

Vseobsegajoče dvojnosti plesa, (ujete) osvobojene v večnosti trenutka

Uršula Teržan, ursula.terzan@siol.net

Katja Legin: *Dvojnosti - Performer in njegovo delo.*

Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2015 (Knjižnica MGL, 164).

»Ples prav zato, ker je absolutno minljiva umetnost, ker izgine, komajda se pojavi, vsebuje najmočnejši naboj večnosti. [...] ni nič drugega kakor absolutna minljivost srečanja.« (Badiou 35)

Knjiga Katje Legin je nastala iz njenega magistrskega dela na magistrskem programu UL AGRFT Gledališka režija. V času njenega študija magistrski program Umetnost giba, ki podrobneje obravnava sodobne plesne prakse in teorijo, še ni obstajal, s čimer seveda ne sklepam, da Legin ne bi tudi sicer magistrirala prav na Gledališki režiji. Pomembno je, da je končni izdelek – njena knjiga – eno prvih tovrstnih plesnoperformativnih del, napisanih pri nas.

Knjiga je izjemno kompleksno čtivo, ki zajema tako teorijo kot prakso – začne se namreč s filozofijo ter fiziologijo plesa in telesa, ki se ne nazadnje nanaša tudi na nas, posameznike kot človeška bitja v življenju samem, neodvisno od performativnih umetnosti. Prvi del knjige zahteva nemalo zbranosti in fokusa – tudi na zahtevne referenčne tekste, ki jih v tem delu navaja in primerja s svojimi mislimi. Je pa prvi del pomemben ravno zato, ker nas uvede v kasnejše teme, ki obravnavajo različne pristope k uprizoritvenim umetnostim (tako k plesu kot igri – performerju nasploh) ter nas skozi teorijo vzhodnjaških borilnih veščin, Stanislavskega, Grotowskega, Labana idr. pripelje do svojega preizkušanja teh principov v *Labu*, ki ga je Legin uresničila kot poizkusno polje za preverjanje teorij v praksi. Tako po branju celotne knjige pridemo spet na začetek, ki se nam na koncu v praksi, ki jo Legin prav tako popiše, razjasni. Nekakšno kolo življenja v malem.

Knjiga se zdi tudi pomembna spodbuda ideji, ki jo razvijamo s študenti na drugostopenjskem študijskem programu UL AGRFT Umetnost giba, smer Gib v prostoru (raz-gibani prostor), in želji, da se bodo kot rezultat študij te smeri začela razvijati prav tako pomembna magistrska dela na področju uprizoritvene oz. sodobnoplesne teorije ter filozofije, povezane s prakso, in sicer izpod peresa plesnih

praktikov – kot je to v primeru Katje Legin. V tem trenutku se lahko v knjižnici UL AGRFT že pohvalimo z nekaterimi zanimivimi tovrstnimi nalogami na obeh smereh programa Umetnosti giba: tako na smeri Gib v prostoru (raz-gibani prostor) kot na smeri Umetnosti giba.

Še en zanimiv aspekt, ki se je izkristaliziral ob branju o različnih principih razumevanja tega, kako naj bi vadba, priprava in izvedba uprizoritve potekale skozi prizmo različnih zgodovinsko pomembnih avtorjev/umetnikov, je odprtost Katjinega pisanja, ki prepušča izbiro stališča do slednjih bralcu in ga ne prepričuje o superiornosti ene ali druge dogme. Tako se lahko bralec sam odloči, vsebina katerega poglavja mu je bližje: vzhodnjaške tehnike, Stanislavski, Grotowski, Laban, Meg Stuart ... saj ga Legin lepo vodi od teorije pa do preizkušanja slednje skozi svojo prakso v *Labu* in v svojih profesionalnih predstavah.

Tema knjige, neortodoksna in docela odprta za razmišljanje, četudi polna determiniranih filozofskih misli in natančno razdelanih principov, odpira osvobajajoče polje za individualno razumevanje STVARI same – kot jo je razložil v spremni besedi Nietzschejeve *Zaratustre* Ivan Urbančič: »Ne poskušamo sebe in svojega današnjega bivanja izvzemati iz njene [filozofijine] STVARI. Nasprotno, poskusiti se hočemo docela naseliti v nji, jo v njenem bistvenem vzeti nase; – in tako preizkusiti njo in sebe. S tem, ko dopustimo, da nas STVAR te filozofije tako zadeva, postane ta stvar naša ZADEVA« (397).

Knjiga *Dvojnosti* – v tem primeru naša STVAR, ki, ko jo prebiramo, postane del nas in mi del nje – pušča prostor za samosvojo interpretacijo, torej za našo ZADEVO, ki lebdi nekje med fizičnim, mentalnim in čustvenim. Katja Legin performerja razume kot celostnega ali holističnega performerja, kar z mislimi Anne Halprin razloži v poglavju *Trening performativnih veščin*. Ta povezuje umetnikovo estetskost z življenjem in nas lahko zato premakne, se nas dotakne, nas izzove.

Knjiga je priročnik razumevanja filozofije življenja samega, ki pa se, kot v marsikaterem teoretskem tekstu, enači tudi z modusom v (sodobnem) plesu in z njegovimi osnovnimi paradigmi. Sama razumem modus operandi sodobnega plesa enostavno tudi kot modus vivendi na splošno. To bi na neki način lahko trdila tudi balerina, pa vendar je svet baleta kodiran z natančno tehnično izvedbo, vrhunskostjo, nadnaravnostjo, natančno določenim posebnim besednjakom vsakega koraka posebej in z etiketo, ki se danes ne zdi več del vsakdanjega življenja.

Nemalokrat v teoriji in praksi, sploh pa v filozofiji Legin zaide na rob, kjer se spretno sprehaja med temami, ki jim preti nevarnost oznake newagerstva, vendar jih je še vedno mogoče utemeljiti v znanosti. Odločitev je spet prepuščena bralcu in njegovi odprtosti, razgledanosti v oba pola: transcendenca – znanost; še ene dvojnosti, ki nezavedno (ali pač?) preveva besedilo *Dvojnosti*.

Kot Nietzscheja interpretira Badiou, je ples metafora misli in obratno, samovrteče se kolo; ples »je predvsem podoba misli, ki se je izmaknila vsakršnemu duhu teže« (nav. po Badiou 25). Te misli ločujejo plesalca od drugih uprizoriteljev po izvirnosti in fenomenologiji *svojosti Jaza*, ki je neizbežni imperativ plesalca/performerja sodobnega plesa. To naj bi bil tudi imperativ sodobnega igralca, ki pa vendarle izgubi svojo nedolžnost s prelomitvijo molčečnosti – torej besede, ki stvarjem, po Badiouju, vendarle daje ime, saj pravi, da ples uprizarja dogodek pred imenovanjem, potemtakem ime tu nadomešča tišina. Ples razkriva tišino izpred imena, natančno tako, kot je ples prostor izpred časa. Gledališče pa je v nasprotju s tem zgolj posledica uprizorjenega imenovanja.

Za slovenski prostor in slovenski ples je pristop k obdelavi snovi v knjigi Katje Legin, ki na svojih straneh cepi teorijo, filozofijo in prakso, neortodoksen in nov. Zato se je zdela potrebna neka nova dualnost tudi pri razmisleku o vsebini in pomenu knjige in njene prakse v smislu ponovnega preizpraševanja – dialoga. Vzpostavili sva dvojnost med avtorico nastajajočega teksta (menoj) in avtorico knjige same (Katjo Legin). Tu sva s Katjo v pogovoru o vsebini knjige morda naredili še majhen premik v odkrivanju in pomenih miselnih sklopov in zaključkov v knjigi ter toka misli, ki vodi vsebino, kot pravi Thomas Richards, ko govori o bistvu *fizične akcije*: »[Z]a koga, s kakšnim namenom« (nav. po Legin 141). Katja v najinem pogovoru ugotavlja, da je rezultat pisanja knjige sprememba njenega lastnega dojemanja snovanja plasti, ki jih navaja v knjigi. Pri praktičnem uprizoritvenem delu pa se ji je izkristalizirala kot bistvenega pomena prav živost, ki jo v knjigi osvetli z več strani. Živost se veže na: spontanost, odzivnost, delovanje performerja. Morda je nova izpostavljena vrednota, ki jo s Katjo vidiva v performerjih zadnjega časa (torej v naj-sodobnejših performerjih), prav povečana *občutljivost*. Torej, v razmislek dodajava novo dvojnost: živost – občutljivost. Ta ni povsem sama po sebi umevna, saj je bil ples od začetkov umetniškega plesa na zahodu, tj. baleta, pa do sodobnih plesnih praks predvsem na začetku 20. stoletju nekako podvržen *partituri*: v baletu narativni, v izvedbi gestikulativni in mimični; torej *navzven* in nikakor ne *iz sebe*, s samim seboj in svojo *utelešeno notranjostjo*, o čemer razglablja Legin. Sodobni ples pa je sprva vzniknil kot upor baletu ter njegovim tradicionalnim gibalnim (gestikulativnim in mimičnim) normam, plesnotehnični dovršenosti in estetskim zahtevam, a je v končni fazi še vedno ostal v okviru svojih norm, ki jih je postavil na novo. Šele s postmodernističnimi manifesti se je (z izjemo Isadore Duncan) počasi »omehčal« in postavil temelj za nadaljnje metafore, raziskovanja in poglobljanja vase in v sebstvo jaza. Kot zapiše Merleau-Ponty: »Jaz sem svoje telo, vsaj dokler imam neko izkustvo« (nav. po Legin po 21).

Živost je lahko prisotna tudi, kadar ni tovrstne občutljivosti – s pomenom, o katerem govori Legin. Živost je namreč vedno mogoče doseči tudi s tehniko, ritmiziranjem, melodičnostjo, fizično zahtevnostjo plesa, pa vendar gib kljub vsem tem kvaliteta

še ne pooseblja/uteleša tudi občutljivosti. Koren občutljivosti v našem primeru je tista občutljivost, ki se nanaša na čustveno; duh – um oziroma zavest. Tu gre za drugačen pristop tako k živosti kot h gibu samemu, saj se povezuje ne le z racionalnim – mentalnim, temveč s čustvenim oz. čutečim, zavedajočim se – posledično pa tudi z mentalnim: kako se počutim, kako čutim, kako čutijo drugi in/ali drugi čutijo (ne zgolj dojemajo, vidijo, slišijo) mene ...

Knjiga temeljito razdela filozofski diskurz, kjer Legin *preleti* in objasni fenomenologijo, dvojnosti v uprizoritveni umetnosti – performans, improvizacijo in njene procese nastajanja (dvojnosti/hkratnosti), fiziologijo telesnosti, *energetsko telo-um* vzhoda – in nato vse te plasti prevede v uporabno vrednost skozi prakso, kar je posebej v slovenskem prostoru tako rekoč unikum. Plesno-gledališka praktičarka, ki piše teorijo! Njena vrednost doseže tako ene (*teoretike*) kot druge (*praktike*) pa tudi tretje, to je *publiko*, ki vendarle *je* podstat nastanka umetniškega uprizoritvenega dela oziroma njegov gon in razlog – ponovno po Richardsu: »[Z]a koga, s kakšnim namenom« – ter aktivni del uprizoritve (nav. po Legin 141). To velja predvsem za sodobne performativne oblike uprizoritve, kjer narava obravnave prostora, časa in subjektov v njem narekuje neizpodbitno sobivanje in vzročno-posledično energetsko izmenjavo s publiko (duh – um – zavest – fizična prezenca), tukaj in zdaj.

Ob govoru o izvirnosti, čistosti, iskrenosti jaza na odru izpostavim tudi naslednji paradoks, ki naseljuje balet in ga v njegovih normativih ni mogoče preseči v primerjavi z izvirnimi *telesom-jazom*, ki se kaže v sodobnem plesu takšno, kot *je*, »kar pomeni, da vzamem na svoj račun dramo, ki se v njem odvija, in se z njim stopim« (Merleau-Ponty, nav. po Legin 21). Zamisliva si, da balerina v *Labodjem jezeru* vrti 32 *tour fouettéjev*.¹ Balerina zdrsne, »sestopi« s špic (copat) in neelegantno pade na zadnjo plat, plasteno klasično baletno tilasto krilo se ji dvigne čez obraz. Kolikor je mogoče hitro se pobere, kot da se vmesni sklop gibov, akcija ni zgodila, in naprej vrti preostalih nekaj *tour fouettéjev*, kot to narekuje ritem glasbe, ki jo igra operni orkester.

Katja v najinem pogovoru predlaga, naj balerina ustavi orkester, se opraviči publiko/orkestru/dirigentu, ponovi *tour fouettéje* in (verjetno prvič v 140-letni zgodovini *Labodjega jezera*) inkorporira napako ter tako ostane sama svoja in v svojem telesu-jazu. Zakaj to ni mogoče: balerina je po eni strani najbolj *utelešeno telo-samo*, njegoja transcendenca, telo-misel ... Balerina se ob ukvarjanju z vrhunskostjo izvedbe in fizičnim naporom v svojem telesu pogosto spozabi in ne »mislí« na vsebino tega telesa, ki pritiče njej sami pa tudi zgodbi uprizoritve, in se na koncu kljub vsemu izkaže kot »zunaj svojega telesa«, večinoma še vedno kot transcendentalno bitje na konicah prstov, ki premaguje težnost, pa vendarle ni sama v sebi in s svojimi avtentičnimi

¹ *Tour fouetté* je vrsta obratov na eni nogi, pri čemer delovna noga vsakokrat napravi po en *rond de jambe en l'air* in se ostro iztegne vstran – del virtuosnega ženskega plesa na prstih (Neubauer 24).

občutji, kot naj bi to veljalo za univerzalnega plesalca/performerja sodobnega plesa. Balerina iz zavesti svojega nastopa izreže ves avtentični občutek telesne, fizične bolečine, ki je več ali manj vedno prisotna (že samo s stanjem na konicah prstov, nato s poškodbami pa prehladi, ki jih vse nonšalantno *preskoči*), prav tako zanika fizični napor na račun vrhunskosti izvedbe, zahtevnosti estetskih norm in pričakovanj; transcendence.

Zato v klasični baletni uprizoritvi za tak »preklop« ali avtentični odziv na *sebe* in svoja dejanska stanja in dejanja, pa naj bodo zaželeni ali ne (so pa neizpodbitno prisotna tukaj in zdaj), ni prostora – ob pričakovanih publike, stilu in etiketi klasičnega baleta, pred-postavljenemu toku dogodkov, ritmu nadaljujoče se glasbe, ki se ne namerava ustaviti, je torej edini način za premostitev *skok čez* nedopustno napako, popolna odsotnost, nepriznavanje in pretvarjanje, da se ni zgodila. Tu se vrnemo na občutljivost (ali navidezno ne-občutljivost) plesalke, na samozanikanje, ukinitev svoje občutljivosti, avtentičnih občutij, iz-stop iz lastnega telesa-misli. Enaka reakcija se pričakuje tudi od publike in drugih prisotnih na odru. Gre torej za vsestransko potlačitev prezentnosti tako lastnih čustev balerine kot odrske realnosti sploh; so-bivanja vseh pričujočih na uprizoritvi, ta potlačitev pa se zdi tu neizbežna.

Vse izrečeno pa me vrača nazaj h knjigi in Katjinemu treningu performativnih veščin, ki jih je v svojem praktičnem *Laboratoriju (Labu)* predelovala tako s plesnimi kot tudi z gledališkimi ustvarjalci. Ena izmed vaj je vaja BITI (dovzetnost, ranljivost, občutljivost), kjer pravi, da imamo občutek, da smo pod lupo (pretirano samozavedanje), a kot performerka vse te misli ozavesti, jih ne zavrača, jih sprejme, si jih prizna, jih ne blokira, da bi se izrazile – ne da bi jih posebno oblikovala (Legin 158–9). Nemara bi te misli lahko nekako pomagale premostiti zadrego padle balerine in vseh pričujočih pri »napaki«, morda pa je le dobro preprosto »*BITI – tukaj in zdaj*«. Z vajo BITI se na neki način morda razkrivajo vse druge vaje treninga performativnih veščin, ki kot v poglavju Fenomenologije »kažejo sij stvari same«, misel pa Tine Hribar v *Fenomenologiji* razčleni na *rado-vednost*, »ki se na enak način posveča tudi telesu, o njem želi vedeti« (nav. po Legin 20).

V poglavju Vzhod in dvojnosti Legin opiše *shugyo* ali na kratko *gyo* (samo-kultivacijo), ki je kot ključ vzhodnjaških praks vera v možnost, da se lahko um enako kot telo trenira, razvija in razgiba oziroma da lahko um treniraš s tem, ko treniraš telo, saj sta neločljivo povezana (84). Podobno opiše trening samurajskih bojevnikov oziroma cilj *bushi* načina, ki je »doseg stanja 'brez uma' (no-mind) ali '*samadhi*', do katerega lahko pride prek treninga telesnega gibanja ob tem, ko se stanje meditacije (koncentracije, fokusa) poglobi« (89). Zatorej gre za neki skupni, univerzalni duh/um, ki v primeru uprizoritvene situacije poveže performerje med seboj ter performerje s publiko, enako pa bi veljalo tudi v primeru življenjskih situacij zunaj predstave.

Preizpraševanja snovi se Legin loteva z nizom vaj v *Labu*, ki med drugim zadevajo: stik s sabo (razvoj lastnega instrumenta), koncentracijo pozornosti, delo s partnerjem, čustvi, z imaginacijo ter končno utelešanjem. Posebej izpostavi odrsko prezenco – fenomen, »ki ruši dihotomijo duše in telesa, saj je posredovana prek fenomenološkega telesa, ki se proizvede kot *energetsko telo* (kot 'utelešen um') in ga ni mogoče ločevati od duše ali zavesti, saj že obsega oba« (Legin 43).

O razvijanju *koncentracije pozornosti* pove, da z vzpostavljeno koncentracijo prostor postane občutljiv za dogodke in jim ponudi platformo za njihovo odvijanje. To pa je bistveno za eno osnovnih prvin sodobnega plesa – *improvizacijo*, tisto, ki pride najbolj do izraza v tej umetniški praksi in jo kaže kot *stvar samo* oziroma kot plešoča telesa, ki ne izražajo »nobene notranjosti, ono samo [telo] – v celoti zunanost, očitno zadržana intenziteta – *je notranjost*«, kot pravi Badiou in nadaljuje Legin: »[E]na glavnih karakteristik improvizacije je njena predanost trenutku, ki je časovna enota. In ravno v trenutku trenutka se zgodi transformacija; čas se razteguje in krči, podobno kot pri prostoru, postane relativen ter se osvobodi običajnega vrednotenja [...] Postane relativen in subjektiven [...]«. In še: »[T]elo/človek/jaz – prisoten na odru – prinese v uprizoritveno umetnost element živosti, ki jo loči od drugih umetnosti« (Legin 47). Ali kot je povzel v spremni besedi Blaž Lukan: »'Plesalka ne pleše,' je rekel že Mallarmé, plesalka potemtakem misli, bi lahko dodali, njen ples, ki vzklije iz njenega telesa (ali telo, ki vzklije iz njenega plesa), je identičen misli, ki se požene iz plesa in ki je v resnici rezultat prvega vzgiba telesa, ki pa se še prej požene iz samega sebe« (258). Povedano je lépo filozofsko razmišljanje ravno o improvizaciji, telesu in misli, ki je eno *telo-um*, pa vendar naj dopušča telesu, da se udejanji še pred mislijo. Z zaupanjem v telo in intuicijo, ki ga vodi in ni racionalna, bi se morda lahko približali tistim vsebinam, ki bi jih naša zavest a priori preskočila, obsodila, zavrnila.

Pa zaokrožimo široko razprto vsebino te knjige filozofije/teorije in prakse plesa in življenja na splošno, ki se tako giblje kot tok misli skozi naše telo-um naprej skozi teoretski diskurz in telesno Katje Legin, ki pove, da toka reke nič ne vodi, ampak je tok ona sama (93).

Legin proti koncu tudi poda pravzaprav poetični smisel umetnika in umetnosti, ki se poraja v njem ob obravnavi I Wayana Lendre, balijskega umetnika, ki je delal z Grotowskim:

Balijci razumejo umetnost kot sredstvo za izražanje notranjega duha – duše, človekove prave narave. Veščina umetnika in njegov iskren način početja je medij za ta izraz. Zaradi tega se z umetnostjo ravna previdno in z velikim spoštovanjem, to naj bi se izražalo tako v človekovih mislih kot tudi dejanjih. [...] Nevedenje je vrednota [...] posvečenost in predanost [...] kalita se odnos in spoštovanje do izbrane prakse [...] skozi ponavljajočo se prakso se poglobi predanost in znanje [...] ne služi le zabavi, ampak združuje silo jaza z neskončno močjo narave. (236–7)

Katjina knjiga me je zaposlovala vse poletje in jesen; najprej temeljito branje – večkratno (naprej in nazaj, pa iz sredine – kot *performer in njegovo delo*), nato preverjanje referenc – obujanje prejšnjega znanja in vseh novih idej, ki jih podaja v knjigi. Knjiga spodbudi domišljijo in željo po poznavanju vseh tem, ki jih bogato razgrinja. Včasih se bralec težko odloči, katera smer mu je bližja, včasih želi globlje pogledati v katero drugo, knjige se dotikajočo literaturo.

Kakorkoli že, knjiga je inspirativno branje, ki bralca navaja k želji preizkusiti njeno vsebino v praksi in izvedeti še več. Nagovarja tako gledalce kot plesalce, igralce, režiserje, koreografe, profesorje! V prvi vrsti pa bralce, ki jim je ta knjiga lahko odličen sopotnik pri spoznavanju uprizoritvene umetnosti z različnih plati, ki pa se na koncu seštevajo v eno: življenje. Na njenih straneh je zapisana prenekatera skrivnost ali zanimivost, ki jo morda o sebi že vemo, pa nam je ni še nihče izpostavil ali pa smo jo pozabili. Morda smo jo morali še enkrat slišati in jo dobiti predstavljeno na pravi način – za nas ... vsak po svoje razume, se giblje, misli, čuti in potem to poveže v celoto življenja, na odru, pred in za njim.

Literatura

Badiou, Alain. »Ples kot metafora misli.« *Teorije sodobnega plesa*, ur. Emil Hrvatin, Maska, 2001, str. 25–37.

Lukan, Blaž. »Knjiga – ples (digresija).« *Dvojnosti – Performer in njegovo delo*, Katja Legin, Knjižnica MGL, 2015, str. 255–268.

Neubauer, Henrik. *Baletni besednjak – leksikon baletnega strokovnega izrazja*. Forma 7, 1999.

Urbančič, Ivan. »Nauk modernega Zaratustre.« *Tako je govoril Zaratustra – knjiga za vse in za nikogar*, Friedrich Nietzsche, 1892, 2. izd., Slovenska matica, 1984, str. 395–451.