dimenzijo.

V tem kontekstu Telbanu ples ponuja širše teoretične argumente in vprašanja o etnični ali nacionalni identiteti: pomen plesa v odnosu do družbe, njegove simbolike, uporabnosti, načinu komunikacije, osebni izkušnji plesalca in njegovega vpliva na gledalca. Na primer, v povezavi s terapevtskim učinkom plesa kot reakcijo na družbeno politični sistem meni, da se je v Sloveniji pred in po osamosvojitvi ples zelo razširil: "[...] lahko bi rekli, kot neka oblika antidota proti stresu, kot sredstvo za sproščanje notranjih napetosti, kot sredstvo upora proti nesigurni in nepredvidljivi družbeni realnosti" (Telban, 2002, str. 13). In nadaljuje, da ples skozi zgodovino vseskozi vsebuje očiščevalno vrednost, kot izhod iz krizne situacije v obdobjih represije, terorja in smrti. Kot element družbene kontrole nastopa v dveh vlogah:

- 1) vloga izobraževanja - kjer posameznik razvija osnovne družbene, komunikacijske vrednote in osebnostne dimenzije,
- 2) vloga druženja in ohranjanja skupnih čustev - kjer posameznik skozi sintezo glasbe, petja in plesa razvija moralno, čustveno in simbolno podobo določene skupnosti.

Vsaka pripadnost skupnosti torej predstavlja kontrolo in s tem zaščito pred družbenim kolapsom. Znotraj takšne strukture so jasno razvidne družbene organizacije in hierarhična urejenost (Telban, 2002, str. 14).

## **2 VPLIV GOSPODARSKIH IN POLITIČNIH PROCESOV NA AFRIŠKI PLES**

### **2.1 AFRIKA PLEŠE**

Ples, ki je v Afriki neločljiv od glasbe, zaseda osrednje mesto v tradicionalnih kulturah po vsej celini. Ples kot živi spomin afriškega kulturnega bogastva in razvoja skozi stoletja izraža način življenja in filozofijo vsakega posameznega področja. Afriške plesne dejavnosti lahko beremo kot osebno izkaznico, ki nam pomaga identificirati posamezno etnično skupino, saj so plesi v Afriki mnogoteri, ravno tako njihov jezik in tradicija. V plesu sodelujejo vsi, ne glede na starost, spol ali socialni položaj. V Afriki se s plesom vse začne in tudi konča.

V tradicionalnih afriških družbah so dogodki v interesu vseh, ta vedenja so kodirana pravila, ki so integrirana v posameznika že v otroštvu. Ples je tako izraz kolektivne duše, ki spremlja vse pomembne dogodke njihovega življenja od rojstva do smrti. Zato je ples v Afriki izraz življenja in tak ples brez čustev ne obstaja.

## **2.2 TRANSFORMACIJE AFRIŠKEGA PLESA**

Trgovina s sužnji, kolonializacija, diskriminacija, izseljevanje prebivalstva v mesta, rezervate, določanje novih državnih meja in neupoštevanje etnične raznolikosti, misijonarstvo, zatiranje politeističnega verovanja, vse to so dejavniki, ki so vplivali na avtohtono populacijo in njeno tradicijo. Ples se je moral podrediti novim razmeram, s tem pa se je spremenil njegov namen in sama izvedba.

Vsi poznamo žalostno usodo nekaj deset milijonov Afričanov prepeljanih s suženjskimi ladjami v novi svet. V teh krutih razmerah je beli človek, da bi poskrbel za dobro fizično in gmotno stanje svojega blaga, na palubi vsakodnevno izvajal dogodek z imenom *Dancing the slaves*. V okovih, ki so jim kožo odrli do mesa, s skorbutom, diarejo in fizično popolnoma oslabljeni so bili pod vihtenjem biča prisiljeni v petje in ples. Maša Kagao Knez (2013) navaja, da se tu zgodi prvi odmik od ljudskih plesov oziroma zametki transformacije ljudskih plesov, saj so bili na ladji sužnji različnih etničnih skupin, ki so se v samem plesnem aktu najverjetneje povezali s tradicionalnimi elementi, ki so skupni vsem. Najhujšo obliko suženjstva so Afričani doživeli ravno v Ameriki, kjer se izoblikuje nova afroameriška kultura. K temu, po mnenju Kagao Knez, prispevajo trije bistveni dejavniki:

- 1) sprememba v afriškem odnosu do svetega in posvetnega
- 2) medafriška asimilacija
- 3) tehnološki napredek

Politeistično verovanje nima tako jasne ločnice med svetim in posvetnim kot dihotomija krščanskega Boga, ki strogo ločuje dobro od zlega. Socialna in religiozna afriška skupnost je ena entiteta. Afriška božanstva imajo tudi erotične lastnosti, kar se je severnoameriškemu protestantizmu zdelo preveč grešno, zato so takšne metode čaščenja prepovedali. Vseeno pa so oblike čaščenja kljub pokristjanjevanju v novi preobleki živele naprej.

### **2.2.1 Oblikovanje nove afriške zavesti**

Tudi Paul C. Taylor pojasni nastanek novih kulturnih oblik, ki se je oblikoval skozi štiri faze (2016, str. 13-17):

#### 1) kreolizacija

Prva faza je nastala z mešanjem že obstoječih tradicij v pan-etničnih okoljih. Najbolj prepoznavna oblika tega je zrasla, podobno kot meni Knez Kagao, na čezatlantskih trgovinah s sužnji, ki so kasneje botrovali tudi rojstvu novim umetniškim praksam, ki jih poznamo še danes.

#### 2) civilizacionizem

Druga faza zaobjema obdobje med poznim 18. in 19. stoletja, čas, ko je prevladovala evropska miselnost o afriškem divjaštvu in barbarstvu, ki ga je bilo treba evropeizirati, modernizirati in pokristjaniti z namenom "izboljšanja temne mase". Afriške skupnosti so svoj potencial do kulturnega razvoja in sposobnost civilizacije dokazovale tako, da so se prilagodile evropskemu načinu in oblikam izražanja.

#### 3) proti moderna

To fazo Taylor umesti v obdobje 1840–1940. V tem času se oblikuje nova "črna identiteta", oziroma afriška zavest, ki se odraža na političnem, kulturnem in socialnem nivoju, z vzpostavitvijo in delovanjem, zgodovinsko najbolj odmevnih gibanj New Negro in Negritude. Vzporedno se v črnski populaciji Združenih držav Amerike artikulirajo tudi izrazito feministična gibanja, ki so utrdila "model črne feministične samozavesti, samospoštovanja in avtonomije, ki je bila nekako pred svojim časom" (Taylor, 2016, str. 16).

#### 4) Dekolonizacija

V četrti fazi se po mnenju Taylorja izkristalizira avtentičnost "črnih načel" in praks, ki verodostojno zastopajo in obravnavajo njihovo tradicijo, zavest in cilje, skupaj s priznavanjem črnih umetnikov in intelektualcev – pozornost, ki je bila pred tem zgolj v domeni bele populacije. Odmik od evropske dominacije in kapitalistične miselnosti je omogočil oblikovanje političnih in kulturnih tokov, ki so na podlagi uspehov sredine 20. stoletja, svoje delovanje razširili v elitne umetniške in znanstvene institucije zahodnega sveta.

### 3 TRADICIJA "ČRNE ESTETIKE"

Afriška kultura je preživela evropski in ameriški vpliv kljub močnemu zatiranju njihove kulture. Kljub vsemu pa ostaja nerazčiščen odnos do razumevanja in tolmačenja vloge in pojma afriške tradicije, predvsem iz pred kolonialnega obdobja. Definicija tradicije označuje določeno družbeno skupino, ki s prenašanjem svojih dejavnosti (te vključujejo način dela, prepričanja, obnašanja, verovanje in običaje), opredeli kot kulturo, ki jo v splošnem antropološkem pomenu dojemamo, kot merilo za vrednotenje univerzalne človeške sposobnosti, ki svojim aktivnostim daje pomen, se z njimi izraža, jih simbolično razvršča in kodificira. Te dejavnosti dajejo teoretične osnove za razumevanje dediščine določene civilizacije.

Izraz "črna estetika" je skoval Taylor (2016, str. 11-12), ter jo opredelil kot prakso uporabe umetnosti, kritike ali analize z namenom raziskovanja njihove vloge znotraj ustvarjanja in ohranjanja črnske identitete. Pri tem razlikuje distinkcijo "črne estetike" skozi dva reda. Prvi red se pojavi s samim nastankom afriške civilizacije in razvojem njihove kulture, takšne, ki je tudi danes prepoznana kot avtohtona. Drugi red, ki nastane precej kasneje, pa so oblikovali umetniki, kritiki, intelektualci, ki so se v svojem izražanju že postavljali v pozicijo z rasistične perspektive, ki jo Taylor označi kot "sodobno rasno razmišljanje". Ta distinkcija pokaže tudi razliko med pojmovanjem in razumevanjem razvoja zgodnje afriške kulturne identitete in primerne (prave) afriške tradicije. Slednja se je uveljavila šele pred kratkim, navaja Taylor in pojasni: "Tradicije imajo institucionalne pogoje, vključno s skupnimi merili

za dosežek ali uspeh ter kanone priznanih dosežkov na katerih gradijo" (2016, str. 12). Ti pogoji pa so se prvič ustvarili šele v dvajsetih letih 20. stoletja s pojavom gibanj New Negro in Negritude.

Zaradi manka pisnih virov, empiričnih in znanstvenih odgovorov afriške zgodovine in njene tradicije sodobna zgodovina vzpostavlja pomanjkljiv in pristranski odnos do dogodkov pred tem. Starodavna Afrika je oblikovala socialni, kulturni in politični značaj skozi bogato ustno izročilo, ki pa je v očeh učenjakov nezanesljiv vir beleženja zgodovine. Tak odnos ustvarja miselnost, ki jo A. Hampaté Bâ opiše takole: "V sodobnih narodih, kjer ima tisto, kar je napisano, precedens nad besedami, kjer je knjiga glavno sredstvo kulturne dediščine, obstaja dolgoletna predstava o tem, da so narodi brez pisanja narodi brez kulture" (Alexander & Austin, 2010, str. 173).

V primeru afriške zgodovine in tradicije pa naletimo na precej enostransko beleženje, saj je potekalo predvsem iz perspektive belega človeka. Ne glede na vsebino zapisanega ali ustvarjenega dela in dogodka je bil beli človek tisti, ki je obvladoval infrastrukture in postopke hranjenja, zbiranja, urejanja in predstavljanja afriške kulturne in družbene aktivnosti, temu primerno se je vsebina tudi prilagajala rasno obarvanemu belskemu pogledu.

Afriška zapuščina pa temelji predvsem na ustnem izročilu tako pri Afričanih na kontinentu kot med tistimi v diaspori. Iz pred kolonialnega časa in časa zaslužnjevanja pa vse do danes se je z ustnim izročilom ohranila sveta in posvetna afriška zgodovina, skupaj s kulturo, ki se je izražala skozi glasbo, ples, pripovedke, religijo ipd. Danes vrednost ustnega izročila, z namenom beleženja afriške zgodovine, pridobiva verodostojnost (tudi znotraj intelektualne sredine) kot esencialna komponenta za razumevanje in spoznavanje afriške zgodovine in kulture. Ustno izročilo je prepoznano kot centralni del integriran v samo jedro afriške tradicije, in ki kot tak še danes vpliva na črno kulturo in predstavlja pomemben doprinos afriškim študijam (Alexander & Austin, 2010, str. 171-176).

Še lepše pojasni zgodovinarica Vansina: "Navkljub bogastvu pisnih dokumentov ... bi bila zgodovina suha in neprijazna brez doprinosov informatorjev, ki so z ustnim izročilom dodali neprecenljiv afriški pogled na stvari" (Alexander & Austin, 2010, str. 173).

### 3.1 ROJSTVO NOVIH PLESNIH OBLIK

Suženjska kultura se je pomešala z evropskimi vplivi in krščanstvom, a vseeno ohranila temeljne afriške značilnosti. Nova kultura je spremenila tudi sam namen plesa, tako se je iz svetega prestavil v posvetno razen ob posebnih priložnostih in praznikih. V poznem 19. stoletju je, poleg številnih vzporednih oblik, nastal popularni tekmovalni ples *cakewalk*, ki je bil sestavni del *minstrel showa* in je s svojo atraktivnostjo prispeval tudi k razvoju glasbenega gledališča. Temnopolti so v tej obliki showa nastopali kot komične karikature samih sebe, ki so jih pogosto zasmehovali, a bistveni del tega je bil, da so v nastope integrirali in s tem ohranjali svojo lastno tradicijo. Proti koncu 19. stoletja je popularnost *minstrel showov* upadla in do sredine 20. stoletja popolnoma izginejo tudi zaradi rasističnega predznaka.

Ob koncu ameriške državljanske vojne je v newyorški Harlem migriralo prebivalstvo z juga in Karibov. Tradicije različnih skupnosti so glasbo in ples prepletle v nove umetniške oblike. Črni umetniki so ustanovili svoje združenje (za pravice temnopoltih umetnikov) in svoj glasbeno-plesni talent postavili na odre tudi pred belo občinstvo. Harlemska renesansa zgodnjih dvajsetih let 20. stoletja je postala mesto klubov, kjer so se rodile inovacije tudi na glasbenem in literarnem področju, izoblikovala se je nova popularna odrska oblika *vaudeville*. Črno glasbeno gledališče, ki se je razvilo prav iz *minstrelov showa*, je še naprej populariziralo in legitimiralo črne plesne tradicije in črne izvajalce. Vpliv črne renesanse se je razširil tudi v Evropo.

Ta čas najbolj zaznamuje prvi črni show na Broadwayu iz leta 1921 *Shuffle along*, temu se pridružita še *Running wild* in *Charleston*. V predstavi je nastopila tudi Josephine Baker, ki je kasneje postala velika zvezda Evrope, a tega slovesa v Ameriki ni nikoli dosegla, saj so rasne napetosti še naprej marginalizirale temnopolte ustvarjalce. V to obdobje spada tudi temnopolta zvezda Florence Mills, ki je svojo slavo utrdila tako v New Yorku kot v Londonu.

Črno glasbeno gledališče je doživelo svoj zaton v ekonomski krizi leta 1929. V tem času se je rodil *musical*. Črnsko glasbeno gledališče je postalo predmet resnega preučevanja belih

umetnikov, ki so z novim konceptom ameriškega glasbenega in plesnega gledališča prispevali k tej novi obliki ameriške odrske zvrsti ter v svoje predstave aktivno vključevali temnopolte izvajalce.

Buddy Bradley je bil prvi temnopolti plesalec, ki je koreografiral bele zvezde na Broadwayu. Kljub njegovemu inovativnemu doprinosu in vplivu na plesno estetiko ga javno nikoli niso priznali, zato je odpotoval v Britanijo. V tridesetih letih 20. stoletja je Bradley uspešno deloval v plesni, glasbeni in filmski industriji širom Evrope. Postal je prvi Afroameričan, ki je vodil belo plesno skupino, s katero je nastopal na različnih televizijskih šovih v petdesetih letih 20. stoletja in prvi temnopolti ustanovitelj lastnega plesnega studia v Londonu, imenovanega Buddy Bradley Dance School leta 1967.

Razvoj oblikovanja afriške identitete se intenzivno nadaljuje v šestdesetih letih. V tem času se redefinirajo nekatera družbenopolitična vprašanja, ki jih Rok Vevar opiše takole:

Emancipacija afroameriških plesov je povezana z obdobjem, ko so različne marginalizirane populacije v Evropi in ZDA začele problematizirati dominantne družbene diskurze ("regulacijske fikcije", kot jih imenuje ameriška filozofinja Judith Butler) ter ustvarjati temelje za artikulacijo identitet s specifičnimi lastnimi zgodovinami. Poleg prvega vala feminizma v Franciji so bile to predvsem t. i. black studies v ZDA (te se razvijejo v 60. letih). Premiki so se dogajali predvsem v analizi reprezentacije žensk in afroameriške populacije v literarnih delih, predvsem pa se je v 60. letih razvil družbenopolitični aktivizem, ki se je za javno reprezentacijo identitet boril tudi z uličnimi protesti (*civil rights movement* [gibanje za državljanske pravice]). (Kagao-Knez, 2013, str. 40)

Pospremljen z gibanjem *Black Power* je tudi afriški ples postal orodje kulturne revolucije. Emancipacija afriškega plesa pa se je odvijala tudi na domačih tleh. V obdobju osamosvajanja afriških držav (1960-1970), se za krepitev narodne zavesti in politične enotnosti ustanavljajo državni ansambli *Le Ballet National* (med njimi najbolj znan *Les Ballets Africains*), ki promovirajo afriško kulturo na Zahodu. Plesi in glasba, ki so doslej služili predvsem ritualom, so bili postavljeni na oder in izvajani s strani najboljših plesalcev, pevcev in glasbenikov, ki jih je izbrala posebna vladna komisija. Umetniki so ne glede na



vlogo pripadali različnim etničnim skupinam. Nenavadna pri tem pa je izbira imena "le ballet", pravi Kagao Knez, saj ta termin uporablja Zahod, torej nekdanji kolonizatorji.

Državni ansambli so, v želji po čimbolj atraktivnem in dovršenem spektaklu, nehote načeli temeljno strukturo, izvedbo in namen avtohtonega afriškega plesa. Obredni ples ni vezan na natančno zaključevanje fraz, usklajenost plesalcev, kostumsko privlačnost. V ospredju je vedno komunikacija med vsemi udeleženci. Državni ansambli so, v tem kontekstu, (negativno) posegli v samo dušo afriške plesne tradicije. Med sabo so povezali plese različnih etničnih skupin, dodali nove formacije, solistične vložke, akrobacije, glasbeno spremljavo, ki ne ustreza avtohtonemu motivu, in seveda atraktivne kostume. V sled temu danes ne moremo več govoriti o izvornem afriškem plesu. Ta se izvaja le še v afriških vaseh kot ustno izročilo iz roda v rod.

"NE ŽELIM, DA ME OBRAVNAVATE KOT AFRIŠKEGA UMETNIKA, AMPAK ZGOLJ KOT UMETNIKA."

(Siegert, 2010, para.8)

Vsaka umetnost je pogojena z notranjim doživljanjem, ki je v neposrednem razmerju do okolja v katerem nastaja, raziskuje in se neprestano tudi razvija. Pa vendarle, zakaj je umetnik iz črne celine vedno označen kot "afriški" umetnik in ne le umetnik? Afriškost, ki je bila značilna za obdobje osamosvajanja je preteklost, današnja Afrika je drugačna, umetniki iščejo novo identiteto in gibalni izraz, ki ni ujet le v okvire tradicije, pa četudi črpajo navdih ravno iz nje.

Nadine Siegert v članku *Sodobni ples iz Afrike kot ustvarjalno nasprotje stereotipnih podob afriškosti* izpostavi, da je v tem kontekstu nujen podrobnejši pogled na vlogo telesa v družbi in na način, kako se telo manifestira skozi specifične svetovne nazore in medsebojne potrditve kulturnih kod. Ples, kot umetniška forma omogoča odlične pogoje za uprizarjanje lastne individualnosti in identitete, saj ravno v plesu telo nastopa kot medij ekspresije, kot "proizvod, proizvajalec in medij kulture" (2010, para.2). Siegert poskuša razumeti afriško telesnost znotraj evropskih kulturnih praks in postmodernega diskurza tudi skozi pogled Afričana in njegove sposobnosti (zmožnosti) individualne izbire/odločanja.

Na tem mestu, pravi Siegert, so smiselne teorije Pierra Bourdieua, kajti plesno telo je "kulturno in socialno oblikovano. Njegove izkušnje so v pisane v telo in na samo telo, zato bodo kot takšne tudi zaznavane in izražene" (2010, para.2). Birringer telo razume kot "hibridni medialni konstrukt", ki se kot izključen subjekt želi približati svojemu zatiralcu. Nadalje pa Butlerjeva vidi možnost kulturnega razvoja le v "uničenju in transformaciji telesa, " kajti "obris telesa dojemamo podobno kot meje držav, zato v svojem vedenju čutimo potrebo po vzpostavitvi koherentne kulturne kode" (2010, para.2).

### **3.2 ZREŽIRANA AVTENTIČNOST**

Siegert (2010) meni, da je dojemanje afriškosti v Evropi že vnaprej zrežirano. Evropski pogled vidi sodobno Afriko, ki se porojeva v konfliktnih območjih in procesih prilagajanja v postkolonialni hegemoniji. Izvorni afriški ples izginja, sodobni afriški ples se bori s svojo identiteto, hkrati pa se je ravno evropska konstrukcija identitete gradila v odnosu do stereotipne afriške telesnosti vse od 19. stoletja pa do šestdesetih let 20. stoletja. Zato je potrebno to specifično plesno umetnost, v odnosu do razumevanja afriške telesnosti, pogledati iz dveh perspektiv, skozi analizo umetniških izjav sociopolitičnih procesov in skozi preučevanje, kako se telo kot medij izražanja razume in izkorišča. Žal je pogosto prisotna praksa, kjer afriški avtorji oblikujejo koncepte in vsebine, ki ustrezajo stereotipnim podobam afriškosti, z namenom, da zadovoljijo zahodne želje in ustrezajo referenčnim okvirom zahoda in povpraševanj, zato je eno najpomembnejših vprašanj, ki se dotikajo sodobnega afriškega plesa ravno vprašanje avtentičnosti.

Na tem mestu je torej nujno ponovno razumevanje vloge tradicije v afriškem plesu. Ta je bila za časa osamosvajanja afriških držav emancipatorno dejanje, danes pa afriške ustvarjalce postavlja v nezavidljiv položaj, pravi Siegert. Sodobni afriški plesni ustvarjalci se pri iskanju svoje kreativne identitete soočajo z dvema problematičnima vidikoma. Na eni strani se od njih pričakuje in zahteva, da v svojih predstavah izhajajo iz afriške kulture in tradicije, saj s tem utrjujejo status afriškega (neevropskega) umetnika, hkrati pa jih ravno ta ista tradicionalnost zlahka označuje kot nazadnjaške. Tako se ves čas nahajajo v nekakšni pat poziciji med ohranjanjem in razvijanjem lastne izrazne identitete ter ponudbo in povpraševanjem mednarodnega kulturnega trga.

Podobno se opredeli tudi Taylor (2016, str. 141), ki pravi, da afriški umetniki že dolgo iščejo načine, ki bi jim omogočili strokoven razvoj in prepoznavnost v svetu umetnosti, a vedno znova naletijo na bariere, kjer je njihovo delo sprejeto le tedaj, ko jasno izraža tendence svoje (domače) kulture, a še to predpostavko, da je verjetnost njihovega prispevka k razvoju sodobne evropske umetnosti nična. Tako se mnogo afriških umetnikov znajde v poziciji, ko so potisnjeni v okvire domorodnih konceptov, "stran od dela, ki bi ga sicer ustvarili in stran od konteksta znotraj katerega bi ustvarjali" (Taylor, 2016, str. 142).

K temu lahko dodamo še (vedno) stereotipne vzorce pogleda tudi s strani kritikov, ki namesto vsebine precej raje opažajo gola telesa in v njih iščejo afriške in evropske elemente kot merilo in označevalec ali je predstava afriška ali ne.

V očeh evropske javnosti kompozicija in uporaba gledaliških prijemov lahko obstaja le v afriških predstavah, katerih umetniki so se tega priučili nekje v Evropi. V tej percepciji naj bi imeli afriški plesalci vedno v mislih, od kod prihajajo, in da bi bil velik greh znebiti se afriških korenin zgolj z uporabo plesnega jezika, ki se šteje kot evropski. Zanimivo bi bilo preučiti, ali so takšne zahteve doslej naslavljali tudi na evropske umetnike? (Siegert, 2010, para. 8)

### 3.2.1 Lažna dihotomija

Brenda Dixon Gottschild v knjigi *Black Dancing Body* (2003) odpre zanimivo razpravo znotraj dihotomije črnega in belega telesa. Konstrukt črnega telesa je od nekdaj navduševal plesno kulturo belega človeka, čeprav so ga v preteklosti ocenjevali skozi objektiv manjvrednosti, pa je v veliki meri vplival na številne družabne, broadwayske, kabaretne plesne oblike, med drugim tudi na balet in sodobni ples. Dolgo je veljalo prepričanje, ki je razlikovalo anatomijo plešočega črnega telesa od belega in posledično temu pripisovalo tudi fizične (ne)sposobnosti, ki zadevajo posamezno raso in zato tudi pozicijo (socialno in politično), ki jo v sami plesni umetnosti zastopa. Plesne terapije in tehnike kot so: Alexander, Pilates, Klein ipd. so v svojih raziskavah dokazali, da ne gre za biološko ločevanje med manj ali bolj primerno anatomijo plesnega telesa, temveč za vprašanje kulturnih dejavnikov, ki izhajajo iz družinskega in socialnega okolja, estetskih vrednot, preferenc in navad. Vsaka druga percepcija v odnosu do črnega in belega telesa naj bi bila pristranska, etnocentrična

ali rasistična. Obe telesi imata namreč enak izhodiščni potencial, ostali miselni manevri pa verjetno izhajajo iz kulturno pogojenega pogleda opazovalca. Hkrati odnos do telesa razvija tudi specifika plesne forme znotraj specifične kulturne institucije in njej privrženemu občinstvu. Tako bo baletno občinstvo preferiralo kontrolo in nadzor kot primarno sestavino plesa, medtem ko bo občinstvo (belo in črno) ob ogledu afriške forme nagradilo izvajalce, ki bodo pri svojem izvajanju naravnani v stilu *go for broke* (vloži vse in upaj na uspešen rezultat). Torej, pričakovanja publike se ustrezno asimilirajo tudi znotraj določene institucije.

#### **4 KAGAO - ROJENA ZUNAJ SVOJE VASI**

Naslednje poglavje obravnava slovensko temnopolto plesalko in koreografinjo Mašo Kagao Knez in predstavlja izkušnjo Evropejke v odnosu do afriškega plesa.

Afriški izraz "kagao" v prevodu pomeni ženska, rojena zunaj svoje vasi. Korenine Maše Kagao Knez izhajajo po materini strani iz Slovenije, po očetovi iz Burkina Fasa. Maša je plesalka in koreografinja, ki od rojstva živi v Ljubljani in je v slovenskem plesnem prostoru prisotna že skoraj dve desetletji. "Kljub temu nisem ne črna, ne sodobna, ne afriška," Maša zapiše v gledališkem listu in nadaljuje: "Ko pridem v Slovenijo, nisem sodobna plesalka, ko pridem v Afriko, nisem plesalka afriških plesov. Vedno znova sem nekako 'zunaj.'" (Kagao-Knez, 2010)

Maša se je napotila v Afriko, v raziskovanje očetove domovine. Kulturo in ritem Afrike je tako močno doživela, da se je ob vrnitvi vpisala in dokončala pariško šolo afriških plesov Centre Momboy. A njena razdvojenost ni dobila epiloga.

V Afriki so jo zaradi svetlo rjave polti obravnavali kot belko, na afriški šoli v Parizu kot Afričanko, ki pleše kot belka. Navdušenje za afriškimi plesi kljub vsemu ni popustilo. Znanje, ki ga je pridobila, je želela razviti v svoj lastni plesni jezik, ga nadgraditi z znanjem sodobnega plesa in v tem poiskati univerzalnost odrske oblike, ki ne zahteva rasno opredelitev. To so bila njena temeljna vprašanja in izzivi, kako v plesnem gledališču

uprizoriti sodobno afriško plesno umetnost, ki bo kljub tradicionalnim afriškim elementom obravnavana kot enakovreden umetniški izdelek v polju sodobnih scenskih uprizoritev.

#### 4.1 **DIASSO - DOBER DOM**

Maša je svojo izkušnjo dvojnosti in iskanja identitete raziskovala in predstavila v dveh pomembnih projektih:

1) Diptih, ki je vključeval dve različni solistični predstavi:

- *Rojena zunaj svoje vasi*
- *1978*

2) *Dia Diasso Diaspora*, mednarodni avtorski projekt Maše Kagao Knez

Leta 2010 me je povabila kot koreografinjo njenega sola z naslovom *Rojena zunaj svoje vasi*. Predstava naj bi raziskovala medkulturnost na področju (njenega) afriškega in slovenskega (evropskega) plesa. Da bi se njeni etnični polovici pravično srečali na poti realizacije, je leto kasneje povabila k sodelovanju še svojega v Evropi živečega afriškega učitelja in koreografa Filiberta Tologa. Ta je dopolnil večer s svojo kreacijo z naslovom *1978*, ki predstavlja leto njenega rojstva. Premiera se je zgodila 21.12. 2011 v Plesnem teatru Ljubljana. Tologo prihaja iz Burkino Fasa, vendar deluje in živi v Ženevi. Kot plesalec, koreograf in pedagog se je izkazal v povezovanju afriške tradicije z zahodno plesno sodobnostjo in ustanovil svojo plesno skupino Yaala, s katero se je uveljavil na mednarodnih plesnih odrih. Med drugimi se je kalil tudi v skupini koreografskega velikana Mauricea Bėjarta. Predstava je tako vključevala dve solistični koreografiji, dva zelo različna koreografska pristopa do Maše Kagao Knez. Moj pogled je pogled emancipirane Evropejke, drugi je pogled Afričana v diaspori.

Svoje raziskovanje je Maša kasneje razširila v predstavi *Dia Diasso Diaspora* z desetčlansko mednarodno zasedbo ustvarjalcev, ki so vsak na svoj način, povezani z Afriko, in v svojem delu črpajo iz njene kulture. V predstavi sem sodelovala kot asistentka koreografije. Premiero je doživela 27. marca 2013 v Linhartovi dvorani Cankarjevega doma. *Dia* v zahodnoafriškem jeziku *malinke* pomeni blagostanje, *Diasso* pomeni dober dom (in je hkrati priimek Mašinega očeta), medtem ko se *Diasspora* nanaša na stanje večne

razdvojenosti med domovinama obeh staršev, na različne obraze drugačnosti in izkušnje (ne) pripadanja. Medkulturna izmenjava je potekala na več nivojih: glasbenem, plesnem in osebno izpovednim. Trije glasbeniki in plesalec izhajajo iz afriških držav (Slonokoščena obala, Burkina Faso in Nova Gvineja). Živijo in delajo v Evropi. Pevki in tri plesalke imajo v družini vsaj enega starša, ki je Afričan (med njimi so štiri Slovenke in Francozinja). Dve plesalki pa sta Evropejki (iz Švedske in Francije), ki sta se z afriško kulturo povezali preko plesa in rušita stereotipe, da Evropejci ne moremo plesati kot Afričani.

Koreografsko je predstava konglomerat najrazličnejših pristopov spajanja geografsko različnega afriškega plesa in sodobnega evropskega plesa. Na trenutke pričara pravo tradicionalno Afriko z vso svojo silovitostjo, in ko se skoraj potopimo vanjo, nas vedno znova potegne iz sanj ter spregovori o zgodbah iz ozadja. Še lepše to povzame Daliborka Podboj:

Enourna predstava *Dia Diasso Diasspora* po svoji kulturni in umetniški strukturi povsem izstopa iz omenjenih vsebin in okvirov plesne produkcije leta 2013, je kulturna manifestacija raznolikosti in enotnosti, stkana iz vrhunskih umetniških izvedb glasbe, ritma, šolanih vokalov, plesne srčnosti in človeških usod, ki jih vseskozi izpolnjuje življenjski optimizem. (Podboj, 2014, para. 6)

Kljub prizadevanju koreografinje in strokovnih sodelavcev ter vedno znova odličnemu odzivu publike je njeno delo (s strani institucij) potisnjeno na rob – kot umetniško manjvredno. Ne glede na vsebino, obseg, zahtevnost, družbeno kritičnost in aktualnost ter rezultat, ki ga dosega, afriško sodobni ples v Sloveniji še vedno ne zaseda enakovrednega položaja med ostalimi plesnimi zvrstmi.

Ministrstvo Republike Slovenije ga vedno znova opredeljuje kot žanr, ki ne sodi v kategorijo pravih uprizoritvenih umetnosti: "[...]Projekt je mednarodna koprodukcija, bistvena predvsem s stališča promocije žanra, ne pa za razvoj uprizoritvene umetnosti nasploh ali kot vrhunski umetniški izdelek na področju uprizoritvene umetnosti [...]" (Kagao-Knez, 2013, str. 60). Ekipe ustvarjalcev in organizatorjev po navadi projekt izpeljejo s pomočjo sponzorjev, (ki še zdaleč ne pokrijejo vseh stroškov), predvsem pa tako, da delajo zastonj.

Predstave, ki jih ustvarja Maša, so za slovenski medkulturni prostor izrednega pomena vendar jih vedno znova doleti enaka usoda kot marsikatero produkcijo velikega mednarodnega formata (ko se avtorji popolnoma izčrpajo zaradi organizacije), ki po nekaj ponovitvah potone v pozabo.

## 4.2 AFRIŠKO SODOBNI PLES V SLOVENIJI

Afriško sodobni ples v Sloveniji ima svoje zametke v 60. letih prejšnjega stoletja. Takratna politika Jugoslavije je mnogim Afričanom omogočala študij. V Ljubljani so ustanovili Zvezo afriških študentov in Klub mednarodnega prijateljstva, ki je povezoval študente iz Afrike, Bližnjega vzhoda in Azije. Prvi poizkus medkulturne izmenjave je nastal v solu Jasne Knez z naslovom *Sudanska pesem*. Po nekajmesečnem bivanju v Sudanu je elemente sudanske tradicije prepletla s sodobnim plesnim izrazom. Prve delavnice afriških plesov v Sloveniji so bile organizirane pod okriljem takratne Zveze kulturnih organizacij Slovenije – ZKOS, ki jo je vodila Neja Kos. Pionirka razvoja afriških plesov pri nas je Barbara Plečko Oberčkal. Nadalje se je afriška plesna kultura oblikovala skozi delo Maše Kagao Knez in kulturnega umetniškega društva Baobab, ustanovljenega leta 2009. Skupaj s plesalko Dalando Diallo in glasbenikom Damirjem Mazrekom so delovali na področju glasbe, plesa in gledališča ter znotraj afriške kulture razvijali svoj lastni avtorski izraz. Mašino delo pa se nadaljuje pod okriljem Studia XXV in še naprej pomembno prispeva k razvoju afriške kulture v Sloveniji.

## 5 ZAKLJUČEK

Ustvarjalni opus Maše Kagao Knez je edinstven na področju Slovenije in kot tak odpira polje medkulturnemu gledališču z vsemi družbenimi in političnimi ideologijami, ki mu pripadajo. Medkulturni dialog znotraj sodobne plesne umetnosti je že desetletja prisoten v širšem evropskem prostoru, katerega del je tudi slovenska sodobna plesna umetnost. Pravično in etično bi bilo sodelovati v evropskih diskurzih s takšno tematiko ob podpori državnih institucij ter hkrati tudi to vrsto plesnega področja strokovno in teoretično podkrepiti z ustreznimi analizami in raziskavami. V vsebini prispevka je predstavljena evropska naravnost do sodobne plesne afriške umetnosti, ki jo lahko uporabimo tudi kot podlago za razumevanje slovensko-afriškega odnosa v sodobnem plesu. Prav tako so vprašanja

identitete, avtentičnosti in spreminjanja stereotipnih vlog in družbenih predsodkov do različnih kulturnih praks osnove konstruktivnega dialoga, ki se mora graditi tako v smeri umetniškega kot tudi izobraževalnega razvoja in osveščanja.



## 6 LITERATURA IN VIRI:

1. Alexander, L. M., Austin, C. J. (2010). *Africana Studies and Oral History: A Critical Assessment*. Davidson J. (ur.) African American Studies. Edinburgh University Press.
2. Gottschild, B. (2016). *The Black Dancing Body: A Geography From Coon to Cool*. Palgrave Macmillan US. Kindle Edition.
3. Ki-Zerbo, J. (1977). *Zgodovina Afrike*. M. Ciglencečki (prev.) Ljubljana: Borec.
4. Knez Kagao, M. (2013). *Razvoj afriških plesov in njihova umestitev v slovensko sodobno plesno umetnost*. (Diplomsko delo). Akademija za ples: Ljubljana.
5. Knez Kagao, M. (2010). »Rojena zunaj svoje vasi.« *Maša Kagao Knez*. Dostop: [http://masakagaoknez.com/tt\\_portfolio/rojena-zunaj-svoje-vasi-1978/](http://masakagaoknez.com/tt_portfolio/rojena-zunaj-svoje-vasi-1978/)
6. Taylor, P. C. (2016). *Black is Beautiful: A Philosophy of Black Aesthetics*. (Foundations of the Philosophy of the Arts). Wiley. Kindle Edition.
7. Telban, B. (2002). *Ples življenja ples smrti*. Poligrafi: št. 27/28, letnik 7. Nova revija. Ljubljana.
8. Podboj, D. (2014). *Pogled nazaj. Ples na odru upora*. Parada plesa. 5.1.2014. Dostop: [http://www.paradaplesa.si/?Id=na\\_spici&View=novica&novicaID=2621](http://www.paradaplesa.si/?Id=na_spici&View=novica&novicaID=2621)
9. Siegert, N. (2010). *Contemporary dance from Africa as creative opposition to stereotypical images of Africanity*. Dostop: <http://www.buala.org/en/stages/contemporary-dance-from-africa-as-creative-opposition-to-stereotypical-images-of-africanity>