

Kolodvorska 13
1000 Ljubljana
Slovenija
T: +386 1 239 22 13
F: +386 1 239 22 16
E: info@kinodvor.org
www.kinodvor.org

Kinodvor.
Mestni kino.

Črni labod 15+

pedagoško gradivo

avtorja Radharani Pernarčič, Jan Drozg



kazalo

uvodna beseda.....	3
o filmu.....	3
filmografski podatki.....	3
vsebina	4
o avtorju	4
beseda avtorja	6
kritike.....	7

filmski kontekst in opredelitev tematskih sklopov filma	9
analiza filma.....	9
modernej in sodobnej ples ter balet.....	11
izhodišča za pogovor o ključnih tematskih sklopih filma	14
ekstremnej trening in zdrav razvoj	14
virtuoznost, izražanje, karierizem, (pre)zgodnja slava	15
varni prostori za izživljanje agresije in temnih plati življenja	17
vodstvo: voditi in biti voden	18
umestitev filma v učne načrte.....	20
predlog dodatnih dejavnosti.....	20
praktična delavnica	20
ogled plesne predstave	20
napotki za nadaljnje branje – priporočena literatura	21

Kolofon | Črni labod • Gradivo za učitelje in starše Kinobalon • Idejna zasnova: Petra Slatinšek, Barbara Kelbl • Uredila: Barbara Kelbl • O filmu in analiza filma: Jan Drozg • Moderni in sodobni ples ter balet, Izhodišča za pogovor o filmu: Radharani Pernarčič • Jezikovni pregled: Mojca Hudolin • Slikovno gradivo: iz filma Črni labod, Continental film • Izdal v elektronski obliki: Javni zavod Kinodvor, 2011 • Kinodvor dovoljuje in spodbuja nadaljnjo uporabo gradiva v filmsko-vzgojne namene. Veseli bomo vaših odzivov, poročil o uporabi, konkretnih učnih priprav na film, predlogov in pripomb. Gradivo je oblikovano kot pomoč staršem ali strokovnim delavcem v vzgojno-izobraževalnih ustanovah. Za vse druge uporabe nam pošljite pisno prošnjo na kinobalon@kinodvor.org.

uvodna beseda

V pedagoškem gradivu podrobneje predstavljamo film **Črni labod** in njegovega avtorja, Darrena Aronofskyja. Film ponuja mnoga izhodišča za pogovor o žanrskem in avtorskem filmu, pa tudi o vsebini filma: o plesu in njegovem doživljanju. Antropologinja in plesalka Radharani Pernarčič zato piše o modernem in sodobnem plesu in baletu ter ponuja mnoga izhodišča za pogovore o doživljanju plesa, umetnosti, telesa, telesnega izražanja in urjenja ... Mnoge od teh tem bodo pritegnile tudi mladostnike, ki jih ples sicer ne zanima, se pa v tem obdobju odraščanja soočajo z vprašanji uspeha, discipline, dobrega in zla ...

o filmu

filmografski podatki

slovenski naslov **Črni labod**

izvirni naslov **Black Swan**

država produkcije ZDA

leto produkcije 2010

tehnični podatki 35 mm, barvni, 1:2.35, 108 minut

jezik angleški

režija Darren Aronofsky

scenarij Mark Heyman, Andrés Heinz, John McLaughlin

zgodba Andrés Heinz

fotografija Matthew Libatique

montaža Andrew Weisblum

glasba Clint Mansell

produkcija Mike Medavoy, Arnold W. Messer, Brian Oliver, Scott Franklin

igrajo Natalie Portman, Mila Kunis, Vincent Cassel, Barbara Hershey, Winona Ryder

distribucija Continental film

vsebina

Zgodba se odvija v New Yorku, v okolju prestižnega baletnega ansambla, ki pripravlja prenovljeno produkcijo Labodjega jezera. Koreograf Thomas Leroy se odloči za prirejeno verzijo, v kateri belega in črnega laboda združi v en sam lik. Zato išče balerino, ki bi lahko enako dobro uprizorila tako nedolžne, krhke značajske poteze belega kot tudi bolj čutne in mračne črnega laboda. Rdeča nit filma se vrti okoli protagonistke Nine Sayers, mlade baletke, ki živi z mamo Eriko; ta je svojo baletno kariero končala pri 28. letih, ko je zanosila z Nino. Potem ko koreograf Leroy prisilno upokoji dolgoletno prvo balerino ansambla Beth Macintyre, priredi avdicijo, na kateri Nini spodleti. V močnem čustvenem zagonu obišče Leroya in ga prosi, naj ji da glavno vlogo. Ta jo zavrne in jo začne poljubljati, ona pa ga močno ugrizne, kar odločilno pritegne njegovo pozornost, saj pri njej prvič zasluti tudi temne plati osebnosti, potrebne za vlogo. Nino zato postavi na mesto prve balerine, a s tem se njena bitka šele dobro začne. Leroy postaja na vajah vse bolj kritičen do njenega hladnega in tehnično perfekcionističnega nastopa ter ji za zgled pokaže soplesalko Lily, ki naj bi po njegovem izžarevala zaželeno frivolnost. Čeprav se dekleti spoprijateljita, (p)ostajata tudi tekmici. Razrvana nekdanja prva dama Beth se medtem vrže pod avto in pohabljen pristane v bolnišnici, kjer je Nina med obiskom priča njenemu strahotnemu propadu. Zaradi vse večjega pritiska tako začne halucinirati o čudnih dogodkih, v katerih se kljub maminemu nasprotovanju z Lily poda v nočni klub, kjer naj bi ji ta podtaknila ectasy in z njo spolno občevala. Njene blodnje postajajo sčasoma vse hujše, dokler v prepiru z materjo ne omedli. Zaskrbljena mati zato odpove njen nastop, a se ji Nina trmasto izmuzne in se poda na predstavo. Ko ugotovi, da naj bi jo zamenjala Lily, dosežejo njeni strahovi in temne sumničavosti svoj višek. V zaodrju se ji ves čas predstave v ogledalu prikazuje Lily, s katero se hudo spre. Z razbitim delcem ogledala jo zabode v trebuh. A šele ko resnična Lily tik pred zadnjim odrskim aktom potrka na vrata njene garderobe, da bi ji čestitala, Nina ugotovi, da je pravzaprav zabodla samo sebe. Kljub temu odlično odpleše še zadnji prizor, in ko med stoječimi ovacijami občinstva k njej priskoči navdušen ansambel, ugotovijo, da močno krvavi. Nina zaključi s šepetajočimi besedami: »Čutila sem – popolna sem. Popolno je bilo.«

o avtorju

Ameriški režiser, scenarist in producent Darren Aronofsky se leta 1969 rodi v newyorški četrti Brooklyn. V času odraščanja se navdušuje nad klasičnimi filmi in risanjem grafitov. Po

končani srednji šoli obiskuje predavanja iz antropologije, igranega in animiranega filma na univerzi v Harvardu, kjer leta 1991 diplomira iz socialne antropologije.

Njegov kulturni celovečerni prvenec **Pi (Pi, 1998)**, film o mladem matematičnem geniju, obsedenem s številkami, ki verjame, da lahko vse na svetu razloži s pomočjo ponavljajočih se matematičnih vzorcev, prejme nagrado za najboljšo režijo na ameriškem filmskem festivalu Sundance. Proračun za film v višini 60.000 ameriških dolarjev je Aronofsky zbral zgolj s pomočjo prijateljev in sorodnikov, ki so mu denar posodili.

V svojem drugem filmu **Rekviem za sanje (Requiem for a Dream, 2000)** nadaljuje s tematiko obsesije, tokrat v obliki odvisnosti od različnih drog. Tudi **Rekviem za sanje** kritiki sprejmejo dobro.

Zaradi visokih stroškov produkcije in težav z naborom igralcev svoj naslednji film izda 6 let pozneje. Tudi v **Fontani življenja (The Fountain, 2006)** se Aronofsky ukvarja z obsesijo, tokrat skozi tri zgodbe, postavljene v različna obdobja in okolja. Film je tako pri kritikih kot občinstvu izredno slabo sprejet.

Leta 2008 za svoj četrty film **Rokoborec (The Wrestler, 2008)** prejme zlatega leva, glavno nagrado filmskega festivala v Benetkah. Igralca v glavnih vlogah, Mickey Rourke in Marisa Tomei, si prislužita nominaciji za oskarja.

Rokoborec in **Črni labod (Black Swan, 2010)** sta prva filma, za katera Darren Aronofsky scenarija ne napiše sam. Sicer je bil scenarist vseh lastnih del ter filmov **Below (2002)** in **The Fighter (2010)**, pri katerem je sodeloval tudi kot producent.

filmografija

1991 **Supermarket Sweep** (kratki)

1991 **Fortune Cookie** (kratki)

1993 **Protozoa** (kratki)

1994 **No Time** (kratki)

1998 **Pi**

2000 **Rekviem za sanje (Requiem for a Dream)**

2006 **Fontana življenja (The Fountain)**

2008 **Rokoborec (The Wrestler)**

2010 **Črni labod (Black Swan)**

beseda avtorja

Bral sem *Dvojnika* Dostojevskega, zgodbo o človeku, ki se nekega dne zbudi in ugotovi, da nekdo prevzema njegovo življenje. Izguba identitete na tak način se mi je zdela dobra srhljiva ideja, s katero se lahko poistoveti veliko ljudi. Kasneje sem si prvič ogledal *Labodje jezero*, o katerem nisem vedel popolnoma ničesar razen dejstva, da v njem nastopajo dekleta v baletnih krilcih. Ko pa sem videl isto plesalko igrati vlogi črnega in belega laboda, se mi je posvetilo, da je to še boljše kot dvojnica, saj dejansko predstavlja dva različna lika, ki tekmujeta za prinčevo ljubezen. To se mi je zdelo dobro izhodišče.

Film sem posnel, ker so za večino ljudi prve asociacije na balet *Sladkorne vile* in *Hrestač*. Toda ostali trije "veliki" baleti, *Labodje jezero*, *Romeo in Julija* in *Trnuljčica*, so v resnici temačni in gotski, osnovani na tovrstnih starodavnih pravljicah.

Spomnim se pogovora z Julie Kent, prvo balerino pri ABT. Dejal sem ji: "*Če prav razumem, je protagonistka uročena. Čez dan je labod, kaj pa ponoči?*" Mislil sem, da je dekle.

Odvrnila mi je: "*Je pol dekle pol labod,*" in ugotovil sem, da "*gre za film o volkodlaku.*"

Le da gre v tem primeru za film o preobrazbi v laboda. Imel sem možnost, da Natalie Portman – to krasno, nežno bitje – spremenim v nekaj drugega. S pretvorbo baleta v film si lahko nenadoma privoščimo takšne stvari.

Moj skladatelj Clint Mansell je vzel glasbo Čajkovskega, jo dal skozi sito svojega uma in jo priredil s pomočjo elektronske opreme. Nato smo jo znova posneli s pravim orkestrom v Londonu in jo spremenili v nekaj podobnega glasbenemu delu *Labodjega jezera*, kar je hkrati nekaj popolnoma drugačnega. Ideje za glasbo, ki jo lahko slišite v filmu, je dal Čajkovski, vendar je izvedena s sijajnostjo Clinta Mansella.

Ta glasba je v javni lasti že več kot stoletje, bila je uporabljena v skoraj vsaki reklami za Volkswagen in v risanki o **Zajcu Dolgouhcu**. Zdi se mi, da javnost pogosto poveže mnogo teh melodij z veliko različnimi stvarmi, zato smo sklenili, da glasbo preoblikujemo v temačnejšo in zlobnejšo. Konec koncev je baletna glasba napisana za balet, zato je zelo dinamična, z veliko vzponi in spusti.

Navdih za ves film je Čajkovski. Za prizor, ki se dogaja na plesišču nočnega kluba, smo odšli k nekaterim najboljšim elektronskim glasbenikom na svetu, h Chemical Brothers in mnogim drugim, jim pokazali različne dele *Labodjega jezera* in naročili, naj to spremenijo v sodobno plesno elektronsko skladbo.

Menim, da občinstvo zanimajo okolja, ki niso tako izpostavljena, saj lahko odkrijejo nekaj povsem novega. Ko smo snemali **Rokoborca**, so vsi spraševali: "Zakaj snemate film o rokoborbi? Rokoborba nikogar ne zanima." A po ogledu filma so bili isti ljudje presenečeni: "Oh, v resnici imajo ti mišičnjaki čustva." Z baletnim okoljem smo imeli podoben izziv.

Ogled baleta je podoben prvemu poslušanju reggae glasbe – vse zveni popolnoma enako. Toda bolj ko se ji posvetiš, bolj se zavedaš, da je v resnici zelo globoka in zapletena. Podobno je z baletom – dlje kot ga gledaš, bolj zanimiv postane.

- Darren Aronofsky

kritike

*»Briljantni, spektakularno srhljivi, klinično precizni, filigransko morbidni epos o Nini (Natalie Portman), deviški, spolno zatrti balerini, ki hoče svoje totalno baletno telo prignati do perfekcije (»Hočem biti perfektna«), in njeni materi (Barbara Hershey), nekdanji balerini, ki noče, da bi se njeni hčerki smejali – med njima stojijo Thomas (Vincent Cassel), karizmatični baletni impresario, ki jo seksualizira (ne pa tudi razdeviči), odpadla primadona (Winona Ryder), ki jo »uroči«, in Lily (Mila Kunis), hedonistična rivalka z zahodne obale, baletna verzija »dekleta z zmajskim tatujem«, ki jo odpelje v disko. Nina, baletna fundamentalistka, ki jo vse bolj terorizirajo halucinacije dvojnic in stigmat, hoče dobiti glavno vlogo v Labodjem jezeru, toda trg je krut, brutalen in sadističen, konkurenca pa povsem okužena s krutostjo, brutalnostjo in sadizmom trga, ki ne pušča nobenega dvoma: če hoče Nina dobiti delo, mora biti pripravljena umreti. Vsi hočejo to vlogo, to delovno mesto – vsi bi zanj ubijali. Nina bi zanj umrla. Za svojo »stvar« so očitno pripravljene umreti le še fundamentalisti – islamski in baletni. Oh, in rokoborci, kot je Mickey Rourke v **Rokoborcu**. ZELO ZA«*

- Marcel Štefančič, jr., *Mladina*

»Vse skupaj je sočna psihološka livada, na kateri se bodo do sitega napasli predvsem psihoanalitični interpretatorji. Čeprav je film posnet v istem slogu kot nalezljivo neposredni **Rokoborec**, s kamero iz roke in na zrnat 16-milimetrski film, ni v njem nič preprostega. Gre za intenziven, žanrsko težko ulovljiv sprimek tragične melodrame, psihološkega trilerja in hororja, ob katerem vas ves čas spreletava srh, na trenutke pa vam zna tudi zoprno zavozlati želodec.«

- Špela Barlič, *Pogledi*

»Film se spravi nad nekaj naših najglobljih strahov – poškodba, popačenje, izguba zelenega položaja, izguba identitete, izguba zdrave pameti. V grozljivih filmih nevarnost večinoma preži v senci. Tu se nam reži iz ogledala.«

- Colin Covert, *Minneapolis Star Tribune*

»Aronofsky ne bi bil zvest samemu sebi, če bi ustvaril konvencionalno dramatizacijo zakulisja šovbiznisa; s **Črnim labodom** režiser potrjuje naše sume, da je bil **Rokoborec**, s katerim je leta 2008 zmagal v Benetkah, v realističnem dispozitivu prej izjema oziroma »napaka« v opusu kot racionalna slogovna izbira ter da oba zadnja filma – vsem stilističnim in estetskim nasprotjem navkljub – vendarle združujeta pomembne lastnosti, predvsem prikaz samodestruktivnosti zabavljaka oziroma interpreta (balerine in rokoborca), obsedenost s telesom ter popolno in fatalno predanost poklicu. Za ceno življenja ali smrti.«

- Simon Popek, *Delo*

»**Črna laboda**, ki bo gotovo eden od nominirancev za letošnje oskarje, bi lahko po strukturi oziroma vzdušju opisali kot zlitje odlične francoske drame **Učiteljica klavirja** in **Kluba golih pesti** – naj se to sliši še tako paradoksalno – in je nesporno ena najbolj odmevnih filmskih stvaritev minulega leta.«

- Damijan Vinter, *Večer*

filmski kontekst in opredelitev tematskih sklopov filma

analiza filma

*»Nekoč, dolgo preden sem posnel **Rokoborca**, sem razmišljal o projektu – romanci med balerino in rokoborcem. Kasneje se je nekako razcepil na dva filma.« - Darren Aronofsky*

Ameriški avtor Darren Aronofsky je na filmsko sceno prodril leta 1998 s filmom **Pi** (1998), v katerem je obravnaval matematikovo obsedenost s številkami in matematičnimi vzorci v naravi. Tudi njegov drugi izdelek **Rekviem za sanje** (2000) je močno zaznamovan z obsesivnim vedenjem bodisi mladih odvisnikov od heroina, ki si želijo obogateti, bodisi starejše gospe, ki si prizadeva, da bi shujšala in videla svojega sina na televizijskem ekranu. V **Fontani življenja** (2006) je Aronofsky nadaljeval s podobno tematiko, saj dve od treh pripovedi prikazujeta obsesivno iskanje Drevesa življenja v imenu ljubezni. Toda za razliko od prejšnjih del se je protagonist tu sposoben nad svojo obsesijo dvigniti, jo premagati. Nekaj podobnega skuša prikazati v **Rokoborcu** (2008) in **Črnem labodu** (2010).

Rokoborec je zgodba o ostarelem poklicnem rokoborcu Randyju, ki se je prisiljen sprijazniti z dejstvom, da so njegovi časi v ringu minili. Nekoč velika zvezda rokoborbe in ljubljenec ameriškega občinstva je dvajset let kasneje od številnih plastičnih operacij in pogostega jemanja poživil tako psihično kot fizično na dnu, osamljen in slaboten. Na vso moč si prizadeva, da bi se dvignil iz bede zanemarjenih telovadnic New Jerseyja ter znova občutil blišč in slavo pravega ringa; za svoje sanje je pripravljen potisniti svoje izmučeno telo prek vseh meja.

V **Črnem labodu** Aronofsky znova uporabi motiv obsesivnega naprezanja telesa za uresničitev sanj, vendar v na videz popolnoma drugačnem okolju, svetu baleta. Sam pravi, da si rokoborba in balet nista tako različna.

*»Filma imam že od nekdaj za sorodna, ker sta med seboj močno povezana. Nenavadno je, da ljudje opazijo povezavo, saj pri mnogih rokoborba velja za najnižjo umetnost, balet pa za najvišjo. Toda najbolj me je presenetilo, kako podobni so si akterji v obeh svetovih. Tako eni kot drugi neverjetno izrabljajo svoja telesa, da se izrazijo. Oboji so nastopajoči. Nekoč, dolgo preden sem posnel **Rokoborca**, sem razmišljal o projektu – romanci med balerino in rokoborcem. Kasneje se je nekako razcepil na dva filma.«*

Medtem ko je **Rokoborec** posnet v zelo naturalističnem slogu, ki odseva realnost Randyjeve bede, je slog **Črnega laboda** visoko stiliziran, ujemajoč se z zvočno kuliso *Labodjega jezera* Čajkovskega.

Ključ za razumevanje obeh filmov je obsesija biti najboljši na svojem področju, ki žene protagonista v proces fizičnega in psihološkega naprežanja. Nihče od njiju ne odneha, čeprav se zavedata, da sama sebe uničujeta.

V **Črnem labodu** k Ninini obsesiji odločno pripomorejo pritiski s strani zaščitniške matere, ki svoje neizživete sanje projicira na hčer, in manipulativnega koreografa, ki plesalke usmerja s pomočjo zapeljevanja, ter Lily, njene tekmice, ki predstavlja vse, kar Nini manjka za doseg cilja – da bi popolno odplesala tudi vlogo črnega laboda. Vsi ti dejavniki pri Nini povzročijo grozljive blodnje, ki se stopnjujejo do te mere, da jo pahnejo v shizofrenijo. Njen na novo odkriti, temačnejši jaz popolnoma prevlada nad podobo nedolžnega dekleta, ki jo spremljamo na začetku filma.



moderni in sodobni ples ter balet

Discipline klasičnega *baleta* ter *modernega* in *sodobnega plesa*, ki danes predstavljajo popolnoma ločena (vzporedna) umetniška področja, imajo pravzaprav še kako skupno zgodovino. Kot formalizirana oblika plesa se je v 15. stoletju na italijanskih renesančnih dvorih najprej razvil balet. Že od samih začetkov je predstavljal visoko tehnično obliko plesa, ki je sledila zlasti narativnosti in kompozicijskemu poteku predhodno izdelane klasične glasbe. Sčasoma je balet pridobil tudi svoj dosleden in precej fiksni gibalni besednjak, skupaj s še danes prepoznavnimi kostumi in baletnimi čevlji (»špicami«).

Prav ta norma je plesalce na začetku 20. stoletja privedla do močnega upora proti baletnim omejitvam, ki so dovoljevale zgolj neznatno interpretacijo ustaljenega giba in koreografij. Prvi nosilci (še kasneje tako imenovanega) moderne plesa so zato izrazito odklanjali plesno tehničnost in se raje posvečali kreativnemu (samo)izražanju. V gibu so iskali sproščenost in svobodo telesa. Obenem se je v tistem času prvič začela brisati tudi stroga meja med koreografi in plesalci, saj so slednji na osnovi čustev in razpoloženja ustvarjali predvsem svoj lasten gib. Nato je prišlo tudi do ključnega odklona od baletne fascinacije nad visokimi skoki in dvigi, osnovane na gibalnih raziskavah gravitacije – namreč tega, kako gravitacijo raje izkoristiti, namesto da bi jo prekosili. V nasprotju z baletnim treningom, ki je telo silil v ekstremno in nenaravno zmogljivost, so v modernem plesu iskali zlasti načine, kako čim učinkoviteje izrabiti dano strukturo telesa. Sčasoma so se tudi iz tega odklona izoblikovale prepoznavne tehnike, ki so jih razvili posamezni koreografi in se po njih tudi imenujejo (npr. Graham, Limón, Horton, [Cunningham](#), Hawkins itd.).

Čeprav je za moderni ples še precej značilna tudi navezava na glasbo (v smislu sledenja njenemu ritmu), pa so se plesni ustvarjalci vse bolj začeli naslanjati tudi na teoretsko znanje (bodisi na zahodno filozofijo bodisi na različne vzhodne mitologije). Za nameček so v svoje plesno delovanje vključili elemente in znanja mnogih nezahodnih kulturnih praks in plesov. Na podlagi teorij o človeškem gibanju in izrazu se je tako npr. v Evropi pod taktirko [Mary Wigman](#), [Francoisa Delsarteja](#), Émila Jaques-Dalcrozea in [Rudolfa von Labana](#) razvil t. i. ekspresionistični ples.

Poglavitno spremembo v izvajanju in dojemanju plesa je v tistem obdobju prineslo tudi sodelovanje z drugimi disciplinami, ki so plesalcem prinašale ključne informacije o delovanju telesa. Čeprav so bile danes nadvse prepoznavne metode in tehnike (npr. Feldenkrais in Alexander) takrat prav tako šele v povojjih, so nastajajoči somatski izobraževalni sistemi

plesalcem že od samih začetkov pomagali razvijati gibalni material na podlagi zavedanja sebe (svojega jaza). Ker so bile to v osnovi predvsem kombinirane medicinske metode, ki so težile k zmanjševanju bolečine in omejitve v gibanju, so komplementarno dopolnjevale tudi polje fizioterapije. Obenem so prinašale za plesalce bistveno preventivo pred poškodbami in razvijale bolj totalen pristop, ki ga je Moshé Feldenkrais npr. opisal z besedami o iskanju »bolj fleksibilnega uma, ne le fleksibilnega telesa«. V njegovih dveh prepoznavnih tehnikah »Awareness Through Movement (ATM)« [Zavedanje skozi gibanje] in »Functional Integration (FI)« [Funkcionalna integracija] posamezniki strukturirano raziskujejo svoje gibanje, mišljenje, zaznavanje in predstavljanje (imaginacijo), ali pa s pomočjo dotika rok izkušajo različne povezave med telesnimi deli. Alexandrova tehnika pa se pri tem osredotoča zlasti na samoopazovanje, dihanje in nadzor impulznega odziva, ki uravnava mišično (pre)napetost, zateglost in stres.

Kot logično nadaljevanje tega razvoja sta se v drugi polovici 20. stoletja iz modernega plesa počasi izluščila postmoderni in sodobni ples. Prvi se je zopet pojavil kot nasprotujoč odziv na moderni ples, medtem ko je sodobni ples črpal svoj navdih iz obeh. V osnovi tako sodobni ples pomeni samo še bolj radikalne oblike modernega plesa, ki so se razcvetele v 60-ih in 70-ih letih 20. stoletja. Nadaljnji razvoj krovne tehnike »Release« je npr. sodobnim plesalcem omogočil še bolj sproščeno in artikulirano gibanje ter s tem vzgajal (vzgaja) zdravo telo ne le v primerjavi s telesom baletnika, temveč tudi v primerjavi z neprofesionalno treniranim telesom. Integracija psihosomatskih tehnik (je) obenem celostno vzgaja(la) plesalčevo osebnost in telo. Na osnovi vse večjega iskanja povedne izraznosti ter spajanja z drugimi umetniškimi in intelektualnimi disciplinami so se začeli pojavljati precej neplesni performansi (t. i. »happeningi«), ki pa so tudi v plesnih krogih fokus ključno preusmerili k raziskavi prisotnosti in performativnosti. V celoti je – enako kot za vse discipline, ki so se od tistega obdobja razvijale vse do danes – značilen močan individualen pristop, s tem pa tudi neskončen pluralizem praks, metod, načinov in izrazov. V sodobnem plesu bi tako težko začrtali meje in elemente, ki ga determinirajo – na splošno pa gre za oblike, v katerem se zlivajo najrazličnejše tehnike modernega plesa, komplementarnih medicinskih somatskih metod, borilnih veščin ter individualnega izraza posameznih ustvarjalcev.

Za evolucijo človeških praks je navadno značilno, da sleherno *novo* zamenja *staro* (svoje predhodno). V tem smislu je še posebej zanimivo, da so se te tri discipline (balet, moderni in sodobni ples) sicer historično kronološko razvi(ja)le druga iz druge, a obenem nobena od njih

ni izpodrinila in nadomestila svoje predhodnice. Danes tako ne le soobstajajo – pa čeprav vsaka v svojem specifičnem kontekstu, s specifično estetiko in tudi publiko –, ampak se pravzaprav vse bolj vzajemno oplajajo. Tako so sčasoma tehnike in znanja modernega in sodobnega plesa postali obratno informativni tudi za balet. Baletniki se bodisi pogosto podajajo na učne ure sodobnega plesa, da zmeščajo prezateglo telo, bodisi povsem prestopijo v drugi dve disciplini, ko v baletu niso več uspešni. Enako pa tudi za sodobne plesalce učne ure klasičnega baleta marsikdaj še vedno predstavljajo osnovo treninga, saj v slednjem vidijo nekakšen temeljni »koordinatni sistem«. Iz tega procesa sodelovanja se rojevajo tudi oblike t. i. sodobnega baleta, ki po eni strani kršijo strikten besednjak in kode klasičnega baleta, a obenem ohranjajo za balet značilno visoko stopnjo tehničnosti.



izhodišča za pogovor o ključnih tematskih sklopih filma

ekstremni trening in zdrav razvoj

Osnovna konstitucija, struktura in postavitev telesa se pri človeku dokončno razvijejo nekje do petnajstega leta starosti. Ker je tako na telesno postavitev mogoče občutno vplivati le v zgodnjih letih življenja, se tudi trening klasičnega baleta (ki terja npr. izrazito odprtost nog, hrbtnege loka itd.) praviloma začne že v rosni mladosti. Navadno otroke vpisujejo v baletno šolo pri sedmih letih starosti ali pa še prej. A podobno kot pri drugih tovrstnih treningih (npr. gimnastika) ostaja problematično dejstvo, da so ravno ta leta ključna tudi za normalen razvoj telesa (človeka). Pogosti sindromi prizgodaj pridobljenega »profesionalnega telesa« so tako na primer, da dekleta ne dobijo menstruacije, jim ne zrastejo prsi itd. Obenem tako zahtevni treningi vselej pomenijo tudi močan psihološki pritisk, ki občutno presega raven zrelosti otroka ali mladostnika. Samodisciplina, fizični napor, nenehno preverjanje in težnja po napredovanju, pretirano tekmovalne situacije ter še dodatni pritiski glede teže in videza telesa bi predstavljali trd oreh tudi za bolj izkušenega, odraslega človeka.

Po eni strani lahko to pomeni, da je mladostnik skozi tak trening dobil dobro podlago za nadaljnje življenje, se utrdil in pridobil koristne veščine za katerokoli delo. A hkrati ob tem ne moremo zanemariti dejstva, da pritiski nemalokrat prinašajo tudi temne plati, ki se odražajo v pogostih motnjah hranjenja (anoreksija, bulimija) ali drugih znakih nervoznosti (npr. praskanje). Nezanemarljivo je tudi vprašanje zdravega socialnega življenja mladostnika, ki ob pogostih treningih ne preživlja dovolj časa med svojimi vrstniki. S tem je povezan tudi zamik (lahko celo odmik) v spolni, vedenjski in komunikacijski socializaciji, kar je kasneje v življenju težko nadomestiti.

vprašanja za razpravo

- Kako dojemate problematiko ekstremnega treninga v času telesnega razvoja? Vidite v tem nujen korak k profesionalnosti discipline (poklica) ali zgolj deformacijo?
- Menite, da lahko usmerjanje mladostnika v specifično »profesionalno telo« pozitivno vpliva na druge, modne pritiske glede videza telesa – ali pa zgolj še dodatno škoduje?

- Se vam zdi, da se pri svojih letih zmorete uspešno soočati s tako zahtevnimi psihičnimi napori in situacijami?
- Kakšno je vaše mnenje glede primerne časa, da se mladostnik »zdivja« ter razvije zdravo spolno in družabno življenje?
- Če bi se sami ukvarjali z ekstremnim treningom, kakšno bi se vam zdelo primerno ravnotežje med treningom in prostim časom (družabnim življenjem)? Na kakšen način bi ustvarjali ravnotežje?
- Kako vidite v tem vlogo vaših staršev in prijateljev?
- Ste si kdaj želeli, da bi se vpisali na balet (ali kak drug podoben trening), pa vam starši niso dovolili? Kako zdaj čutite in razmišljate o tem? Ali pa obratno – če ste na treninge hodili (hodite)?
- Kako bi po vašem mnenju lahko treningi potekali tudi drugače, bolj uravnoteženo?

virtuoznost, izražanje, karierizem, (pre)zgodnja slava

Profesionalno udejstvovanje v umetniških praksah od ustvarjalcev vselej terja veliko mero virtuoznosti, obvladovanja tehnik in veščin. Obenem pa je za dovršenost umetniškega izraza in vsebine vedno potrebna tudi življenjska izkušnja. Za razvoj prve je prav gotovo pomembno, da se z umetnostjo začnemo ukvarjati že v mladosti, saj se motorične sposobnosti (potrebne za vse vrste umetnosti, ne le ples) takrat urijo hitreje in temeljiteje. Ob tem pa prav tako drži, da zrelost in prepoznavnost izraza ustvarjalca lahko dozorita šele v teku življenja in z leti osvojenega znanja. Vsak ustvarjalec bi pri sebi želel razviti oboje, vendar pa se urjenje enega in drugega lahko včasih tudi vzajemno izključuje. Piljenje tehnike lahko namreč še kako zaduši igriv, kreativen potencial, saj navadno teži k popolni izvedbi na točno določen način. Pretirana tehničnost tako lahko povzroči, da vajenec zaobide prepoznavanje in razvoj lastne domišljije in s tem povezanega individualnega izraza – z drugimi besedami, tistega, kar hoče (zmore) dati iz sebe. Po drugi strani pa zgolj samoraziskovanje ter eksperiment skozi igro pogosto ne zadostujeta pri ustvarjanju (ali izvajanju) bolj zahtevnih umetniških del. Pomanjkanje tehničnih veščin lahko ustvarjalcu tudi prepreči, da bi bodisi sčasoma presegel lastne meje ustvarjanja (izvedbe) bodisi tudi zares lahko ustvaril, kar si je zamislil.

V navezavi na to problematiko se pojavijo tudi vprašanja prehitrega odločanja za poklic oz. profesionalno umetniško udejstvovanje. Če naj bi kot umetnik uspel, je dobro začeti že z rosnimi leti. Toda kako naj mladostnik takrat zares ve, ali je to pravo zanj? Na tak način se lahko zgodi, da je pravzaprav najbolj igriva leta svojega življenja posvetil dejavnosti, ki je kasneje sploh ne bo opravljal, ali pa se bo do takrat v njej že iztrošil. Pritiski staršev in splošna družbena ideologija o zgodnjem uspehu lahko še dodatno privedejo do točke, ko se nato mladi ustvarjalci že pri tridesetem letu znajdejo v zatonu svoje kariere, ne da bi vedeli, kam in kako dalje. Take situacije so gotovo značilne ne le za umetnost, ampak vse bolj tudi v polju popkulture. Novačenje mladih za najuspešnejše glasbene skupine, modne modele, talente itd. postaja vse resnejši posel, ki mladim omogoča hitro in zgodnjo slavo. A nevarno je to, da najstniki s tem največkrat padejo v svet pretirano nekonstruktivnih in brezobzirnih profesionalnih in osebnih odnosov. Znotraj tega so ob pomanjkanju življenjskih izkušenj po večini prepuščeni samim sebi, lastni presoji in prepoznavanju, kaj je dobro zanje in kaj ne. Če imajo pred očmi zgolj uspeh, je lahko tekma z nenehno konkurenco tudi zelo samouničevalna. Na koncu pa vsaka slava še prehitro mine – če nič drugega že zato, ker vse skupaj poganja neoseben biznis, ki mu v resnici ni mar za posameznega ustvarjalca, temveč za dobiček. Dilema takih situacij je, da lahko po eni strani zgodaj pridobljena prepoznavnost mlademu človeku odpre vrata za naprej, po drugi strani pa ga lahko pahne v propad, saj se ni naučil soočanja z morebitnimi kasnejšimi neuspehi, pri čemer je jasno, da je zasloveti vselej lažje, kakor na vrhu tudi ostati.

vprašanja za razpravo

- Kakšno je vaše stališče do zgodnjih začetkov ukvarjanja z umetniškimi dejavnostmi? Kakšne so po vašem mnenju (ali izkušnji) prednosti in slabosti?
- Kako dojemate razliko (povezanost) med tehniko in ustvarjalnim izrazom? Se vam zdi eno pomembnejše od drugega, vam je eno bližje od drugega?
- Se vam zdi, da so nekateri ljudje že po naravi bolj »tehničarji« in drugi bolj »kreativci«, ali pa je to stvar okoliščin, ki posameznike izoblikujejo?
- Kako sami vidite povezavo med perfekcionizmom in rigidnostjo (iz filma pa celo frigidnostjo)? Kje se eno razhaja od drugega in kje eno povzroča drugo? Kako na to vpliva človekov ego?

- Kdaj menite, da je pravi čas za odločanje in resne začetke kariere?
- Kako gledate na fenomen prezgodnje slave? Prednosti in slabosti?

varni prostori za izživiljanje agresije in temnih plati življenja

Že sam Darren Aronofsky je **Črnega laboda** primerjal s svojim predhodnim filmom **Rokoborec (The Wrestler)**, saj ga je vselej navduševalo, kako podobna sta si svet baleta in rokoborbe. Aronofsky je to podobnost videl predvsem v smislu ekstremne izrabe telesa za izražanje. A njegovo razmišljanje nas napelje še na neko drugo podobnost, ki si jo rokoborba deli z vso umetnostjo, ne le z baletom – namreč to, da vsi ti svetovi predstavljajo »varen« prostor za izživiljanje agresije. Pri tem gre zlasti za prostor same vsebine in izvajanja prakse, ne toliko za polje odnosov, ki se ustvarjajo znotraj/okoli produkcije. V navezavi na film bi torej šlo za izživiljanje svetlih in temnih plati človeške duše skozi dva nasprotujoča si lika belega in črnega laboda, ne pa toliko za medosebna razmerja akterjev na vajah in zunaj njih. Film sicer dobro prikaže, da mora ustvarjalec te plasti vselej najprej razviti pri sebi, v lastnem življenju. A ključna poanta je tudi v tem, da prelitje v umetniški izraz ustvarja konstruktiven prostor za obstoj najširšega razpona človeških karakteristik, pri čemer pa to ne velja enako za osebno življenje, saj temne plati prinašajo prej (samo)uničujoče posledice.

Umetnost, ki vsebuje najrazličnejše odtenke človekovega bivanja, je torej bogata, celostna umetnost. Če naj prikaže življenje tako, kot je, imajo v njej agresija, zlo, ljubosumje itd. svoje mesto. Ustvarjalec ta stanja usmerjeno, nadzorovano kanalizira v delo ter nato iz njih izstopi. Ta stanja so zato po svoje njegova, a obenem tudi niso. Za sabo pusti umetnino, ne ran ljudi, ki so del njegovega življenja. Razlika je namreč v tem, da se v umetnosti izživiljanje temnih plati osebnosti odvija v konsenzu z drugimi akterji – vsi vedo, kaj hočejo doseči in čemu je to namenjeno, vsi se strinjajo s tem, v kar vstopajo in kar skupaj počnejo. V življenju pa se neizživete temine duše največkrat vsujejo nad soljudi brez njihovega privoljenja ter zato delujejo nasilno in destruktivno. Za nameček nato v skladu s ponotranjenim moralnim čutom nasilnost nad drugimi zatremo, a ker obenem osnovne agresije ni mogoče izničiti, postanemo pač nasilni nad sabo. Ukvarjanje z umetnostjo ali dejavnostmi, ki konstruktivno kanalizirajo agresijo v določeno prakso, zato ni zgolj (še)le terapevtsko učinkovito, ampak preprosto zdravo že v sami osnovi.

vprašanja za razpravo

- Bi se strinjali s tem, da je umetnost »varen« prostor za izražanje negativnih čustev? V čem je po vašem mnenju razlika med izražanjem tega v umetnosti, v kakem drugem mediju ali v osebnem življenju?
- Se sami ukvarjate tudi s kako drugo dejavnostjo, kjer lahko varno izživite svojo agresijo? Kako to vpliva na vas? Se zato lahko ognete agresivnosti v osebnem življenju (do kakšne mere)?
- Kako (v čem) opazate razliko med umetniško izraženo agresijo in tisto, ki jo ljudje izražajo drug nad drugim?
- Kaj za vas pomeni nadzor čustev oz. njihovega izražanja? Se vam zdi pomembnejše čustva nadzirati ali usmerjati? Ali v enem in drugem sploh prepoznati razliko?
- Kaj menite o tem, da bi se z dejavnostmi, ki sicer lahko služijo v terapevtske namene, morali ukvarjati, še preden do psihičnih težav sploh pride – »preventivno«? Bi take dejavnosti lahko vplivale, da ste v življenju in v odnosih z ljudmi drugačni?

vodstvo: voditi in biti voden

Klasične predstave o vodstvu so povezane s koncepti avtoritete in hierarhije. Tisti, ki neko delovno skupino vodi, je šef, in šef je avtoriteta, ki jo je treba poslušati in ubogati. Tega odnosa bistveno ne preizprašujejo niti v delovnih in izobraževalnih organizacijah, pa tudi ne kaj prida znotraj umetniških projektov. Razmerje med režiserjem (koreografom) ter izvajalci, ki je prikazano v filmu, je še posebej značilno za ansamble (organizacije ali projekte), kjer so izvajalci tako številni, da se nemara med sabo niti vsi ne poznajo. Čeprav lahko med Nino in Leroyem zasledimo tudi osebne intrige, pa je v resnici njegov način vodenja precej odtujen, neoseben in na trenutke tudi nečloveški. Še tisto, kar je navzven videti kot njegov osebni odnos do Nine, je v bistvu prej koreografska strategija, kako iz nje izvabiti želeno kakovost nastopa. Tako njegova naklonjenost kot njegovo zasmehovanje so pravzaprav zgolj taktike dela s plesalcem. Obenem je (ne le v filmu) znano tudi, da v večjih ansamblih tistih najbolj napornih dnevih vaj navadno sploh ne vodi koreograf, temveč neki drug najeti trener, kar osebni stik še dodatno zmanjšuje.

Ker naj bi koreografi (režiserji) iz izvajalcev (ustvarjalcev) izvabili njihove najboljše vrline ter jih popeljali do točke, ko presežejo sebe, se zato največkrat lotijo strategije »zloma«. Pogosto je žal to res učinkovito, vendar pa je pri tem tanka meja med zlomom človeka kot izvajalca ali pa zlomom človeka v celoti. Toda kljub enakim pogojem so izvajalci različni: nekateri pritisk in trdo roko celo potrebujejo in to sami iščejo, pri drugih pa lahko slednje ubije vso motivacijo in samozavest ter jih zgolj odvrne od dela. Za konstruktivno komunikacijo pri delu morata zato zavedanje o tem nesorazmerju gojiti tako izvajalec kot vodja: prvi mora poznati sebe in svoje meje, drugi mora sproti opazovati izvajalca in se mu približati.

Zanimivo pri takih razmerjih je, da se malo ljudi zaveda, da pravzaprav nikoli zgolj eden ne vodi drugega: vselej vodita oba. Naj gre za še tako klasična razmerja in hierarhijo, je delo vedno sad vzajemnosti in sodelovanja.

vprišanja za razpravo

- Kaj je za vas avtoriteta? Je to nekaj, kar je dano s položajem, ali nekaj, kar se ustvari sčasoma, skozi delo?
- Kakšen način dela ustreza vam? Se vam zdi, da brez jasne hierarhične ureditve stvari ne bi delovale? Menite, da je v takih razmerjih vselej potrebna ena sama in konstantna avtoriteta?
- Se sami pustite voditi? Vidite to kot nekaj negativnega ali pozitivnega? Mislite, da je to del človekove osebnosti ali nekaj, česar se ni mogoče priučiti?
- Kateri načini vodenja so učinkoviti za vas? Ste že izkusili kak tak zlom in kaj ste se pri tem naučili?
- Bi prepoznali razliko med usmerjeno strategijo zloma ter nepremišljenim zasmehovanjem iz čiste nesramnosti? Se vam zdi, da je to zgolj stvar vašega dojemanja in tega, kako se postavite zase? Kaj se vam v takih razmerjih zdi ključno narediti?
- Se vam zdi, da bi enakovrednost med sodelavci vodila zgolj v razpuščeni kaos, ali pa bi nemara lahko prinesla večje sodelovanje in bolj konstruktivne rezultate?

umestitev filma v učne načrte

Umeščanje tem v učne načrte je najprej odvisno od tega, ali gre za splošne srednje in osnovne šole ali umetniške gimnazije. Teme, ki se dotikajo obravnave umetnosti, bi tako v splošnih šolah lahko uvrstili v **glasbeni** ali **likovni pouk**, na umetniških gimnazijah pa pod teoretske predmete ali kot razpravo v okvirih praktične kreativne delavnice. Prvo temo, ki se navezuje na telesni trening, bi lahko obravnavali tudi v okviru **športne vzgoje**. Po večini pa vse teme sodijo v polje **psihologije** in **sociologije**, saj se navezujejo na zdrav psihofizični razvoj mladostnikov, usmerjanja in vodenja njihovega odločanja na poti k poklicu, prepoznavanja lastnega delovanja in postavljanja meja, komunikacije. Obravnava vsake ožje teme se navsezadnje dotakne tudi širše dileme mladostnika (pa tudi staršev in drugih mentorjev), kako najti ali utreti sebi primerno pot znotraj sodobnega kolesja in ideologij, ki mladostnike silijo v prezgodnje odločitve oz. v situacije, ki presegajo raven njihove zrelosti in življenjske izkušnje.

Obravnave tem bi bilo mogoče izvajati tudi v **okviru dodatnih dejavnosti**, ki se bolj neposredno navezujejo na temo filma (npr. **ples**, **gledališče** itd.).

predlog dodatnih dejavnosti

praktična delavnica

Posebej na osnovi teme o izživljanju agresije ter vodenju bi bilo mogoče v sklopu razprave izvesti tudi **krajšo praktično delavnico (ali uro)**, da bi učenci na svojem telesu izkusili nekatere ključne poante ter dobili neposreden vpogled v problematiko. Šlo bi za kratek niz vaj in nalog, ki bi razpravo tudi dodatno popestrile. Vaje ne bi terjale nobenega predznanja ali posebne usposobljenosti, saj so primerne za vsakogar.

ogled plesne predstave

Balet:

Labodje jezero, The Imperial Russian Ballet. 26. 11. 2011, Hala Tivoli, 20:00.

Za program sodobnega plesa glej:

<http://www.bunker.si/eng/>

http://ptl.si/wsw/index_si.html

<http://www.plesnaizba.si/sl/odrska-produkcija/>

napotki za nadaljnje branje – priporočena literatura

BARBA, Eugenio. *Papirnati kanu*. Ljubljana: MGL, 2005.

BAINBRIDGE COHEN, Bonnie. *Sensing, Feeling and Action*. Northampton: Contact Edition, 1980.

ES, Ajda. *Transnacionalni plesalci in utelešeni gib*. Neobjavljeno magistrsko delo. Ljubljana: Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo Filozofske fakultete Univerze v Lj., 2009.

HRVATIN, Emil (ur.). *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Ljubljana: Maska, 1996.

HRVATIN, Emil (ur.). *Teorije sodobnega plesa*. Ljubljana: Maska, 2001.

MORRISON BROWN, Jean (ur.), MINDLIN, Naomi (ur.), WOODFORD, Charles H. (ur.). *The vision of modern dance. In the words of its creators*. (2nd Edit.) New Jersey: Princeton Book Company, 1998.

MORGENROTH, Joyce. *Speaking of Dance*. New York, London: Routledge, 2004.

PEZDIR, Zala. *Moški in balet – misija mogoče?* Neobjavljeno diplomsko delo. Ljubljana: Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo Filozofske fakultete Univerze v Lj., 2007.

TRSTENJAK, Anton. *Psihologija ustvarjalnosti*. Ljubljana: Slovenska Matica, 1981.

