

Dejan Srhoj, plesalec in koreograf

Ples je spregledan potencial medkulturnega sodelovanja

Pogovarjal se je Aldo Milohnić.

Dejan Srhoj, performer in ustvarjalec na področju sodobnega plesa, je 31. oktobra letos praznoval okroglih štirideset let. Trenutno se ukvarja predvsem z dolgoročnim projektom *Kompozicije razlik*, kjer raziskuje koreografske principe skozi plesne improvizacije, deljenje praks in izobraževanje. Ker je spoznal, da robot v njem lahko vzbudi čustva, je na Švedskem ustvaril predstavo za robota tipa Nao, ki govori, pleše in misli. Poleg tega kurira CoFestival v Ljubljani ter aktivno sodeluje pri razvoju programov mreže Nomad Dance Academy, ki jo je soustanovil skupaj s kolegi_cami iz Slovenije in balkanske regije. Od leta 2001 je neodvisni umetnik, soustanovitelj Fičo Baleta, v okviru katerega je kot plesalec ali avtor sodeloval v predstavah *1:0*, *Švic in Švarc*, *Emofad*, *Sun City*, *Confidance*, *Rob Raja*, *Formula*, *2:0* itn. Ob tem je kot performer sodeloval v plesnih in gledaliških projektih z Janezom Janšo, Ivico Buljanom, Sebastijanom Horvatom, Betontancem, Magdaleno Reiter, Silvanom Omerzujem, Kajo Lorenci in drugimi. Pred tem je bil med letoma 1998 in 2001 angažiran kot baletni solist v SNG Opera in balet Ljubljana, kjer je plesal predvsem glavne vloge v klasičnih baletih.

V devetdesetih letih si nastopal v predstavah ljubljanskega baleta, na prehodu v novo tisočletje pa si se preusmeril v sodobni ples in gibalno gledališče. Kako in zakaj je prišlo do tega premika iz klasičnega baleta v sodobni ples?

Z vprašanjem si me spomnil na projekt *Fake it!*, ki smo ga delali z Emilom Hrvatinom oziroma Janezom Janšo. Pri tem projektu smo delali rekonstrukcije starih predstav, jih premeščali v sodobni kontekst in se hkrati spraševali o kontekstu, v katerem so te predstave nastale: kaj se je spremenilo, kako zdaj doživljamo prostor, telo, gib, kdo so bili ti koreografi, zakaj so to počeli, kakšna je bila njihova izobrazba, v kakšnem okolju so ustvarjali te predstave ... Takega pristopa v baletu ni bilo; tam smo samo slepo kopirali gibe, ki so jih določili nekateri koreografi pred sto in več leti. In celo teh baletnih gibov nismo umeščali v kontekst takratnega ali današnjega časa, saj smo jih morali ponavljati le kot dano formo. Motilo me je torej, da ne vem, kaj počnem, čeprav je balet videti kot zelo jasna, preprosta plesno-gibalna oblika. Poleg tega me je motilo, da baletni koreografi niso delali z ljudmi, s posamezniki, niso ustvarjali koreografij

za določenega plesalca, temveč smo bili samo nekakšni objekti iz plastelina, ki so jih koreografi oblikovali po svojih željah. Nedavno mi je nek ruski baletni plesalec razlagal, da so prva tri leta v baletnih šolah v Rusiji namenjena temu, da ubijejo človekov jaz z jasnim namenom, da plesalca spremenijo v plastelin. Ko sem začel ustvarjati na področju sodobnega plesa, se mi je odprl nov svet. Drugačen je že način poteka vaje – ta se lahko začne tudi nekaj minut pozneje, lahko si vzameš premor, se pogovarjaš, tvoje mnenje šteje, čutiš neko osnovno spoštovanje med sodelavci ...

Ali si moral s preходом na sodobni ples najprej »izčistiti« ostaline baletne izobrazbe? So te naučeni baletni gibi motili pri ustvarjanju v predstavah sodobnega plesa?

Pri baletu je tako, da imaš center telesa v prsnem košu (kar je verjetno povezano s tem, da se predstavljaš kot močan, lep, najboljši, brez napak), v sodobnem plesu pa v medenici, in že to dejstvo pri plesalcu ustvarja drugačne podobe, emocije itn. Potreboval sem več let, da sem ta center premaknil iz prsnega koša v medenico oziroma da sem lahko raziskoval, kam vse ga lahko premaknem.

Ustanovitev Fičo Baleta je bil mejnik v tvojem plesnem ustvarjanju. Kako danes, po skoraj dveh desetletjih, ocenjuješ njegov pomen in mesto, ki ga zaseda v novejši zgodovini sodobnega plesa v Sloveniji?

Na spletni strani Fičo Baleta smo imeli svoj čas napisano, da se ukvarjamo z demokratizacijo visoke umetnosti. Hoteli smo povedati, da bomo v klasični balet vnašali humor, sproščenost, morda celo pobalinstvo, in da se pri tem zabavamo. Osebno sem to čutil kot lastno plesno emancipacijo, saj sem se z vsem tem znanjem, ki so ga baletni učitelji in koreografi tako strogo prenašali name, navsezadnje lahko tudi poigral, ga reflektiral ali ironiziral. Morda bi prav poigravanje z baletom in vnašanje humorja v to sicer zelo resno plesno formo izpostavil kot največji dosežek Fičo Baleta v našem okolju. Pa še nekaj je zanimivega: skoraj vsi plesalci smo bili moški. Ko smo vstopili v ta prostor med klasičnim in sodobnim plesom ter začeli gostovati po tujih festivalih, je postalo očitno, da to ni tako pogosto. Spomnim se, da je John Ashford, producent sodobnega plesa, ki je bil takrat direktor londonskega gledališča The Place, z začudenjem dejal: »Glej, glej, v Sloveniji plešejo moški.« Sicer pa se mi zdi, da Fičo Balet ostaja v nekem medprostoru in morda prav zato do zdaj še ni bil dovolj prisoten v slovenski teoriji bodisi klasičnega bodisi sodobnega plesa. Morda je razlog tudi v tem, da nikoli nismo sledili določenim trendom v sodobnem plesu, raje smo nabirali razne plesne elemente in jih premešali na nek svoj način.

Kako je prišlo do ustanovitve Nomad Dance Academy (NDA) in kaj so bili razlogi za njen nastanek?

Nekaj dni pred začetkom srečanja gledališke mreže IETM, ki je potekalo leta 2005 v Beogradu, je Zavod Bunker organiziral srečanje mreže Balkan Express, na katerem so sodelovale mnoge nevladne organizacije in neodvisni ustvarjalci v kulturi s področja nekdanje Jugoslavije in drugih držav na Balkanu. Na enem od pogovorov smo se zbrali plesalci, koreografi in producenti sodobnega plesa iz te regije ter ugotovili nenavadno dejstvo, da vemo, kaj se dogaja v Berlinu, Parizu ali Londonu, ne vemo pa, kaj se dogaja v mestih, ki so v naši neposredni bližini, čeprav izhajamo iz nekega skupnega kulturnega prostora in imamo skupno zgodovino, govorimo podobne jezike itn. Poleg tega smo ugotovili, da se srečujemo s podobnimi produkcijskimi omejitvami. Iz tega je nastala želja, da se ponovno srečamo in okrepiamo sodelovanje.

Katere dosežke NDA bi izpostavil kot najpomembnejše z vidika regionalnega sodelovanja?

Sodelovanje se je začelo z oblikovanjem nomadskega izobraževalnega programa, v okviru katerega je 14–15 udeležencev programa štiri mesece potovalo po celotnem prostoru nekdanje Jugoslavije in po Bolgariji. V vsaki državi so bili nekaj tednov, poslušali predavanja, se udeleževali delavnic in ustvarjali lastna umetniška dela. Morda najpomembnejše pa je bilo, da so spoznali lokalno sceno – kdo so akterji, kako delajo, razmišljajo, s katerimi težavami se srečujejo ... Iz tega izobraževalnega programa, v katerem je tako ali drugače sodelovalo več kot sto ljudi, je nastala skupnost, v katero smo se povezali organizatorji in udeleženci programa. To je bila podlaga za prihodnje sodelovanje. Kasneje so se seveda pojavili novi izzivi, npr. kako zagotoviti dolgoročno financiranje sodobnega plesa. NDA sredstva za svoje delovanje pridobiva iz evropskih programov, pri tem smo dokaj uspešni, imamo pa velike težave pri zagotavljanju predpisanega 50-odstotnega sofinanciranja iz lokalnega okolja. Tako smo spoznali, da moramo organizirati zagovorniške dogodke, na katerih bomo odločevalce prepričevali, da bi bilo treba ustanoviti regionalni sklad, ki bo sofinanciral sodelovanje umetnikov v regiji in hkrati tudi evropske projekte, v katere so ti umetniki vključeni. V okviru tega programa zagovorništva smo do zdaj organizirali tri dogodke v regiji, četrti pa bo prihodnje leto v Ljubljani, kjer bomo zagovarjali idejo vzpostavitve mreže rezidenc v mestih, katerih partnerji smo. Tretji segment je podpora arhiviranju, saj v tej regiji nimamo institucije, ki bi se sistematično ukvarjala z arhiviranjem sodobnega plesa. Naj omenim še en dosežek NDA, ki ga imenujemo Nomad Dance Institute, v okviru katerega ponujamo koprodukcijsko sodelovanje projektom, ki jih nekdo predlaga. To grajenje skupnosti prek soproduciranja predstav smo začeli pred leti, ko smo se sestali v Muzeju sodobne umetnosti v Ljubljani, kjer je vsak član NDA imel možnost

predstaviti svoj projekt ali pa povabiti k soproducentškemu sodelovanju projekt drugega člana. Takrat smo v okviru projekta sprejeli pravilo regionalnega sodelovanja: drugim članom si lahko v soprodukcijo ponudil lasten projekt ali pa si projekt, ki ga je ponudil nekdo od članov, povabil k sodelovanju – oboje hkrati po tem pravilu ni bilo mogoče. Tako smo poskusili v vsakem članu vzbuditi zanimanje za soudeležbo, za spoznavanje tega, kaj počnejo drugi člani skupnosti, za soodločanje, skratka, nismo želeli prenašati odgovornosti na nek odbor, temveč dati moč odločanja vsakemu posamezniku in tako prakticirati neko dogovorjeno obliko neposredne demokracije.

NDA je spodbudila nastanek nekaterih festivalov sodobnega plesa v balkanski regiji. Nam lahko poveš kaj več o strategiji ustanavljanja plesnih festivalov in vlogi, ki jo je imela NDA v teh procesih?

Ti festivali so nastali po organski poti, torej zato, ker je obstajala potreba po njihovem obstoju. Plesne scene v regiji so potrebovale večjo vidnost in neko platformo, da lahko delijo svoje ustvarjanje z zainteresirano publiko. NDA je tem festivalom zagotovila zagonska sredstva iz evropskega projekta. Tako so nastali festivali Antistatic v Sofiji, LocoMotion v Skopju, Zvrk v Sarajevu, Kondenz v Beogradu, še pred NDA pa festival Platforma v Zagrebu. V Ljubljani smo študentske produkcije iz izobraževalnega dela programa predstavljali na mini festivalu Short Cuts, leta 2011 je iz tega nastal festival Pleskavica, prihodnje leto pa smo se s festivalom Ukrep (PTL) in projektom Modul Dance (Kino Šiška) združili v CoFestival. Če povzamem, gre torej za krepitev vidnosti, grajenje skupnosti, ustvarjanje publike pa tudi za spodbudo lokalnim kulturnim politikom v regiji, da obiskujejo festivale in spoznajo sodobni ples.

Člani in članice NDA ste razvili nekatere lastne principe delovanja – kako ta načela uporabljate pri organizaciji in izvedbi CoFestivala?

Vsekakor je temeljni princip povabila, ki sem ga že omenil. Sicer imamo umetniški svet, ki odloča, vendar nimamo določenih funkcij; nekdo se bolj posveča produkciji, drugi bolj organizaciji delavnic ipd., pač glede na lastne preference, vsi skupaj pa pripravljamo program. Poleg tega uporabljamo načelo ravnotežja, kar pomeni, da pazimo na to, da vabimo predstave iz različnih držav in da so zastopane različne zvrsti predstav. Pozorni smo tudi na to, da ni pretiranih razlik pri plačilih za nastope performerjev in delo drugih sodelavcev. Imamo tudi načelo odprtega prostora, s katerim puščamo odprto možnost za neznanu. To je lahko predstava, ki nas preseneti, predavatelj, ki prinese svež pristop, lahko je tudi to, da prepustiš organizacijo dogodka nekomu, ki je zunaj kroga NDA, ipd. Je nek moment naključja, ki lahko prinese novo znanje ali nova spoznanja. Kar me trenutno najbolj zanima v sodobnem plesu, je

prav ta moment, ki znotraj nekega določenega okvira dopušča možnost raziskovanja, preizkušanja, tudi napake. In kako lahko ta princip, skozi idejo koreografije kot razširjene prakse, prenesti na organizacijo festivala ali nekega drugega dogodka.

Kot si že omenil, je eden od festivalov, ki je nastal na pobudo NDA, tudi LocoMotion v Skopju, katerega producent (do leta 2015) je bila Lokomotiva, nevladna organizacija v kulturi. Kako poteka sodelovanje z Lokomotivo in kako ocenjuješ njen pomen za plesno sceno v Makedoniji?

Poleg makedonskega dela NDA je Lokomotiva ena redkih nevladnih organizacij v kulturi, ki se ukvarjajo s produkcijo in promocijo sodobnega plesa v Makedoniji, zato je zelo pomembna za razvoj njihove plesne scene. K temu, da je Lokomotiva postala vodilna nevladna organizacija na področju sodobnega plesa v Makedoniji, sta največ prispevali Biljana Tanurovska Kjulavkovski in Iskra Šukarova. Biljana je poleg tega ves čas v koordinacijski skupini NDA in je zelo pripomogla k temu, da se je ta platforma ohranila, da je bila finančno vzdržna in se je produkcijsko razvijala. Se mi pa zdi, da se v Makedoniji morda povsem ne zavedajo, kako pomembna je Lokomotiva za njihovo plesno sceno. Na festivalu LocoMotion sem večkrat sodeloval in je bilo odlično, vedno je bilo veliko publike, bilo je veliko pogovorov, izobraževalnih programov, skratka, festival je ponujal vse, za kar si predstavljamo, da bi festival sodobnega plesa moral ponujati: umetniške dogodke, refleksijo teh dogodkov, izobraževanje in ustvarjanje skupnosti.

Kaj meniš o položaju sodobnega plesa v Makedoniji? Bi lahko primerjal produkcijske razmere (npr. finančna podpora, tehnični pogoji dela, promocija ipd.) v Makedoniji in Sloveniji?

V primerjavi s slovensko je makedonska plesna scena maloštevilna. Poleg tega je velika razlika tudi v številu prizorišč. V Ljubljani imamo več prizorišč, kjer se dokaj redno predstavlja sodobni ples (PTL, Španski borci, Stara elektrarna, Cankarjev dom ...), ki so relevantna, dobro tehnično opremljena, podprta s tehničnimi in PR-službami itn. V Skopju nimajo niti enega prostora, ki bi bil namenjen samo sodobnemu plesu ali v katerem bi ta vsaj prevladoval. Lokomotiva sicer zadnje dve leti uporablja prostore nekdanjega kina Kultura v Skopju, v katerih predstavljajo sodobni ples, ampak to je v finančnem in tehničnem smislu še vedno zelo podhranjeno. Iskra Šukarova, ki je že dvajset let na plesni sceni, dobi na razpisih kvečjemu med tisoč in dva tisoč evrov, v Sloveniji pa se za primerljiv program dobi tudi desetkrat večja podpora. Imamo pa oboji enako težavo: nimamo plesnega studia, ki bi bil namenjen izključno vadbi sodobnega plesa.

V kontekstu bilateralnega raziskovalnega projekta o makedonsko-slovenskih gledaliških povezavah nam je zlasti zanimivo tvoje sodelovanje z makedonsko koreografko Iskro Šukarovo. Kako je prišlo do vajinega sodelovanja?

Z Iskro sva intenzivno sodelovala v projektu *Formula*. Ko sem pred leti poučeval ples v Makedoniji, mi je Iskra predlagala, da si vzameva nekaj dni za raziskavo odra kot razširjene Labanove kocke, znotraj katere sva se ukvarjala z geometričnimi razmerji in hkrati z dekonstrukcijo baleta, iz katerega sva oba izšla. Zanimalo naju je, kako bi bilo možno balet umestiti v paradigmo sodobnega plesa, in s tem sva se ukvarjala več let, pri čemer sva si pred vsako ponovitvijo vzela nekaj dni, da sva razvila neko novo formulo. In to besedo moramo razumeti v vseh njenih pomenih: kot recept, formulo uspeha, formulo uporabe časa in prostora, kot matematično formulo ali celo kot vozilo – v nekem trenutku sva dejansko prinesla na oder maketo avta v obliki formule, ki je bila daljinsko vodena in se je namesto naju premikala po linijah in diagonalah znotraj Labanove kocke. To je bil res navdihujoč in zabaven projekt.

Ali v prihodnje načrtuješ nove projekte v sodelovanju z Iskro Šukarovo? Morda tudi z drugimi umetniki in umetnicami iz Makedonije?

Pravkar se z Iskro pogovarjava, da bi v Skopju organizirali t. i. »*co-teaching*« – obliko izobraževanja, pri kateri več učiteljev poučuje enako metodo treninga ali vodi enako delavnico zato, da na istem treningu ali delavnici udeleženci dobijo različne poglede, in tudi zato, da prenos znanja postane proces, v katerem se učijo tudi učitelji. Ker je Iskra pedagoginja za sodobni ples na univerzi v Skopju, si je zamislila, da bi ta format preizkusili pri njih. Trenutno sva v fazi oblikovanja tega programa in iskanja finančnih sredstev, s katerimi bi ga lahko realizirala. Tudi v okviru NDA se nadaljuje sodelovanje z ustvarjalci sodobnega plesa iz Makedonije in ni izključeno, da bomo na CoFestival v prihodnje pripeljali nekatere makedonske umetnike.

Kaj meniš o intenzivnosti dosedanjega sodelovanja med slovenskimi in makedonskimi plesalci in koreografi? Ali so bile potencialne možnosti sodelovanja do zdaj dovolj izkoriščene?

Nekaj gostovanj plesnih predstav ali umetnikov se je seveda zgodilo, v okviru festivalov ali izobraževalnih programov, a to so bili bolj sporadični dogodki kot kakšna bolj sistematična oblika sodelovanja. Kar je pravzaprav presenetljivo, saj sta si državi vendarle dokaj podobni – po velikosti, številu prebivalcev, imata tudi desetletja skupne zgodovine, naroda nikoli nista bila v konfliktu, nasprotno, kadar pridem v Makedonijo, vedno čutim neko spoštovanje in prijateljstvo. Očitno torej politiki

v obeh državah sodobnega plesa do zdaj še niso prepoznali kot obliko umetnostne produkcije, s katero bi lahko krepili medkulturno sodelovanje. Temeljno vprašanje je torej, kako misliti državo – skozi sodobno ustvarjalnost ali neke stare vzorce in stereotipe, skozi folkloro ipd.

NDA, Balkan Dance Project in podobni projekti regionalnega sodelovanja kažejo na premišljen pristop k snovanju skupnih projektov. Ali je na splošno ta pristop primerljiv s podobnimi projekti večletnega sodelovanja s partnerskimi organizacijami in posamezniki iz drugih evropskih držav?

Z Nino Božič, s katero že dalj časa sodelujem pri projektih povezovanja umetnosti in gospodarstva, sva imela lani delavnico za direktorje *coworking* prostorov v Stockholmu. Na tej delavnici me je zelo presenetilo, da ti v resnici sploh ne čutijo potrebe po sodelovanju, saj so pri njih ti prostori že dovolj finančno podprti in že imajo določene ciljne skupine uporabnikov. Zato je bilo to srečanje povsem umetno, vsi smo bili zelo vljudni, naredili smo tudi *brainstorming* o tem, kako bi lahko sodelovali, ampak v resnici pri njih ni bilo čutiti nobene potrebe po tem. Če to zgodbo navežem na sodobni ples po Evropi, lahko povem, da je veliko plesnih skupin, zlasti v Zahodni Evropi, dokaj spodobno financiranih, tudi prek večletnih programov, zato tudi pri njih kakšne posebej velike potrebe po sodelovanju ne opažam. Seveda morajo sodelovati, ker evropski financerji to navadno od njih zahtevajo, vendar to počnejo bolj ali manj zato, da zadostijo razpisnim pogojem, in ne zato, ker bi si to zares želeli.

V Jugoslaviji je bilo relativno veliko sodelovanja med slovenskimi in makedonskimi baletnimi umetniki, zlasti v okviru rednih festivalskih manifestacij. Po razpadu nekdanje skupne države se je intenziteta sodelovanja občutno zmanjšala in zdaj poteka le sporadično. Ali vidiš možnosti za intenziviranje prihodnjega sodelovanja med makedonskimi in slovenskimi baletnimi ansambli ter posameznimi baletnimi umetniki?

Regionalnih in bilateralnih kulturnih politik na področju baleta ne poznam dovolj dobro, zato se lahko samo pridružim tvojemu opažanju, saj je moje enako – tega sodelovanja je zelo malo, odvisno je od posameznih pobud, ni pa strukturne podpore. V okviru CoFestivala se nam npr. dogaja, da švicarske, avstrijske ali nemške umetnike veliko lažje gostimo kot umetnike z Balkana; čeprav stanejo veliko več, jih lahko pripeljemo, ker ta gostovanja finančno podpirajo kulturne politike njihovih držav. Po drugi strani pa mora festival sam pokriti celotne stroške gostovanja, če želi povabiti nekoga iz Makedonije. V trenutku, ko začneš politikom razlagati o sodelovanju v regiji, si deležen lepega nasmeška in vljudne besede, v resnici pa pravega interesa za

podporo kulturnemu sodelovanju ni, ker so države v balkanski regiji še vedno v fazi grajenja lastne identitete in živijo v zmotnem prepričanju, da bodo s sklicevanjem na neko izmišljeno, mitsko zgodovino in s preusmeritvijo kulturnega sodelovanja z Balkana na Zahodno Evropo okrepile svojo prepoznavnost.

Kaj bi morali izboljšati na ravni kulturnih politik obeh držav, da bi bilo več medsebojnih gostovanj baletnih ansamblov in baletnih umetnikov?

Najmanj, kar bi morali pričakovati in zahtevati od urejene kulturne politike, je, da ima v strateških dokumentih jasno zapisano, kako bo prispevala k razvoju posameznega področja ter kako bo spodbujala gostovanja in druge oblike bilateralnega in regionalnega sodelovanja na tem področju. Med umetniki želja po sodelovanju obstaja, obstajajo tudi potenciali, ni pa zadostne podpore, da bi se ti potenciali realizirali.