

## Vaja je oblika svobode

Tri četrt človeka (Kristina Aleksova, Via Negativa, datum ogleda 10. 10. 2024)



Skepsa do pojma koreografije je vpisana v sodobni ples. Sodobne predstave jo izražajo s številnimi različnimi sredstvi: denimo s poskusom preseganja subjektno-objektne dihotomije (tj. hierarhičnega odnosa med koreografom, plesalci in gledalci), z dodajanjem improviziranih elementov ali s premestitvijo poudarka z obče pravilnosti na individualno izraznost. Čeprav predstava *Tri četrt človeka* (koreografinja **Kristina Aleksova**; asistentka koreografinke **Anita Wach**) ostaja zapisana skeptični tradiciji, je do pojma koreografije skeptična tako rekoč »od znotraj«. Namesto da bi se v duhu svobodnejšega plesa oddaljila od klasičnega pojma koreografije, po katerem je koreografija nekakšna notacija korakov – domnevno *idealnih* korakov (takšnih, ki najbolj ustrezajo tradiciji in nekemu idealiziranemu občinstvu) – predstava ta pojem sprejme, a ga prižene do absurda.

Na oder velike dvorane Španskih borcev stopimo skozi številne plasti kulturnih simbolov: najprej skozi avditorij, kjer naj bi na varni razdalji sedeli gledalci, občudujoč plesalce; nato skozi ozko razprto rdečo gledališko zaveso, ki označuje četrto steno, tančico iluzije; nato pa še skozi portal, ki ga tvorita dve vzporedni vrsti štirih napol golih plesalcev, nepremično zrečih si iz oči v oči. Ko se posedemo v dve prav tako nasproti zreči si vrsti sedežev na levi in desni strani odra, se vrsti plesalcev raztegneta čez celotno globino odra, zavesa pa se zagrne in nam tako zapre pogled na avditorij: ostanemo *zaprti v predstavi*.

Ko nas sodobnoplesne predstave, skeptične do baletne tradicije ali do klasičnega pojma koreografije, povabijo na oder, to praviloma počno v duhu dekonstrukcije vadbenega procesa ali pa zaradi somatskih učinkov bližine teles. Predstava *Tri četrť človeka* sicer vpelje delovno situacijo vadbenega procesa, vendar je ta vselej hkrati tudi že *predstava*: telesa, ki sicer delujejo, kot bi se učila novih gibov, so pri tem tako natančna in sistematična, da bi delovala povsem robotska, če ne bi bila delno razgaljena (plesalke in plesalci so odeti le v belo spodnje perilo, vendar njihova golota ni pretirano poudarjena, zato ne izpade obscena, ampak prej deluje kot »človeški« kontrast mehanično izpopolnjenemu gibanju).

Kot bi se v dvorani zagnal nekakšen računalniški program, plesalci (**En-Knap Group** (Núria Capella, Tina Habun, Davide Lafabiana, Tamás Tuza, Carolina Alessandra Valentini, Nika Zidar) ter **Polett Kasza** in **Mateja Železnik**) pričnejo v parih izvajati složne *pliéje* in *relevéje*, kar v različnih variacijah ponavljajo slabih deset minut. Čeprav se zdi uvodni prizor malce razvlečen, služi vsaj dvema pomembnima funkcijama: v variacijah nam razgrne reducirani gibalni material (korak v levo, korak v desno, obrat), ki ga v nadaljevanju razširi z različnimi perspektivami (ko denimo vrtenje okrog osi lastnega telesa postane vrtenje okrog telesa soplesalca ali pa ko vrtenje posameznega para okrog drugih postane vrtenje celotne vrste) ter uvede dve temeljni zvočni podlagi (srčni utrip in tričetrťinski takt), ki v svoji kontrastni podobnosti primerjata razmerje med naravnim in kulturnim oziroma organskim in mehanskim. Predstava tega razmerja sicer ne tematizira izrecno (narativno), ampak prej preizkuša, kako se s povečevanjem mehaničnosti teles spreminja njihova »organska izraznost«, zato mestoma – prej kot predstava – deluje kot znanstveni eksperiment.

Z »organsko izraznostjo« merim predvsem na znake čustev in občutij, ki jih telesa ne porajajo intencionalno in zavestno, ampak nezavedno, zaradi vpetosti v hermetično zaprt sistem po eni in zaradi utrujenosti po drugi strani. Gib je rekurziven, zato mestoma deluje kot *misel*: sistem se najprej nauči obrata ene komponente okrog lastne osi, nato še okrog osi druge komponente, nazadnje pa obrat posploši kot »obrat« (česarkoli okrog česarkoli). Hermetično zaprt sistem je nakazan tudi z oblikovanjem prostora in svetlobe (oblikovalka svetlobe **Špela Škulj**). Oder je od avditorija ločen z zaveso, ki se nekajkrat med predstavo razpre, s čimer kontrastno poudari siceršnjo zaprtost in celo tesnoba prostora. Na zadnjo steno in na zaveso so pomnoženo projicirane gibljive sence plesalcev, kar daje vtis lažne prostornosti.

## » TELESA, KI SICER DELUJEJO, KOT BI SE UČILA NOVIH GIBOV, SO PRI TEM TAKO NATANČNA IN SISTEMATIČNA, DA BI DELOVALA POVSEM ROBOTSKA, ČE NE BI BILA DELNO RAZGALJENA. «

Scenski pripomočki skorajda povsem umanjajo – v gibalno zasnovi se na različnih točkah predstave umeščajo povsem naključno in nemotivirano, zato delujejo kot nekakšni prosto lebdeči *motilci* (kot kosi plastike, zataknjeni za klavirske strune). Predstava v samonanašalno in ponavljajočo se strukturo vgrajuje humorne kabaretske zastranitve, ki mestoma delujejo nepotrebne in celo vsiljene, saj ne poudarjajo monotonosti gibalnega materiala, ampak predvsem uvajajo element naključja oziroma presenečenja, čeprav se ta udejanja že spontano, saj že sama mehanizacija teles našo pozornost usmeri v manjše gibalne odklone posameznih teles od celote pa tudi v obrazne izraze, na katerih se postopoma izrisujejo znaki izčrpanosti in – posledično – neobremenjenosti z gledalčevim pogledom.

Če se prvi dve zastranitvi še poigravata z odnosom med telesom in predmetom (ko eden izmed plesalcev izstopi iz konstelacije in poskuša na glavi uravnovešati mali prenosni radio) oziroma z njegovo odsotnostjo (ko ena izmed plesalk izstopi iz konstelacije, pred nami sleče spodnje perilo in nato poskuša, neprenehoma obračajoč se v eno in nato še v drugo smer občinstva, z dlanjo dinamično prikrivati svoje intimne predele), pa nadaljnje zastranitve služijo predvsem kopičenju naključnih predmetov na odrskih tleh.

Predmeti, uvedeni v drugem delu predstave, imajo izključno estetsko, ne pa tudi uporabne ali pripovedne vrednosti. Najprej ena izmed plesalk na oder prinese rdeče vrtnice, katerih cvetove poskušajo plesalci drug drugemu prilepiti na različne telesne dele, kar jim brez dobrega lepila (včasih uporabijo slino) seveda spodleti; potem ko cvetovi z njihovih plešočių teles pričakovano popadajo kot jesensko listje z dreves, pa druga izmed plesalk na oder prinese vrečo z naključnimi rekviziti (vsebuje zlate plastične plahte, konfete in rdeč balon v obliki srca), ki jo umesti med telesi dveh plesalk, postavljenih v sredino odra. Ko se telesi plesalk po nekaj minutah ponavljajočių se gibov razkleneta, vreča pade na tla, izpusti svojo vsebino (telo kot vreča organov?) in postane nova orientacijska točka, na katero se uskladi ustaljena gibalna sekvenca (korak v levo, korak v desno, obrat).

V osrednjem prizoru, ki je predzadnji po vrsti, se sestavijo vsi deli sekvence – *v vse smeri hkrati*, zarisujoč krožnico– tričetrťinski takt pa nadomesti glasba, ki daje vtis cirkuškega dogodka ali čarobne skrinjice. Enostavni koraki iz prvih prizorov se združijo v kompleksnejšo sekvenco, ki poleg vrtenja okrog osi središčnega telesa (vreče z rekviziti) vključuje še vrtenje okrog osi lastnega telesa in okrog osi soplesalčevega telesa. Ko se pari znajdejo na eni izmed četrtin kroga, izvedejo nekaj korakov v desno, na polovici med dvema četrtinama pa se eden izmed plesalcev v paru zasučé okrog drugega in hkrati (simultano z drugimi tremi plesalci v parih) izvede vrtljaj (okrog lastne osi), pospremljen z nekaj sekund vztrajajočim zvokom harfe (glasba **Eduardo Raon**). Vrtenje, ki postaja vse hitrejše in vedno bolj simultano, nas v sozvočju z glasbo povsem začara – k temu nedvomno pripomore suspenzivna dolgotrajnost predhodnih prizorov – a hkrati na obrazih plesalcev opažamo vedno več »organske«, torej nenamerne izraznosti. Osrednji prizor zaradi dolgotrajnega ponavljanja obenem daje vtis popolno naoljenega mehanizma in nekakšnega *danse macabre*, ravno ta dvojnost interpretacije pa predstavo dela zanimivo za pogled in za razmislek.

V zadnjem prizoru se ustaljena gibalna sekvenca izteče v absurd. Ko so izčrpane vse variacije v paru, se telesa najprej osamosvojijo, kar nas peha v premislek o tem, ali plesna umetnost izvira iz individualnega ekspresivnega impulza ali pa iz nekakšnega kulturno posredovanega privlaka, kinestetične empatije. Ko se telesa osamosvojijo, kaj hitro izčrpajo še vse individualne variacije – preostane jim le še to, da poskušajo iste gibe izvajati posamično in na kolenih (talne variacije so izvzete, saj onemogočajo korakanje in vertikalno vrtenje). V zadnjem prizoru dvojnost interpretacije postane še posebej očitna, saj telesa na kolenih po eni strani delujejo mehanično nefunkcionalna in nebogljenata (zvedena na absurd), po drugi strani pa ravno zaradi te nebogljenosti postanejo bolj »organsko izrazna«, torej bolj *človeška*.

V minimalistični zasnovi, polni ponavljanj in razlik, sicer nazadnje prevlada neko drugo vprašanje, ki ga lahko imenujemo vprašanje *svobode in nujnosti*. Kristina Aleksova je performerka in plesalka sodobnega plesa, ki je večino svoje dosedanje plesne kariere posvetila baletu. Čeprav smo lahko s pozicije sodobnega plesa kritični do »gibalnega determinizma«, ki ga v človeški gib uvaja balet (tj. do specifične partiture, ki jo predpisuje), Aleksova ne posvoji te očitne kritiške taktike. Balet je navsezadnje kulturna forma, brez odnosa do katere ne bi mogli zgraditi modernejših oblik sodobnega plesa; poleg tega pa težko kritiziramo fenomen, v katerega si najprej ne drznemo vstopiti. Sporočilo, ki je sprva zamejeno na kontekst plesnih form, tako zadobi širšo relevantnost. Svoboda in nujnost nista kontrastna, ampak komplementarna pojma. Svoboda se lahko udejanja le na podlagi nujnosti. Nove kulturne oblike se lahko udejanjajo le na podlagi starih. Vesolje ni neskončnost možnosti; vaja je oblika svobode.