

PLATON IN PLES: ONTOLOGIJA PLESA SKOZI PRIZMO PLATONOVE TEORIJE IDEJ TER PLATONOVO VREDNOTENJE PLESA

Sprejeto

9. 10. 2024

Pregledano

22. 12. 2024

Izdano

30. 12. 2024

NINA BAČANI

Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, Maribor, Slovenija

nina.bacani@student.um.si

DOPISNI AVTOR

nina.bacani@student.um.si

Izveček V članku obravnavamo ontologijo plesa z vidika Platona in sodobnih avtorjev. Na začetku predstavimo različne filozofske vidike koncepta plesa. Sledi opis ontologije plesa, kjer se naslonimo na razmišljanje sodobnih avtoric Osintseve in Pakes. Slednja se (med drugim) osredotoča prav na podobnosti med platonizmom in ontologijo plesa. V nadaljevanju razložimo relevantno Platonovo ontologijo oz. teorijo idej, ki zagovarja obstoj nadčutnega sveta. Prikazana je problematika Platonove kritike umetnosti v *Državi*, kjer je predvidena izločitev umetnikov iz idealne države. Platon je umetnost dojemal kot posnemanje, ki na prebivalstvo nima dobrega vpliva. Ta stališča se zdijo neskladna z njegovo pozitivno naravnostjo do umetnosti v osnovnem izobraževanju. Pri starih Grkih je človek, ki je znal plesati, veljal za izobraženega. Platon je v svojo filozofijo glasbe vključeval pojem harmonije, ki še danes velja za eno najvišjih kvalitete glasbe in plesa. V zaključku primerjamo balet s Platonovo teorijo idej, odkrivajoč njune podobnosti.

Ključne besedeumetnost,
ples,
balet,
Platon,
ontologija,
teorija idej

THE ONTOLOGY OF DANCE THROUGH THE LENS OF PLATO'S THEORY OF FORMS AND PLATO'S EVALUATION OF DANCE

NINA BAČANI

University of Maribor, Faculty of Arts, Maribor, Slovenia
nina.bacani@student.um.si

CORRESPONDING AUTHOR

nina.bacani@student.um.si

Accepted

9. 10. 2024

Revised

22. 12. 2024

Published

30. 12. 2024

Abstract In this article we discuss the ontology of dance from the perspectives of Plato and contemporary authors. We begin by presenting various philosophical aspects of the concept of dance. This is followed by an analysis of the ontology of dance, where we draw on the thinking of the contemporary authors Osintseva and Pakes. The latter focuses (among other things) on the parallels between Platonism and the ontology of dance. In the following, we examine relevant Platonic ontology or Theory of Forms, which posits the existence of a suprasensible realm. The article addresses the issue of Plato's critique of art in *The Republic*, where he advocates for the exclusion of artists from the ideal state. Plato perceived art as imitation, which he argued had a negative influence on the population. These views seem inconsistent with his positive attitude towards art in elementary education. In ancient Greece, a person skilled in dance was considered educated. Plato incorporated the concept of harmony into his philosophy of music, a quality still regarded as one of the highest virtues in music and dance today. In conclusion, we compare ballet with Plato's Theory of Forms, revealing their similarities.

Keywords

art,
dance,
ballet,
Plato,
ontology,
Theory of Forms.

<https://doi.org/10.18690/analiza.28.1.77-100.2024>

CC-BY, text © Bačani, 2024

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. This license allows reusers to distribute, remix, adapt, and build upon the material in any medium or format, so long as attribution is given to the creator. The license allows for commercial use.

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

1 Uvod

Platonova filozofija je močno zaznamovala zahodno kulturo in še vedno odmeva v različnih razpravah o umetnosti. Ključna ideja platonizma je obstoj nadčutnega sveta, v katerem bivajo večne in nespremenljive ideje, medtem ko je fizični svet le senca teh popolnosti (Küplen, 2005). To izhodišče bomo uporabili za raziskovanje ontološkega statusa umetniškega plesa.

Raziskovali bomo, kako Platonova filozofija, zlasti ontologija, vpliva na interpretacije umetniškega plesa. Primerjali bomo miselnost starogrškega filozofa in sodobne razlage. Predpostavka je, da platonizem še vedno pomembno prispeva k razumevanju umetnosti. Osredotočili se bomo na vprašanja, kot so: kaj določa plesno delo in kako ga opredeliti v kontekstu filozofske estetike?

Osrednja tema članka je Platonov odnos do plesne umetnosti. Dobro je poznana Platonova kritika umetnosti zaradi njene mimetične narave. V svojem delu *Država* je predvidel izločitev umetnikov iz utopične države zaradi negativnega vpliva umetnosti na ljudstvo (*Država* X., 398a). Ugotavljali bomo, ali je umetnost res dojemal kot manjvredno obliko izražanja. Zanimalo nas bo, iz katerih vidikov je zanj pomembna *mousiké* (grški izraz za umetnost, ki združuje ples, glasbo in poezijo).

Naša hipoteza je, da Platonovo teorijo idej in umetniški ples družijo nekatere skupne značilnosti, kot je recimo stremenje k popolnosti in harmoniji. To predpostavko bomo poskušali razdelati in utemeljiti skozi primerjavo med Platonovimi stališči in sodobnimi interpretacijami.

2 Definicija plesa

Potreba po umetniškem ustvarjanju je verjetno stara toliko kot človeštvo samo. Pojem plesa je zelo širok in zajema različne vrste gibanja, ki segajo od tistih, ki so preprosti, sproščujoči in zabavni, do tistih, ki zahtevajo visoko stopnjo usposobljenosti in natančnega treninga. To umetniško zvrst razvrščamo v številne podzvrsti in stile, od tradicionalnih do modernih. Osredotočili se bomo na umetniški ples, ki je namenjen uprizoritvi pred občinstvom. Definicija tega je precej izmuzljiva in odprta za različne interpretacije, kot velja tudi za pojem umetnosti.

Zagorc (2008, str. 8–9) ples definira kot govorico telesa, gibanje ob glasbi, zvoku, ritmu ali celo tišini. Lahko se začne iz vzgiba v človeški notranjosti.

Francoski koreograf, plesalec in teoretik Jean-Georges Noverre ga je v znamenitih *Pismih o plesu* (1760) opredelil kot umetnost gracioznih, natančnih, lahkotnih korakov, uglasenih z glasbo (Noverre, 1760, str. 9). Ta definicija se osredotoča na klasični balet in poudarja njegovo eleganco ter preciznost.

Afriški filozof in pesnik Leopold Sedar se je poigral z Descartesovo slavno frazo in izrekel: »Plešem, torej sem« (Osintseva, 2016, str. 7036). S tem je ples opisal kot izraz posameznikove identitete.

Vallery (2001, str. 15) ga definira kot temeljno umetnost, kot nakazujejo njegova univerzalnost, starodavnost in ideje ter razmišljanja, ki jih je vedno sprožal. Izhaja neposredno iz življenja, saj je to dejavnost celega človeškega telesa. Vendar ne moremo reči, da se izvaja v prostoru in času praktičnega življenja; prenesen je v določen svet oz. prostor in čas. S tem poudarja, da je iz vsakodnevnega okolja prenesen v specifični okvir, torej umetniški ali simbolni prostor in čas.

Filozofijo plesa, ki je del filozofske estetike, zanima, kakšna je narava plesa kot umetnosti. Del filozofskega razmišljanja se osredotoča na vprašanje, kaj pri tem nastane kot umetniški izdelek. Obstajajo predstave, ki so v zgodovini razmeroma stabilne v smislu zgodovinske identifikacije kljub spremenjenim različicam (na primer balet Labodje jezero) (Breshnan, 2015).

Breshnan (2015) piše o McFeejevem pogledu na ples kot dejavnost, ki ustvarja dela, upodobljena v ponovnih izvedbah. Nekateri filozofi (recimo Mark Franko) pa menijo, da je umetniško relevanten fokus drugje kot zgolj v strukturi uprizoritve.

Ples je vrsta nebesednega sporazumevanja. Gibalna komunikacija nastopajočih ima simboličen in ne konkretnega pomena. Umetnikovega telesa v gibanju že od začetka ne doživljamo kot resničnost, ampak le kot videz realnosti oz. odraz čustev, ki bi jih naj izvajalec v trenutku doživljal. Kot odrska umetnost ustvarja »iluzijo« občutij, ki jih mora izvajalec namenoma doživljati oz. izražati, s čimer ustvarja vtis na občinstvo. To imenujemo umetniški izraz. Plesalec lahko ustvarja tudi s podoživljanjem trenutkov iz spomina (Kos, 1983, str. 16–17).

Simbolni pomen plesnega dela je večinoma izrazito subjektiven. Različni gledalci lahko isto gibanje različno interpretirajo.

V nadaljevanju bomo uporabljali definicijo, ki ples opredeljuje kot umetniški izraz, v okviru katerega so združeni tehnična spretnost, estetika ter izraznost. Gibanje je večinoma usklajeno z zvočnimi elementi in omogoča dialog med nastopajočimi ter občinstvom.

Ples je odprt diskurz, saj v svoje zgodbe vpleta elemente drugih področij: mitologije, religije, literature, družbe itd. Zdi se, da je njegova glavna funkcija estetska, za tem čustvena, šele nato spoznavna ali etična.

3 Ontologija plesa

Osintseva (2016, str. 7036) navaja, da fenomen plesa presega umetnost, njegova metafizika se začne izven estetike in umetniške ustvarjalnosti. Je ena izmed redkih oblik vedênja, ki ne predstavlja vsakodnevnega življenja. Ima svojo lastno antropološko ontologijo, ki ne temelji na umetnosti ali spretnosti, temveč na izkušnjah čutov, ki so pripeljali do strasti, veselja in *karizme*¹. V pravi obliki je ples zmeraj karizmatičen. Telo, ki je obstajalo pri delu, športu ali v vojni kot orodje, začne »živeti«. Znati plesati in (zgolj) plesati ni isto. Plesalec, ki ima o svoji veščini znanje in sposobnosti, ni plesalec v eksistencialnem smislu. Včasih pride do dejstva, da tisti, ki jih »omejuje« profesionalnost, ne morejo čutiti druge resničnosti.

Osintseva torej meni, da je ples več kot le umetnost. Ima svoj lastni način obstoja, saj ne temelji na posnemanju vsakdanjega življenja. Prinaša nam čutno izkušnjo in izžareva nekakšen magnetizem, s čimer privlači pozornost. Telo pri tem dobi novo dimenzijo.

Pri plesalcu sta duša in telo eno, zato je ontologija popolnoma drugačna in se pojavlja v triadi »duh-telo-prostor«. Ta se razdeli na dve opoziciji: »duh-telo« in »telo-prostor«. Plesno izražanje vključuje odnos do sveta, ki ni popolnoma racionalen, zato je ples oblika povezave občutka, intuicije in posebne vrste kognicije. Med vsemi filozofskimi poddisciplinami je antropologija tista, ki omogoča identifikacijo

¹ Karizma je tujka, v grščini (khârisma) pomeni (božje) darilo, milost, dobrota (Snoj, 2015).

njegovih ontoloških temeljev. Ples vključuje določeno ureditev prostora in svobodne volje, ima kognitivne vidike ter gnoseološki pomen (Osintseva, 2016, str. 7037). To pomeni, da vključuje tudi učenje in razumevanje.

Pakes (2013, str. 84) trdi, da se ontologija plesa med drugim ukvarja z vprašanjem, kaj je njegov rezultat. Uganka nastane, ker se umetniško gibanje materializira v telesu. Zdi se, da je odvisno od telesa in sestavljeno iz njegovih gibov. Avtorica poudarja, da predstave (pogosto) niso izolirani dogodki. Če gremo tri večere zapored v SNG Maribor gledat Labodje jezero, običajno ne mislimo, da smo videli tri različne predstave, temveč tri izvedbe istega dela. Ples je utelešen v fizičnem dogodku, hkrati pa je sposoben večkratne realizacije: lahko ga izvajajo različni umetniki v različnih prostorih.

Kaj torej določa, da je plesno delo eno in isto? Kaj združuje različne izvedbe, da jih dojemamo kot eno stvaritev? Menim, da je ključnega pomena koreografija in njena povezanost z glasbo. Koreografija je tako rekoč zgradba oz. struktura plesa. Določa gibe, njihovo zaporedje in naravo. Glasba pri tem ne služi le kot ozadje, ampak soustvarja umetniško celoto, pri čemer pride do zlitja teh dveh umetnosti. Gibe dopolnjuje in poudarja.

Pri tradicionalnih klasičnih baletih je osrednja stvar zgodba, po kateri je predstava narejena. Dve različni Labodji jezери (z različno koreografijo) sta še zmeraj obe Labodji jezeri zaradi enake pravljичne zgodbe, ki jo uprizarjata. Ločimo ju po koreografiji in letu nastanka oz. prve uprizoritve. Narativna osnova daje baletu identiteto in smisel, ne glede na koreografske priredbe. Pri klasičnih baletih te vrste (Giselle, Don Kihot, Trnuljčica, Hrestač itd.) je prav tako kot središčna zgodba pomembna glasba, po kateri lahko ločimo posamezne predstave. Skladatelj jo je namreč ustvaril posebej za določeno predstavo.

V času, ko so nastajali še danes dobro poznani klasični baleti, je bila za identifikacijo dela ključna ravno glasba, torej skladatelj. Labodje jezero je tako v prvi vrsti definirano kot balet Čajkovskega. Seveda so pomembni tudi drugi ustvarjalci, ki so prispevali k nastanku dela, a glasba te predstave je tako prepoznavna, da delo kljub številnim spremembam ohranja svojo identiteto. Skladatelji so najprej napisali glasbo, na katero so potem koreografi sestavili plesne sekvence.

Zato lahko trdimo, da pri plesnih delih, še posebej klasičnih baletih, identiteto dela določa preplet koreografije, zgodbe in glasbe.

Navajam citat o Labodjem jezeru iz spletnega portala, za katerega menim, da dobro prispeva k razpravi: »Vsak nov koreograf je dodal nekaj svojega ali odvil, kar se je zdelo odvečno v skladu s časom, v katerem se je predstava izvajala, tako da ne vemo, kakšna je bila izvirna postavitev iz leta 1895. Vsaka nova postavitev je na svoj način izostrila nekatere vidike in oplemenitila predstavo ter tako vse bolj utrjevala status Labodjega jezera kot vrhunca klasičnega baleta. Redkokatera druga baletna predstava se je toliko uprizarjala in predelovala, hkrati pa ohranjala bistvo in osnovo prvotne postavitve. Glasba Čajkovskega pa je pripomogla, da je balet na neki način dosegel stopnjo kulturnega simbola (Medič, »Zgodba jezera«).

Verjetno je podobno zgodbo doživela večina klasičnih baletov, ki še danes predstavljajo del »železnega« baletnega repertoarja. Podoba današnjih uprizoritev ni identična izvorni, vendar te ohranjajo neko bistvo, ki je preplet ključnih elementov (glasba, zgodba, koreografija), kar predstavlja rdečo nit predstave. To bistvo ni samo en element, temveč preplet ključnih segmentov. Kar dela Labodje jezero Labodje jezero, je njegova zgodovina oz. kontinuiteta skozi čas; ima nadčasovno komponento, ki je prav tako značilna za klasično glasbo. To delo je nadčasovno prav zaradi sposobnosti, da se razvija in prilagaja skozi čas, medtem pa ohranja svojo osnovo, torej značilno bistveno idejo.

Eno od možnih rešitev vprašanja predstavlja platonizem. Model te rešitve ponuja sodobna filozofija glasbe, ki zagovarja platonistično ontologijo glasbenih del. Iz kategorizacije glasbenih del kot večno obstoječih tipov sledi, da jih skladatelji ne ustvarjajo, ampak odkrivajo že obstoječe, in da so dela nespremenljiva in ne morejo vplivati na nič drugega. Vendar se ti zaključki zdijo v nasprotju z glasbeno prakso in diskurzom. Skladanje se namreč običajno obravnava kot proces, pri katerem nastajajo dela, ki prej niso obstajala, s katerimi lahko interaktiviramo na različne načine (Pakes, 2013, str. 85). Dela lahko slišimo v novi izvedbi, vplivajo na nastanek drugih del.

Pakes (2010, str. 86) navaja, da moramo za preverjanje verodostojnosti platonizma najprej pojasniti, kaj trdi platonistična ontologija. Metafizični platonizem je mogoče označiti kot priznavanje obstoja abstraktnih entitet, zato je v našem kontekstu

platonizem stališče, da je ples v določenem smislu abstrakten in obstaja. Trditi, da je abstrakten, pomeni prepoznati, da sam po sebi ni niti popolnoma fizična niti izključno duševna entiteta. Plesni nastop se dogaja v prostoru in času in je sestavljen iz fizičnih bitij – plesalcev, ki opravljajo fizično dejanje – premikanje. Ne glede na to nima konkretnega prostorsko-časovnega obstoja. Nima smisla spraševati, kje je Labodje jezero, razen če govorimo o njegovi določeni izvedbi. Tatovi baletnega dela ne bi mogli ukrasti na način, kot bi lahko ukradli sliko Mono Liso. Pakes (2010, str. 87) meni, da ima platonizem v ontologiji uprizoritvenih umetnosti intuitivno verodostojnost, če je opredeljen na zelo splošen način. Obstaja namreč nekaj, kar samo po sebi ni materialno, ampak je to mogoče opaziti v izvedbi. Težko si je predstavljati, kako bi delovali brez vsakršnega koncepta koreografskega dela v vsakdanjem ali akademskem pogovoru in praksi.

Vprašanje je, kaj je to nematerialno *nekaj*, kar določa vsakršno gibalno stvaritev. Morda je to harmonija telesnih gibov, ki uprizarja neko idejo ali pa služi izključno estetskemu učinku. Lahko bi bila tudi koreografija kot abstraktna struktura gibov, ki predstavlja jedro dela. Koreografija ni materialna entiteta, ampak abstraktna ideja, ki se materializira skozi izvedbo.

Pakes (2019, str. 330–331) piše o McFeejevem širšem wittgensteinovskem pristopu k opredelitvi umetnosti. Nasprotuje ideji, da je potrebna definicija za prepoznavanje določenega dogodka kot plesnega. Enako kot pri Wittgensteinovem primeru ne moremo določiti nobenih nujnih in zadovoljljivih pogojev, da nekaj označimo za igro, ni nobenega niza manifestnih značilnosti, ki bi si jih delile vse plesne stvaritve. Neowittgensteinovci menijo, da je definicija kompleksnih pojmov, kot je »umetnost«, logično nemogoča, saj so odprti in nedoločeni koncepti. Inštitucionalni kontekst plesa ni samo vprašanje, kje je delo prikazano, kdo ga naroči, financira in si ga ogleduje. Pomembno je tudi, da se delo nanaša, odziva ali odgovarja na druge stvari v okviru umetniške tradicije.

Če vzamemo v ozir določeno zvrst, na primer klasični balet, zlahka najdemo nekaj, po čemer lahko to obliko ločimo od drugih, definiramo in opredelimo. V tem primeru je to baletni vokabular oz. skupek pozicij, elementov, gibov. Če pa želimo definirati bolj splošen pojav – ples, naletimo na težavo, podobno kot pri poskusu definiranja koncepta igre po Wittgensteinu. Pod ta pojem uvrščamo najrazličnejše gibalne pojave, za katere bi težko našli neko skupno točko razen gibanja, kar pa

seveda ni zadostno merilo, ker je tudi vsakodnevno premikanje ali recimo šport gibanje, pa še to ni balet. Za opredelitev najprej potrebujemo definicijo umetnosti. Strinjala bi se z neowittgensteinovskim pogledom, saj se mi zdi zelo težavno oz. skoraj nemogoče oblikovati nesporno, zadovoljivo definicijo. V umetniškem izražanju se pojavljajo zmeraj novi poskusi oblikovanja umetniškega dela, ki zamajejo ali celo porušijo tradicionalno oz. dotedanje pojmovanje. Enako je tudi pri uprizoritvenem plesu. Umetnost se neprestano razvija, kar zahteva fleksibilnost definicije.

Ples zaznavamo vidno, glasbo pa slušno. Ti dve zvrsti umetnosti sta tesno povezani in se zelo pogosto prepletata, dopolnjujeta. Svojega obstoja ne ohranjata v predmetnosti, kot recimo slikarstvo ali kiparstvo.

Mackrell (2005, str. 4) navaja, da ples, podobno kot glasba, oblikuje ritme in fraze. Tem prvinam dodaja še vidno obliko. Ustvarja barvo, linijo in obliko, podobno kot slika ali kip, le da jih premika skozi prostor in čas.

Prostor ni nevtralna površina, na kateri predstava poteka. Je tudi del izdelka samega. Koreografi govorijo prav toliko o prostoru kot o telesih, ki se premikajo po njem (Mackrell, 2005, str. 175). Plesalci uporabljajo dani prostor, ki pomembno prispeva k dožemanju nastopa, od njega so odvisni. Izkoristijo lahko celoten prostor ali ga uporabijo selektivno, kar učinkuje drugače. Izvajanje gibov na različnih ravneh (na tleh, nizko, visoko, na konicah prstov ipd.) dodaja sekvenci raznolikost in kreativnost. Na razumevanje vplivata tudi smer gibanja in prostorski položaj na odru.

Na podlagi zapisanega lahko za glavni ontološki element plesa določimo telesni gib, ki je sestavni del koreografije in ga izvaja plesalčevo telo. To gibanje se zlije z glasbo in je prostorsko umeščeno. *V kiparstvu bi bila bistvena elementa recimo oblika in material izdelka, ki skupaj tvorita trajno in otipljivo umetniško stvaritev. V primeru glasbe bi to bila ritem in melodija zvočne strukture. Kot bistvo vseh umetnosti pa bi lahko določili estetsko upodobitev.*

4 Platon

V nadaljevanju obravnavamo Platonovo razumevanje umetnosti, zlasti njegovo kritično stališče do umetnosti kot posnemanja (*mimesis*). Omenili bomo *Državo*, eno najvplivnejših antičnih besedil, ki je čez stoletja vzbujalo veliko vznemirjenja zaradi

svojega stališča do umetnosti. Raziskali bomo ključno vlogo glasbe in plesa v izobraževanju ter kulturi starih Grkov. Prav tako bomo obravnavali dileme, ki se pojavljajo v Platonovih pogledih na umetnost. Zanimalo nas bo, kako so stari Grki razumeli veselje in kako je to razumevanje vplivalo na njihovo filozofijo umetnosti ter tudi kakšno vlogo zavzema v Platonovih *Zakonih*.

6 Platonova ontologija

Platonova ontologija je povezana z njegovo teorijo *idej* oz. *form*. Svet, ki ga zaznavamo, je na način pokvarjen in napačen, saj obstaja svet idej, ki so resnične, popolne, večne ter nespremenljive (Kraut, 2017). Platon je idealistično zagovarjal svet, ki je nedostopen našim čutom, kjer bivajo ideje ali forme. Zanj je resnična *substanca* ali *bitnost*, realnost pa deli na dva svetova: materialni ali čutno zaznavni svet in nadčutni svet idej. Ideje so zanj resničnejše kot predmeti, ki jih zaznavamo. Najvišja od njih je ideja dobrega, ki je splošno načelo realnosti in resnice. Čutno zaznavni svet (kot nam pove že ime) zaznavamo s čutili, nadčutni pa nam je dosegljiv preko uma ali razuma. Do spoznanja o idejah pridemo s spominjanjem, saj naša duša vsebuje njihovo apriorno zasnovano že od rojstva (Küplen, 2005). V zvezi s tem si je Platon zamislil alegorijo o jami, kjer so ljudje obrnjeni proti steni jame in vidijo le sence oblik, ki jih ustvarja ogenj za njimi (Cameron, 2013).

V *Fajdonu* (74a–75b) izvemo, da so stvari enake zaradi njihove »udeležbe« na določeni ideji. Platon to »udeležbo« pri ideji včasih označi kot nekakšno podobo ali približek ideji. V svojih poznih dialogih je teorijo idej nekoliko preoblikoval. V *Parmenidu* se namreč zdi, da Parmenid »sokratsko« ovrže teorijo iz srednjega obdobja, ki jo zagovarja mladi Sokrat. Najbolj znan (in očitno usoden) od argumentov, ki jih Parmenid ponudi v tem dialogu, je postal znan kot »argument tretjega človeka«, ki nakazuje, da koncept udeleževanja na ideji (s katerim posamezni predmeti prevzamejo lastnosti idej) postane žrtev neskončne regresije (Brickhouse, Smith, n.d.).

Platon je na podlagi idej poskušal oblikovati ločeno kraljestvo abstraktnih elementov, v katerem veljajo večni zakoni reda in harmonije (Wright, 1995, str. 283). Teorija idej ima določene nerazjasnjene težave, nas pa bo zanimalo, kako obravnava (plesno) umetnost in ali bi jo lahko aplicirali na to področje.

7 Dileme glede Platonovega mnenja o umetnosti

Kardaun (2000, str. 135) razpravlja o filozofskih dilemah v zvezi s Platonovimi pogledi na umetnost. Trdi, da se številni dialogi zdijo nezdržljivi v tem, kar govorijo o filozofskem statusu in družbeni funkciji umetnosti. V več dialogih Platon o umetnosti govori izrazito pozitivno – kot o nečem zelo dragocenem. Umetnika prikazuje podobno kot preroka, ki človeštvu razkriva svete resnice. V nekaterih drugih dialogih se nasprotno zdi, da Platon umetnost obravnava kot po svojem bistvu trivialno in celo nevarno. Umetnikom ne zaupa do te mere, da jih sovraži.

Še bolj problematično se zdi, da je Platonova teorija umetnosti nedosledna celo znotraj enega in istega dialoga. Izgleda, da Platon v II. in III. knjigi *Države* obsoja le določene vidike literature. V X. knjigi pa navede svoje filozofske razloge za izgon »Homerja in njemu podobnih« iz idealne države. Dobimo vtis, da obsoja literaturo in umetniško ustvarjanje kot celoto. V njegovi filozofiji ima umetnost, vključno s poezijo, nizek ontološki status. Na Platona je vplivala misel, da je umetnost oblika posnemanja (Kardaun, 2000, str. 135).

Umetnost je postavljena dve stopnji nižje od resničnosti, natančneje od transcendentnega območja večnih idej. Zato je umetnost neresnična in ima slab moralni učinek na svoje občinstvo. V nekaterih izjemnih primerih pa se lahko zgodi, da je umetnost resnična in ima pravi moralni učinek (Kardaun, 2000, str. 135).

8 Kritika umetnosti

Nehamas (1999) pravi, da Platonova idealna država naj ne bi vsebovala umetnosti. To je tudi glavni razlog, zakaj je *Država* skozi stoletja vzbujala toliko vznemirjenja. Platon je menil, da umetnost sprevrača in kvari: ker je zgolj posnemanje ali *mimesis*, nas navezuje na napačne stvari – na stvari tega sveta namesto na večne ideje.

Država o umetnosti največ razpravlja v II. in III. ter nato še v X. knjigi. V III. knjigi se kot dokaz, da je Platon izgnal umetnike, običajno navaja znani odlomek:

»Če bi v naše mesto prišel človek, ki lahko s spretno vzgojo postane karkoli in posnema karkoli, in bi hotel nastopiti s svojimi pesmimi, bi se mu morali prikloniti kot nekomu svetemu, čudovitemu in prijetnemu, vendar bi mu morali

dejati, da v našem mestu ni nikogar takega in da ni dovoljeno, da bi bil. Na glavo bi mu morali naliti miro, ga okronati z venci in ga poslati v drugo mesto (398a)« (Nehamas, 1999).

Brickhouse in Smith navajata, da Platon v delih zgodnjega Sokrata trdi, da pesnikom manjka modrosti, vendar priznava, da vseeno »govorijo veliko lepih stvari«. V *Državi* (595b–608b), kjer zasledimo Platonovo zloglasno kritiko umetnosti, se, nasprotno, zdi, da je v poeziji in drugih umetnostih le malo lepega. Večino poezije in drugih likovnih umetnosti je treba cenzurirati in odstraniti iz idealne države (*kallipolis*), ker le posnemajo videz (namesto resničnosti) in vzbujajo pretirana, nenaravna čustva ter apetite (*Država X.*, 595b–608b) (Brickhouse in Smith, n.d.).

Država, kot si jo Platon zamišlja, vključuje raznovrstne poklice, tudi t. i. čuvarje države, ki bi državo ščitili pred sovražniki. Imeti bi morali ustrezne sposobnosti ter biti neustrašni, zanesljivi in dobri. Te lastnosti si lahko pridobijo z ustrezno vzgojo, ki vključuje glasbeno umetnost (*mousikê*) in gimnastiko (*gymnastikê*) (Snoj, 2007, str. 14).

Snoj (2007, str. 15) piše, da se razprava konča z ironično odslovitvijo pesnika, ki zna oponašati vse: »/.../ priklonili bi se mu kot svetemu in nenavadnemu možu, potem pa bi mu povedali, da tak človek ne spada v državo; ovenčali in nadišavili bi ga ter napotili v drugo državo (398a)«. V državi naj ne bi bilo umetnikov, ki bi karkoli neposredno predstavljali.

Platon je menil, da bi bilo treba cenzurirati vsako umetnost, ki vzbuja strah pred smrtjo ali junakov ne prikazuje v junaški luči oz. vsebuje podobe, zaradi katerih se ljudje bojijo ali pretirano dvomijo (*Država*, 377b).

Trdil je, da je poezija le ena vrsta posnemanja. Pisal je tudi o drugih »imitatorjih«, ki se ukvarjajo z glasbo, med njimi so bili pesniki in »njihovi pomočniki« – rapsodi, igralci in plesalci (Belfiore, 1984, str. 136). Vendar Mackrell (2005, str. 4) piše o tem, da lahko ples s čeprav izumetničenim gibanjem pripoveduje pomembne resnice o ljudeh. Umetnosti torej ni treba biti mimetična, da govori o svetu. Zgovorne pa so lahko tudi mimetične geste.

9 Vloga plesa v starogrški kulturi

Pont (2008: 267) razlaga, da je bil ples za stare Grke, vključno s Platonom, najpomembnejša oblika umetnosti. Njegovi spisi vključujejo nekaj najzgodnejših grških teorij o glasbi in plesu. Zanje je bil najpomembnejši zborovski ali skupinski krožni ples, saj je temeljil na cikličnem gibanju zvezd.

Usposabljanje za zborovski ples je bila glavna vaja za mlade Grke – tako bistvena, da je Platon neizobraženega človeka (*apaidentos*) označil kot takega, ki nima zborovske umetnosti ali je »brezplesen« (*achorentos*) (Pont, 2008, str. 267).

Težko je razložiti anomalijo, ki se pojavi v Platonovi teoriji. Po eni strani vztraja, da je plesno udejstvovanje bistvenega pomena za izobraževanje in kulturo, po drugi strani pa se zdi, da so ga on in večina njegovih akademskih privrženec povsem izpustili iz visokošolskega študija (Pont, 2008, str. 267).

Klasični Grki o plesu običajno niso razmišljali kot o ločeni disciplini, temveč kot o sestavini večje umetnosti, ki so jo imenovali *mousiké* – umetnost muz, ki je vključevala tudi pesništvo, poezijo, dramo, deklamacijo in instrumentalno glasbo. Zato je Platonova filozofija plesa del njegove splošne filozofije glasbe in veliko tega, kar pravi o glasbi, velja tudi za ples (Pont, 2008, str. 268).

V Platonovem dialogu *Alkibiad* (108c) je *mousiké* pojasnjena kot kombinacija igranja *kithare*, petja in pravilnega korakanja (Scott, 2016, str. 371).

Muze so se v zgodnji grški religiji pojavljale kot hčere Zevsu in Mnemozine (boginje spomina). Običajno so prikazane plešoče okrog Apolona – boga umetnosti, medicine glasbe in poezije. Predstavljale so vrsto posebnih spretnosti, ki jih je moral mladi Grk obvladati v zgodnjem izobraževanju. *Apollo mousagetes* (vodja Muz) pa je predstavljal idealno sintezo vseh umetnosti. Ko je Platon trdil, da je izobraževanje najprej dano preko Apolona in Muz, je mislil na nekajletno osnovno usposabljanje otrok na področju glasbe in performativnih umetnosti – plesa, petja, poezije, igranja instrumenta itd. Zgodnje izobraževanje se je osredotočalo predvsem na ples, preko katerega se je mladi Grk naučil biti hiter, močan, eleganten in najpomembneje – kako posnemati ter ustvarjati značilne ritme. Pridobil je vrsto družbenih in preživitvenih spretnosti in občutek harmonije – ne le notranje, duševne harmonije dobro

uravnotežene osebnosti, ampak tudi odločno oblikovane in organizirane figure družbe in njenega širšega okolja. Po Platonovem mnenju je vodenje polisa (mestne države) praktično enakovredno vodenju skupinskega plesa celotnega državljanstva. Harmonija in red se razširita na vesolje kot celoto (Pont, 2008, str. 270–271).

Kar je Platon pisal o glasbi, se nanaša tudi na ples, četudi tega sam eksplicitno ne omeni. Raziskava njegovega celotnega izobraževalnega sistema pokaže, da je *mousiké* igrala osrednjo vlogo, začeni s praktičnimi umetnostmi v otroštvu. Namen teh predmetov je bil učence pripraviti na filozofski pogled, kjer je matematika služila kot ključ do razumevanja *kozmosa* oz. univerzalnega sistema (Pont, 2008, str. 269).

Grki so imeli celosten pogled na vesolje, ki so ga obravnavali kot hierarhijo podobno urejenih sistemov, od človeške duše in telesa do družine in mestne države. To so bili deli *mikrokozmosa* ali manjšega reda, ki pa je bil odraz *makrokozmosa*, torej nebesnega sistema Zemlje, Sonca, Lune, zvezd in planetov. Povezovanje sistema na vseh ravneh je bilo združevalno načelo harmonije, temeljnega koncepta grške filozofije glasbe. Izraz harmonija se je prvotno uporabljal za proces povezovanja in združevanja, vendar je v filozofiji (zlasti Platonovi) harmonija postala pojem za matematična razmerja. Verjeli so, da jo je mogoče najti tako v strukturi glasbe kot tudi v celotnem svetovnem sistemu. Univerzalna harmonija je bila oblikovana kot analogija mikrokozmosa in makrokozmosa. Tehnični izraz *analogia*, osrednji pojem grške matematike, je pomenil enakost (ali podobnost) razmerij (Pont, 2008, str. 269).

Za Grke je bilo tudi naravno, da so letni cikel letnih časov dojemali kot idejo krožnega plesa, ki so ga pogosto imenovali ples »Horae« (Pont, 2008, str. 271). V grški mitologiji so bile Horae boginje letnih časov in naravnega reda. Spreminjanje letnih časov je bilo simbolično opisano z njihovim plesom, ki sta ga spremljala petje muz in Apolonovo igranje na liro (Miate, 2023).

V Platonovi misli je bilo upravljanje polisa podobno orkestriranju zborovske umetnosti, v katerem so sodelovali vsi državljani. To prirojeno dojetje harmonije se je na koncu razširilo na lepoto in urejenost celotnega kozmosa (Pont, 2008, str. 271).

Stari Grki so ples razumeli kot izjemno pomemben del svoje kulture – bil je neločljiv del njihove drame, ki je imela velik politični in družbeni pomen, prav tako pa je bil ples ključni element izobraževanja. Platon je v *Državi* zapisal, da dobro peti in plesati pomeni biti dobro izobražen. Plemenito gibanje naj učencu poleg zdravja, gibčnosti in lepote podari tudi dobroto duše in uravnotežen um (Mackrell, 2022).

10 Platon in ples

Ker je ples umetnost (del čutno zaznavnega sveta), bi ga Platon verjetno obravnaval kot dvakrat oddaljenega od resničnosti oz. še več, saj ni posnetek resničnosti, kot je to na primer realistična slika. Ni mimetična vrsta umetnosti, saj se v glavnem ne poskuša približati vsakodnevni človeškemu gibanju. Zaradi svoje minljive narave, ki je bolj izrazita kot pri poeziji ali slikarstvu, bi ga Platon verjetno obravnaval še kot manj resničnega.

Copeland in Cohen (1983, str. 48) navajata, da je Platonov učenec Aristotel v *Poetiki* oblikoval svoje ideje o plesu, katerega namen je posnemati značaj, čustva in dejanja z ritmičnim gibanjem. Ta zapis mu pripisuje cilj zunaj plesa samega. Preneha biti samostojna dejavnost, saj Aristotel izjavlja, da razlaga in posnema življenje.

Bolj kot je nekaj spremenjeno, manj je objektivno. Po Platonu pa je manj objektivno tudi manj resnično (Küplen, 2005). Glede na to bi plesu verjetno pripisal še nižjo vrednost. Že plesalec je samo posnetek ideje človeka, še manj resnično pa je njegovo gibanje. Medtem ko artefakt slikarstva obstaja dolgočasno, je obstoj plesne sekvence neločljivo in izključno vezan na plesalca ter preneha obstajati v trenutku, ko se gibanje ustavi. Zdi se, da bi Platon ples zato obravnaval kot še manj resničnega od slikarstva ali poezije. Priznal bi le njegovo neskončno in večno idejo, ki pa je ljudem nedosegljiva.

11 Digitalni posnetek plesa

Lahko bi trdili, da se obstoj predstave kljub zaključku plesne dejavnosti ne prekine, če nastop posnamemo. Na ta način predstava obstaja podobno kot zapisana pesem, ki jo lahko ob vsakem branju ponovno oživimo. Tudi določeno plesno delo lahko oživimo z vsakim ponovnim ogledom video posnetka. Vendar tak način obstoja ni enak dejanski izvedbi. Če se navežemo na Platonovo razmišljanje, bi dejanski nastop

(ko opazujemo plesalce v trenutku izvajanja) lahko označili za resničen dogodek. Video posnetek pa bi obravnavali kot eno stopnjo oddaljenega od resnice oz. posnetek resničnosti, ki vseeno do neke mere (deloma) »zaživik«, vendar v drugem prostoru (npr. na mobilni napravi) in času (npr. en dan po predstavi).

Blades (2020, str. 110) opisuje McFeejev ponavljajoči se skepticizem glede ontologije plesa. McFee trdi, da če smo videli zgolj posnetek, nismo zares videli dela. Ta trditev, da posneto delo ni resnično delo, je za Bladesa sporna, čeprav običajno razlikujemo med izkušnjo plesa v živo in tisto, ki jo pridobimo prek posnetka. Ples na zaslonu je področje, ki je za McFeeja posebej problematično, čeprav priznava, da so nekatere koreografije ustvarjene za film, vendar meni, da te niso osrednje (Blades, 2010, str. 110). To stališče je problematično, ker se zdi, da so plesna dela, ustvarjena za ekran, enakovredna drugim oblikam. Seveda pa imajo drugačen način obstoja. Eno in isto delo lahko predvajamo in doživimo kolikorkrat želimo, kar omogoča, da doseže širšo publiko. Primer je znamenito delo skupine Rosas z naslovom *Rosas danst rosas*. Morda bi lahko rekli, da delo v živo doživimo izraziteje ter da je bolj kompleksna, videoposnetek pa ima prednost dolgotrajne dokumentiranosti.

Mackrell (2005, str. 230) poudarja minljivo naravo plesne umetnosti, ki resnično obstaja le v trenutku neposredne uprizoritve. Kljub napredku videotehnologije še vedno nimamo popolnoma zadovoljivega načina za ponovno reprodukcijo žive predstave. Kompleksnost izkušnje, ki jo doživimo v gledališču, ni primerljiva s posnetkom.

Filmska in video tehnika ne omogočata popolnega prenosa odrske uprizoritve. Dogajanje in karizma zbledita, ko se fizična telesa spremenijo v elektronske signale. Raziskave so na primer pokazale, da posnetka ne doživljamo tako intenzivno kot predstave v živo. Zaslon je veliko manjši in omejen na dve dimenziji. Pred seboj nimamo živih teles, drugačno je tudi okolje oz. atmosfera (Mackrell, 2005, str. 232).

12 Platonovo vrednotenje plesa

Če je predstava fiktivna in uprizarja domišljjske dogodke ter osebe, bi bila z vidika Platonove teorije še spornejša. Za primer bom vzela tipični balet Labodje jezero. V njem glasba, gibi, rekviziti, kostumi, scena, mimika itd. uprizarjajo domišljjsko zgodbo. Liki in dogodki so fiktivni. Na ta način nam balet, po Platonovi teoriji,

posreduje napačne predstave o svetu, ki nimajo zveze z resničnostjo. Cilj baleta je velikokrat ustvariti iluzijo (npr. breztežnosti), česar Platon verjetno ne bi odobral, saj iluzijo dojema kot oddaljeno od realnosti in zavajajočo, kar lahko vodi k napačnemu razumevanju sveta. O tem piše v X. knjigi *Države* (598b–599a), kjer trdi, da je vsaka umetnost, ki posnema, daleč od resnice. Ukvarja se namreč samo z navideznim. Umetnost posnemanja je potemtakem zgolj igra, ki se nanaša le na tisto, kar se zdi. Platon hkrati kritizira umetnost zaradi njene lastnosti posnemanja stvari na tak način, kot izgledajo, namesto kakršne so v resnici. Platonovo delo *Epinomis* je ključnega pomena za razumevanje vloge plesa v Platonovi filozofiji. Dialog predstavlja enostransko razpravo atenskega »obiskovalca« (verjetno Platona samega) z dvema prijateljema, po imenu Clinias in Megillus. Predmet razprave sta narava modrosti in študije, ki so potrebne za njeno pridobitev. Osrednji subjekt začne s poudarjanjem težavnosti takih študij – umetnosti, ki jih lahko ustrezno obvladuje le nekaj smrtnikov.

Na kratko omeni praktične umetnosti, ki so potrebne za življenje, vendar same po sebi ne morejo pripeljati do prave modrosti, kot so poljedelstvo, kuhanje, lov, konstruktivne umetnosti, medicina, pravo in vojskovanje (ter predvidoma ples). Nato zastavi osrednje vprašanje: ali obstaja »ena znanost«, brez katere bi »človek postal najbolj nepremišljeno in neumno bitje«? Atenčan takoj pomisli na »znanje o številih oz. aritmetiko«, ki je božji dar. Ta je po Platonovem mnenju absolutno potrebna za racionalno mišljenje in izražanje ter doseganje kreposti, dobrote in sreče. Aritmetika je poleg tega nujna za izvedbo praktičnih umetnosti, zlasti plesa in glasbe, saj vsi glasbeni učinki odvisni od števila gibov in tonov.

Atenčan nato potrdi pomen aritmetike z nenavadno posplošitvijo: »Neurejeno, neokretno, neritmično, neusklajeno gibanje in vse drugo, kar je deležno zla, je brez števila, in tega se mora zavedati človek, ki želi umreti srečen (Pont, 2008, str. 267–268).« Platon pa v govori o najpopolnejšem gibanju: » /.../ In to je narava zvezd, najlepša na pogled – v popotovanju in plesu, ki je najlepši in najveličastnejši od vseh plesov in ki naredi vse, kar potrebujejo živa bitja. Res po pravici govorimo, da imajo zvezde dušo (982e).«²

² Prevod: Gorazd Kocijančič.

Osrednji pojem Platonovega razpravljanja o glasbi je torej *harmonija*. Harmonija je v tem primeru sredstvo, s katerim so enakovrstne sestavine združene v večjo celoto. V nekoliko drugačnem pomenu se izraz pojavlja pri kasnejših piscih, kjer označuje predmet, ki je sestavljen iz enakih, premišljeno in urejeno spojenih sestavin. »Harmonije« kamnov so usklajeni, premišljeni sestav kamnov, ki skupaj tvorijo zid. Iz splošne rabe je izraz prešel v strokovno izrazje antičnih glasbenikov. Tudi na tem področju je beseda pomenila spoj istovrstnih sestavin v večjo celoto, in sicer zaporedje strun oz. tonov na danem glasbilu, se pravi njihovo uglasitev (Snoj, 2007, str. 19). Ples lahko tako označimo za harmonijo gibov (in glasbe).

13 Primerjava baleta s Platonovimi idejami

Klasični balet predstavlja strogo predpisan sistem, kjer so koraki, linije, drža in oblike gibanja natančno določeni, medtem ko sodobni ples temelji na izražanju notranjih vzgibov in sooblikuje sedanjost.

»Privlačnost klasičnega baleta se mnogim kaže v izpiljeni tehniki, telesni lepoti ter izpostavljanju erotično-plesnega naboja in dvigu na konice prstov, s čimer plesalka kljubuje realnosti in se dviga nad njo, stremi k popolnosti. Togost klasičnega baleta, tradicionalnost in ponavljajoča se dela, kot so Labodje jezero, Trnuljčica in mnoga druga, pričajo o zaverovanosti klasičnega baleta v lepотно prikazovanje in razkazovanje, ki ne dopušča elementarnega svobodnega koreografiranja, saj bi se izvajalke, izvajalci, plesalke in plesalci, počutili okrnjene. To stališče se zdi nekoliko togo, a izhaja iz izkušenj, da brez visoke umetnosti in popolne dovršenosti gibanja, ni baleta, ki je temelj, na katerem stoji gledališki ples in ga kot takega tudi ceni občinstvo (Mlakar, 1999).«

Balet se po Platonu udeležuje na ideji plesa. Zlati balet, enako kot Platonova teorija, vsebuje določen red in strukturo. Sledi vzorcem in geometrijskim oblikam, glasbenemu ritmu, koreografskim frazam in drugim pomembnim elementom. Organiziranost baleta je podobna hierarhični strukturi idej, ki jo je opisal Platon. Verjel je, da so ideje urejene po stopnji popolnosti, pri čemer so najpopolnejše ideje na vrhu hierarhije.

Balet se po svoji naravi želi čim bolj približati dovršeni estetiki, harmoniji, celo popolnosti. Tudi za Platonove ideje je značilna njihova popolna harmonija. Balet stremi k idealizaciji in abstrakciji vsakodnevnega sveta, pri čemer si plesalec prizadeva uprizoriti čisto obliko gibanja in obnašanja. Zgodovinsko resničnost svojega časa je Platon do določene mere shematiziral in idealiziral v *Državi*. Tako kot Platonove ideje predstavljajo idealno podobo stvari, ki obstajajo v fizičnem svetu, predstavlja balet idealizirano obliko človeškega giba. Balet ni namenjen *mimesisu* in ne vključuje praktičnosporazumevalnih sredstev. Gibi in koraki se odmikajo od vsakodnevnega naravnega človeškega gibanja, zato je trening klasičnega baleta specifičen, naporen in dolgotrajen. Balet ustvarja iluzijo popolne harmonije, ki jo plesalec doseže s trdim treningom. Podobno je Platon poudarjal pomen usposabljanja, saj lahko le na tak način dostopamo do znanja o idejah.

Mackrell (2005, str. 7) meni, da lahkotnost, milina in plemenitost klasičnega baleta zanikajo zemeljski svet. Baletniki ustvarjajo vizijo, da težnost ne obstaja.

Kot umetniška oblika je balet simbol brezčasne lepote, skladnosti in usklajenosti. Odraža eleganco in simetrijo. Baletne predstave uprizarjajo le dogodke, ki jih je mogoče estetizirati, kar se ujema s Platonovim prepričanjem, da nekatere »nižje« stvari niso udeležene v svetu idej, kot so iztrebki, umazanija in blato. Tudi Mackrell (2005, str. 7) ugotavlja, da se simetrični plesni vzorci le redko popačijo, da bi uprizorili surovo spolnost ali okrutno bolečino.

Ples, tako kot svet idej, vključuje določeno neoprijemljivost, izmuzljivost in abstrakcijo. Nepopolnost človeškega telesa in duha ter prostor in čas plesu omejujeta, da bi prešel v kategorijo nadrealnosti.

V odgovor na idealiziran baletni besednjak so se pojavile moderne oz. sodobne plesne zvrsti, ki pa so še zmeraj oddaljene od *mimesisa*, velikokrat pa vključujejo elemente vsakdanjega gibanja, ki jih postavijo v nasprotje »umetni in nenaravni« baletni tehniki.

Baletna predstava teži tudi k enovitosti oz. povezanosti, ki jo ustvari skozi celoto. Čeprav je gibanje sestavljeno iz več premikov in korakov, ga zaznavamo kot časovno neprekinjeno celoto. Ta celovitost je podobna enovitosti in nedeljivosti idej.

Opazimo lahko poseben odnos med plesalcem in gledalcem. Občinstvu doživlja gibanje na poseben način in se poistoveti s plesalcem, saj se njegova zavest povezuje z zaznavo gibanja. Telo gledalca se do neke mere zlije, poveže s telesom nastopajočega. Ko gledam predstavo, lahko velikokrat čutim gibanje plesalca na svojem telesu, še posebej, če me koreografija pritegne in je kakovostno izvedena. Občutek lahko primerjam s tistim, ko dejansko plešem. Tukaj vidim podobnost s tem, kako se čutnozaznavne stvari udeležujejo v idejah idej ali kako sta povezana čutni in nadčutni svet.

Pri ustvarjanju plesalec preseže materialno telo in se približa ideji telesa. Plesno gibanje lahko dojemamo kot most med realnim svetom in svetom idej. Razliko vidim v tem, da je ples izrazito telesna dejavnost, ideje pa so izključno duhovne. Platon poudarja ločevanje med telesnim in idejnim svetom, pri plesu pa se meja mejo med telesom in duševnostjo pogosto zabriše. Kretnje in gibi spodbudijo čustvena in duhovna stanja, ki jih jezik ne more zajeti na enak način. Telesno izražanje spodbuja duhovna občutja in nas morda približuje k svetu idej. Vidno spodbuja nevidno, oz. čutno-zaznavno vodi do duševnega. Pri plesu najpogosteje izražamo čustva, ki presega fizično telo.

Mlakar (1999, str. 23) je zapisal, da gledalec pri ogledu predstave želi občutiti »človeško duševnost v konkretni utelešenosti«.

Tudi Mackrell (2005, str. 6) razmišlja o povezanosti telesa in duha. Ne glede na zgovornost določenih podob v plesu ne moremo govoriti o dobесednih navedbah dejstev ali občutij in večina gibov ostaja odprta različnim možnostim interpretacije. Bistvo plesne govornice je, da fizično obliko ponuja domišljiji, slutnji, čustvom in ne logičnim zamislim. Kar pa še ne pomeni, da ni dovzetna za logiko.

To nakazuje, da povezanost med materialnim in duhovnim obstaja. Ples lahko omogoča izražanje mentalnih stanj, čustev, občutkov in razpoloženj preko fizičnega gibanja.

Ena največjih razlik med plesno umetnostjo in Platonovimi idejami je način obstoja. Ontologija plesa je nekaj posebnega, saj se gibalna predstava zgodi in obstaja v določenem prostoru in času, po tem pa izgine. Vse na tem svetu je (najverjetneje) minljivo, vendar je ples po svoji naravi za to minljivost še posebej občutljiv. V tem

je nasprotje Platonovim večnim in brezčasnim, nespremenljivim idejam. Je pojav, ki traja le določeno časovno obdobje, vendar pogosto pusti sled ali čustveni vtis, ki je močnejši od navadnega spomina. Četudi gledalec po koncu baletne predstave ne more natančno opisati posameznih gibov, bo ostal občutek, ki ga je predstava sprožila. S tem se ples dvigne nad materialnost in doseže raven duhovnega. Kljub svoji minljivosti obstaja določena brezčasnost klasičnega baleta, ki ostaja skoraj nespremenjen. Balet lahko primerjamo s Platonovim nečutnim svetom idej, saj je njegov cilj povzdigniti se nad realnost, prizadeva si za nekaj, kar je podobno svetu idej – za brezčasni, nadrealistični spekter. Subtilno ravnovesje med minljivostjo in brezčasnostjo baleta prispeva k edinstvenosti te plesne umetnosti.

Plesno izražanje odraža univerzalnost določenih človeških občutij in doživljanj, saj povezuje vse narode sveta. Je jezik, ki ga lahko razume vsak, čeprav ne istoznačno. Tudi Platonove ideje kažejo na nekakšno univerzalnost življenja. Platon je verjel, da lahko ideje razumemo kot način raziskovanja človeškega življenja. Tudi ples nam omogoča boljše razumevanje in spoznavanje lastnega telesa in duše. Podobnosti med plesom in Platonovo teorijo nakazujejo, da se oba ukvarjata z raziskovanjem narave sveta, človeških izkušenj in razmerjem med fizičnim in psihičnim obstojem.

Pri tem je pomembno poudariti, da pri iskanju vzporednic med plesom in Platonovimi idejami, ostajamo zgolj pri metaforah, saj filozofije in umetnosti ne moremo neposredno povezovati. Primerjava je sicer zanimiv način za razmislek, kako dve popolnoma različni področji težita k podobnim ciljem, kot sta harmonija in popolnost. Medtem ko balet uporablja fizično gibanje za dosego teh ciljev, se Platon sklicuje na umske koncepte.

14 Zaključek

Naša raziskava kaže, da Platonova filozofija ponuja zanimiv vpogled v ontološki status umetniškega dela in filozofsko estetiko. Platonizem v filozofiji glasbe trdi, da so glasbena dela večni tipi, ki jih skladatelji odkrivajo. To nasprotuje večinsko sprejeti teoriji, kjer skladanje pomeni ustvarjanje novih del.

Ples je empirična izrazna dejavnost, ki obstaja na drugačen način kot trajnejši predmeti. V nasprotju s kiparstvom ali slikarstvom ni ustvarjen materialni izdelek. Končni cilj ni vzdržljiv artefakt, ki bi ga bilo mogoče odnesti s seboj. Je torej

efemeran, njegova narava je prehodna in bežna, kar mu daje posebno vrednost neponovljivosti in ga ločuje od drugih umetniških izrazov. Gibalna umetnost ne more obstajati sama zase, saj za svoje uresničenje potrebuje premikajoče se telo. Če plesne sekvence ne posnamemo, za njo ne ostane nič razen spomina. Telesno gibanje pri plesu ne predstavlja le fizične dejavnosti, ampak tudi čustvene in duhovne plati. Platon plesu, kot ga zaznavamo, verjetno ne bi pripisoval statusa bivajočega. Obravnaval bi ga kot posnetek nadčutne ideje.

Platonova kritika umetnosti je osredotočena na njeno naravo posnemanja ter negativen vpliv na čustva ter moralo posameznika. V *Državi* obsoja umetnost kot dvakrat oddaljeno od resničnosti. Analiza je pokazala, da Platonova stališča glede umetnosti niso enoznačno negativna. Čeprav izpostavlja škodljive vidike njene mimetične narave, prav tako poudarja pomembnost *mousiké* pri vzgoji čuvajev in mladih. Priznava tudi, da ples in glasba lahko prispevata k harmoniji duše ter telesa, če sta pravilno usmerjena.

V članku smo poskušali predstaviti celovit vpogled v tematiko ontologije plesa, hkrati pa vzpostaviti povezavo med antično filozofijo in sodobnim razumevanjem. Naša predpostavka določene podobnosti med Platonovo teorijo idej in plesom se je izkazala za resnično, pri čemer pa je pomembno poudariti, da je takšno razmišljanje in primerjanje bolj abstraktne narave. Platonove ideje so metafizični koncepti, medtem ko je ples umetniška in fizična dejavnost.

Literatura

- Belfiore, E. (1984). A Theory of Imitation in Plato's Republic. *Transactions of the American Philological Association* 114, 121–146. <https://doi.org/10.2307/284143>.
- Blades, H. (2020). Dance and the Philosophy of Action: A Framework for the Aesthetics of Dance by Graham McFee. *Dance Research Journal*, 52(2), 109–111. <https://doi.org/10.1017/S0149767720000236>
- Breshnan, A. (2015). Philosophy of Dance« V Zalta, E. N. (ur.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (izdaja jesen 2020). Metaphysics Research Lab, Stanford University. <https://plato.stanford.edu/archives/fall2020/entries/dance/>.
- Brickhouse, T., Smith, n.d. Plato (427–347 B.C.E.). *Internet Encyclopedia of Philosophy*. <https://iep.utm.edu/plato/>.
- Cameron, C. (2013). Plato's Argument: Art is an Imitation of an Imitation. *Decodedpast*. <https://decodedpast.com/platos-argument-art-is-an-imitation-of-an-imitation/>.
- Carter, C. L. (1984). The state of dance in education: Past and present. *Theory Into Practice*, 23(4), 293–299. <https://doi.org/10.1080/00405848409543129>
- Copeland, R., Cohen M (ur.). (1983). *What is dance?* Oxford University Press.

- Horton Fraleigh, S. (2004). *Dancing Identity: Metaphysics In Motion*. University of Pittsburgh Press.
- Kardaun, M. (2000). Platonic Art Theory: A Reconsideration. V Kardaun, M., de Rijk L. M. (ur.), *The Winged Chariot* (135–164). Brill.
- Kassing, G. (2017). Ancient Greece. *Human Kinetics*.
<https://us.humankinetics.com/blogs/excerpt/ancient-greece>.
- Kos, N. (1982). *Ples od kod in kam*. Zveza kulturnih organizacij Slovenije.
- Kraut, R. (2017). »Plato«. V Zalta, E. N. (ur.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Dostopno na:
<https://plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/plato/>.
- Küplen, M. (2005). Bivajoče pri Platonu in Aristotelu. *Zofijini ljubimci*, 7.
http://zofijini.net/online_bivajoce/.
- Mackrell, J. (2005). *Razumevanje plesa*. Forma.
- Mackrell, J. (2022). Dance. *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/art/dance>.
- Mayer, B. (2017). Dancing is thinking. *DanceArchives*. <https://archives.dance/2017/03/dancing-is-thinking/>.
- Medič, A. Zgodba jezera. *Slovenski baletni portal: Balet med vrsticami*.
<https://www.baletniportal.si/zgodba-jezera/>.
- Miate, L. (2023). Horae Definition. *World History Encyclopedia*. <https://www.worldhistory.org/Horae/>.
- Mlakar, P. (1999): *Ples kot umetnost in gledališče*. Mohorjeva družba.
- Nehamas, A. (1999). *Culture, Art and Poetry in The Republic*. Columbia College.
<https://www.college.columbia.edu/core/lectures/fall1999>.
- Pakes, A. (2013), The Plausability of a Platonist Ontology of Dance. V Bunker, J., Pakes, A., Rowell, B. (ur.), *Thinking through Dance: The Philosophy of Dance Performance and Practices* (84–101). Dance Books Ltd
- Pakes, A. (2019). Dance and Philosophy. V S. Dodds (ur.), *The Bloomsbury Companion to Dance Studies* (327–357). Bloomsbury Academic.
- Pfefferkorn, J. (2021). Plato's Dancing City: Why is Mimetic Choral Dance so Prominent in the Laws?. V J., Spinelli, A. (ur.), *Platonic Mimesis Revisited*, Pfefferkorn (335–358). Academia Verlag.
- Platon (2001). *Parmenid*. Ljubljana: ZRC SAZU.
- Platon. (2002). *Država* (prev. Vilhar, A. in Pavlovič, B.). Velika filozofska biblioteka.
https://ivantic.info/Ostale_knjige/Platon%20-%20Drzava.pdf.
- Platon. *Epinomis* (odlomki, prev. Gorazd Kocijančič).
http://www2.arnes.si/~mursic3/Platon_Epinomis.htm.
- Pont, G. (2004). Philosophy and Science of Music in Ancient Greece. *Nexus Network Journal*, 6, 17–29. <https://doi.org/10.1007/s00004-004-0003-x>
- Pont, G. (2008). Plato's Philosophy of Dance. V J. Neville (ur.), *Dance, spectacle, and the body Politick* (267–281). Indiana University Press.
- Scott, G. (2016). Dance and Drama in Aristotle's Dramatics (aka Poetics): New Principles from an Ancient Treatise. *Congress on Research in Dance Conference Proceedings*, 369–378.
<https://doi.org/10.1017/cor.2016.49>
- Snoj, J. (2007). »Glasba v Platonovi Državi«. *Muzikološki zbornik*, 43(2), 13–26.
- Snoj, M. (2015). *Slovenski etimološki slovar*. (Tretja izdaja.) Ljubljana: ZRC SAZU.
<https://www.fran.si/193/marko-snoj-slovenski-etimoloski-slovar>.
- Vallery P. Hrvatin, E., Grilc, U. (2001). *Teorije sodobnega plesa*. Maska.
- Vladimirovna Osintseva, N. (2016). Philosophy of the Dance: When Dance is More than Art. *The Social Sciences*, 11(5), 7036–7039.
- Yu, K. (2020). The politics of dance: eunomia and the exception of dionysus in Plato's laws. *The Classical Quarterly*, 70(2), 605–619.
- Zagorc, M. (2008). *Ustranjalno-gibalna improvizacija*. Fakulteta za šport, Inštitut za šport.

