

KNAPI, PLES IN KRIZA DELA

Opomba k plesnemu filmu *Vašhava* Iztoka Kovača in Saša Podgorška

Pia Brezavšček

Po 210 letih zapira vrata trboveljski rudnik. Zakon o spremembah in dopolnitvah Zakona o postopnem zapiranju RTH mu določa zadnji rok izdih leta 2015. Na spletni strani podjetja je zapisano, da je bilo ob koncu leta 2013 zaposlenih še 261 delavcev, ki pa so do danes verjetno že, kakor se reče in kakor še mnogo dolgoletnih in zvestih delavcev propadlih tovarn, »prestali« proces prestrukturiranja in zadnjič prestopili prag podjetja.

Zanimivo je, da prvi film sploh, *Odhod iz tovarne* (La sortie de l'usine Lumière à Lyon, 1895), bratov Lumière prikazuje prav delavce, ki zapuščajo tovarno. A ne kot odpuščeni delavci, temveč kot kolektivno delovno telo po končanem delovnem dnevu. Razpršitev teles po koncu delavnika nakazuje, da se onkraj vrat fordistične tovarne, kjer vladata toga delovna disciplina in tayloristična racionalizacija gibanja v prid produktivnosti, odpira nek drugačen čas, ko omejitve delovnega časa popustijo in se razpre rezina svobodnega, zasebnega časa, torej prosti čas. A danes je jasno, da je bila tudi ta rezina že prav hitro

dovzetna za pritiske kapitalizma, ki se je zajedel vanjo. Tako je počasi spodjedel vrata tovarne in odprl prostor novemu sloju, »kognitariatu«, ki mu prosti čas predstavlja nepredstavljen luksuz, saj s prisilo nenehnega lovljenja skrajnih rokov projektov pritisk dela zdaj preži nad njegovim celotnim življenjem.

Poslopja in podzemlja trboveljskega rudnika vsa ta leta niso bila le prizorišče takšne vsakodnevne težaške in umazane delovne rutine, kakor jo skozi kontrast izhoda iz tovarne prikazuje prvi film, posnet na kamero. Prav posebnost rovov z neogibnim pridihom nevarnosti, ki je vsak dan posrkala in spet izpljunila lepo število moškega dela okoliškega prebivalstva, je rutino dela spremenila v ritual, v način življenja, ki se je zajedel v cele generacije Trboveljčanov. Pojem jame je, pospremljen z ideologijo socialistične skupnosti, ki jo gradi ravno skupno delo kot delo za skupnost, postal povezan z identiteto. Prav tako kot na kapitalističnem Zahodu tudi na socialističnem Vzhodu ločnica med privatnim in javnim ni bila tako jasna, kot si radi predstavljamo. Vseeno pa so tu,

če se je posameznik le držal določenih pravil, obstajala zatočišča intimnega, zatočišča brezdelja. Zato umetnik Mladen Stilinović nekje zapiše, da na Zahodu ni več možna umetnost, saj je zanjo potrebna lenoba, ki obstaja samo še na Vzhodu.

Posebno draž rudnika, ki je skozi skupno delo predstavljala idejo skupnosti, je znal začutiti in tudi izkoristiti koreograf Iztok Kovač, po poreklu Trboveljčan. Propadajoče, a funkcionalne hale in takrat še polno obratujoče rove je prvič že v poznih 90. letih, le nekaj let po ustanovitvi zavoda En Knap v belgijskem Louvnu, naselil z živostjo in s sodobnostjo plesne umetnosti in jih ujel na filmski objektiv in svojih plesnih filmih, od katerih sta najbolj kulturna verjetno *Vrtoglavi ptič* (1997) in *Kaj boš počel, ko prideš ven od tu?* (2006), ki ju je ustvaril v sodelovanju z režiserjem Sašem Podgorškom. Čas je bil plesnemu filmu seveda bolj naklonjen, obstajali so celo festivali tega medija. Filmi niso bili samo preblisk, ampak eden od utemeljitvenih kamnov Kovačeve uspešne umetniške kariere. Če je koreograf z nepričakovano

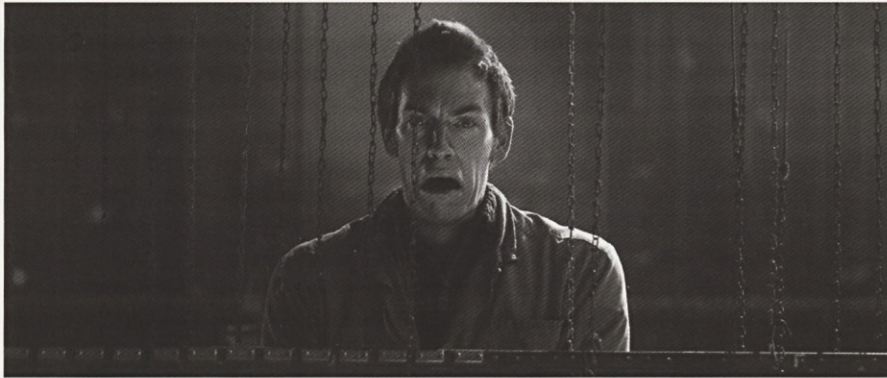


sodobnostjo in s poetičnostjo presenetil evropsko plesno sceno s solom *Kako sem ujel sokola* iz leta 1991, ki ga je nedavno v predstavi *Sokol!* re-evalviral skupaj z režiserjem Janezom Janšo, pa je ta preboj zares zakoličil in utrdil šele z navezavo na knape. To je njegovi umetniški personi dalo tisto vzhodnjaško, kolektivistično identiteto delavstva, ki ga je razlikovala od mnogih po formi podobnih koreografov zahodnoevropskega urbanega konteksta. Formula združitve dveh, domnevno nezdružljivih svetov, kot da bi bila za rudniško delavsko okolje mogoča kvečjemu kakšna masovna paradna koreografija, nikakor pa svobodne forme individualiziranih teles sodobnega plesa, je imela neverjeten učinek. Za Kovača je bila ta združitev verjetno nekaj popolnoma logičnega, za zahodno publiko pa nekaj udarnega, presenetljivega, celo eksotičnega, kar je nedvomno izhajalo tudi iz predsodka o zaplankanosti bivših socialističnih držav vzhodnega bloka. Uspešnost Kovačevih izdelkov je bila najbrž tolikšna tudi zato, ker je z eno roko rušil predstave o vzhodu, a jih z drugo tudi pomagal graditi, oziroma ker so imele osnove v

realnem okolju – taka, ambivalentna, je bila namreč tudi tranzicijska realnost.

Vseeno pa je danes, ob priliki šestega avtorskega plesnega filma *Vašhava* (2014), ki ga je koreograf ponovno posnel v sodelovanju z režiserjem Sašem Podgorškom in svojim prvim slovenskim stalnim sodobno plesnim ansamblom En-Knap Group, po praktično dokončani globalizaciji in novi krizni situaciji na področju dela čas, da Kovačeve filme, še posebej pa njegov novi film, pogledamo z novega zornega kota. Pod imperativom Bojane Kunst in njene knjige *Umetnik na delu* (2013, Maska) bomo odgovarjali predvsem na vprašanje o tem, ali je tudi ples (na umetnost) delo, kakšno delo je in kako korespondira z delom rudarjev v delujočem rudniku pred petnajstimi leti ter kako z izpraznjenimi prostori rudniških poslopjij danes. Po mnenju omenjene avtorice namreč ni možna angažirana umetnost, če ne naslavlja pogojev lastne produkcije tako, da jih aktivno ukroji mimo dominantnih hegemonih oblik kapitalistične produkcije, ki troši in izkorišča naša življenja.

Za ponazoritev trka dveh svetov, ki se zgodi v prvih Kovačevih filmih in zaradi česar so tako zanimivi, je odličen na dokumentarni film o nastajanju filma Vlada Škafarja *Pod njihovo kožo* (2006) ujet pogovor med rudarjem, ki je v filmu nastopil kot statist, in plesalko Andrejo Rauch (danes Podrzavnik). Gre za nekoliko nerodno situacijo, v kateri se plesalka in rudar pogovarjata o naravi svojega dela, ki pa je pravzaprav ključen za vsebinski antagonizem, ki se tako dobro zrcali v samem Kovačevem filmu. Medtem ko plesalka veliko potuje (»še preveč«) in počne različne stvari, pa rudar sploh ne, vsak dan že dvajset let se vrača na isto delovno mesto, kjer počne iste stvari, potuje kvečjemu v globino, ne po površini. Kot bi tu trčili dve paradigmi dela: ena dinamična, a negotova, ki predstavlja sodobni nomadski prekariat, in druga anahronistično razredna, podjarmljena, a vseeno (takrat še) razmeroma stabilna. To, da si ples solidarnostno za svoje prizorišče izbere prostor dela rudarjev, dobro pokaže na nevidno dejstvo, da gre tudi pri umetniškem delu za materialno, še bolj pa za nematerialno (kreativno,



torej kognitivno) delo. Nedvomno pa ravno za delo gre; ples zdaj ni preprosto emancipirano gibanje avtonomnih teles, ki so osvobodjene vseh spon, ples »prostega časa«, kakor je bilo to morda pri pionirskih sodobnega plesa, ni preprosto kontrast racionalizaciji gibanja pri delu. Telesa plesalcev v zgodnjih Kovačevih filmih so morda po eni strani res poetični stroji, ki lahko s svojim fizisom povzemajo življenje rudarjev. A dosti bolj kot ta govor v imenu drugega, ki govori z jezikom zmagovalca, sofisticiranim sodobno plesnim izrazom, ki ima vendarle vsaj v smislu kanonizirane umetnostne zgodovine domicil na Zahodu, je ples v tem unikatnem ambientu zanimiv zato, ker se nanaša sam nase in se preko primerjave z delavskim razredom sprašuje o lastnem delu in o delu na splošno.

Kovačevi filmi ne nagovarjajo (vsaj ne prav uspešno, kakor je razbrati v posnetkih dokumentarnih filmov) konkretnih delavcev tovarne in se na primer ne predvajajo na proslavah ob velikih obletnicah rudnika, čeprav bi se glede na svoj kulturni status (ki pa ostaja v drugem kontekstu), lahko. Njihova vrednost se plemeniti preko afirmacije iz urbanega ambienta, iz tujine, z »Zahoda«, tam je njihova resnična publika, ki pa bolj kot ne vidi popačeno sliko – kjer misli, da gleda osvoboditev, in zato to rada gleda, saj je sama njena nosilka, je pravzaprav novo zavojevanje, ki ga prinašajo nove oblike dela, temelječe na samozaslužjevanju. Napačno bi bilo namreč trditi, da šele subtilnost plesa lahko pokaže poti svobode sicer podjarmljenega rudarja, saj niti ni nujno, da sam svoje delo doživlja kot tlačelce. Nasprotno – delo bolj in bolj postaja privilegij. Danes je bolj kot razlika med

delavskim in kapitalističnim razredom pomembna razlika med tistimi, ki delo imajo, in tistimi, ki ga nimajo. Ples v Kovačevih filmih torej ni samo osvobajajoč in temelječ na predpostavki, da lahko liberalna paradigma plesa moških in ženskih teles govori kot vizija svetle prihodnosti nekega starega patriarhalnega modela dela, kjer delajo le moški za družinski kruh. Danes je namreč očitno, da je taka svoboda dvorezen meč – nove oblike dela so spodjedle stare, paradokso pa je bilo ravno v starih oblikah več skritih koticov, kjer je bilo mogoče razpolagati z lastnim časom. Umetnik je delavec in v tem sta si z rudarjem enaka. A nikoli ne moreta biti v istem sindikatu, saj umetnik ne le da nima (oziroma si ne vzame) toliko prostega časa, v katerem bi se lahko solidarnostno organiziral, ampak je konkurenčnost, v katero je kot samostojni delavec potisnjen, takšna, da je vsakršna solidarnost paradokсна. Kakor pravi Bojana Kunst – če sta življenje in delo eno, kaj to pomeni za življenje samo?

Tako obrnjena perspektiva, ki se je odprla retrospektivno, nam omogoča Kovačeve filme ugledati v novi luči, ki osvetli danes znano dejstvo, da je skupaj z novodobnim prekariziranim (in kognitivnim, torej tudi umetniškim) delom prišla tudi nova oblika sužnosti. Vzporejanje dveh oblik dela, pri čemer ena očitno razjeda drugo, ki je obsojena na izumrtje, prva pa kljub utvari svobode le-to vedno bolj izganja, govori prav vizionarsko zgodbo o spreminjanju procesa dela in njegovi krizi. Mračni neplodni ambient brez perspektive zdaj ujamejo vso kreativnost, ki se trudi ustvarjati presežno vrednost, rudniki so zapori plesa, ki je porinjen iz svetlobe na

margino – na filmu metaforično v jamo, v realnosti pa iz družbene in politične vloge, saj je tudi sodobni ples podvržen kapitalističnim načinom produkcije, in to celo, ko to dejstvo reflektira. Na eni strani vnaša ples v jame življenje, ki je domnevno v racionalizirani proizvodnji iz nje izgnano, na drugi strani pa je življenje zdaj skupaj s plesom zaprto, ujeta v rov kot ultimativni prostor konstantnega imperativa dela.

Zanimivo je, kako je ekipa plesalcev v vsakem izmed zgodnjih Kovačevih filmov druga, očitno gre za sodelovanje na projektni bazi. Med njimi je kar nekaj danes uveljavljenih tujih ustvarjalcev in so tudi nekatere izmed danes najbolj prepoznanih slovenskih plesalk in koreografkin – Maja Delak, Andreja Podrzavnik, Mala Kline – ki delujejo kot samostojne ustvarjalke ali pa prav tako prekerno znotraj (lastnih) nevladnih organizacij. Kovačev napor pa je šel preko tovrstnega sodelovanja v drugo smer, in sicer v ustanovitev prvega stalnega ansambla za sodobni ples pri nas, ki mu omogoča kontinuiteto dela in vsaj neko vrsto varnosti in stalnosti v sicer popolnoma prekariziranem poklicu za plesalce. Ta ansambel, s katerim koreograf že kar nekaj let kontinuirano deluje, nastopi seveda tudi v njegovem novem filmu *Vašhava*, kar pa na ravni konteksta vprašanja dela, s katerim se tu mudimo, sproži svojevrsten paradoks.

Rudnik je zdaj praktično dokončno zaprt in ni le v procesu zapiranja. Njegova poslopja kot (nekakšni metaforični) duhovi, bitja drugega reda, naseljujejo samo še plesalci. To zdaj niso več delavci med delavci, kakor je bilo v prejšnjih filmih izpostavljeno z na materialnosti ambienta oblikovano koreografijo in *down to earth* prezenco. Tudi svetloba v prvem prizoru novega filma ni funkcionalna svetloba, potrebna za delo, kakor je to v mnogih prizorih prvih filmov, ampak temelji na močnih *chiaroscuro* kontrastih temačnega ambienta in mističnih slopov svetlobe, ki padajo med plešoča telesa in jih ozarjajo z nekakšno avro. Pri novem filmu gre za nostalgično odo nekdanjim oblikam dela, ki jim je potekel rok trajanja (nedvomno pa je potekel delavcem, ki so skozi te oblike

dela (iz)živeli svoja življenja). Ampak ali ima forma posvetila že zadostno legitimacijo, da je sama na sebi (kritično?) umetniško delo, sploh če pri tem ni dobro naslovljena lastna pozicija in (seveda ne neposredna) odgovornost pri samem procesu propada tovarne? Ker je rudnik zaprt, rudar in plesalec nista več isto, nista oba delavca, kot je bilo morda še res v predhodnih filmih, saj je prvi zdaj brezposeln, drugi pa delo ima, in to celo ne zgolj tisto, za poklic sodobnega plesalca sicer tipično, najbolj prekerno. Pozicije varnosti so se radikalno zasukale.

Iz filma *Vašhava* tako v Kovačevem filmskem opusu zazeva temeljna razlika. Rudar je iz rudnika zdaj izgnan, plesalec pa ne, hkrati pa slednji iz tega dejstva vendarle ustvarja neko minimalno presežno vrednost, nek kulturni kapital. Rudnik ni (več) niti simbolno last delavca, ampak uprava rudnika v stečaju zdaj s temi prostori, ki so dobili presežno vrednost ravno zaradi delavskih življenj, investiranih vanj, trguje z umetniki na novem trgu naprednega kapitalizma, ki si prilašča naša življenja, naše emocije, našo srečo in nesrečo. Delavec pri tem ni deležnik. Seveda pa so prostori rudnika z zgodovino koreografovega opusa postali tudi umetnikova »last«, del njegove lastne identitete, njegove lastne vrednosti, zato tu ne gre za preprosto prilaščanje. Vseeno pa z vidika umetnika na delu to prilaščanje konteksta nekega drugega dela, ki je zdaj postalo izgubljeno delo, tokrat ni eksplicitno tematizirano drugače kot poetično in metaforično, torej na ravni vsebine, ne pa forme ali celo načina produkcije. Virtuozna in natančna koreografija med nihljaji obešalnikov za opremo v rudniški garderobi je nekakšna

prisproda nekdanje operativnosti in sinhronosti, skupnosti v delu. A onkraj metafore, ki v kontekstu problema dela ne zadosti več imperativu kritičnosti, sta ta virtuoznost in hitrost plesa v hudem nasprotju z negibnostjo in ohromljenostjo človeka brez dela. Nihajoči kavliji merijo čas, med njimi se spretno giblje novi fleksibilni delavec, medtem kot človeku brez dela vsak nihljaj v prazno pomeni odtekaajoči čas brez mezde, ki odvzema možnost golega preživetja.

Starejši filmi so bili tako fascinantni prav zaradi večpomenskega prevpraševanja in sopostavljanja antagonizmov – delo/prosti čas, svoboda/podjarmljanje – in rušenja teh navidez samoumevnih binarnosti v zvezi z dvema kontekstoma: delavskim »socialističnim« modelom in umetniško »kapitalistično« paradigmo. Edini »simbol« oz. »metafora« v tej materialnosti je bil kvečjemu slabovidni pevec Aleš Hadalin kot paradigma umetniške svobode in je mestoma v abstraktnost plesa vnašal režijske vsebinske poudarke. V novem filmu pa je drugače, že v smislu konteksta, saj smo iz tranzicije prešli v čas napredne globalizacije, kjer teme ni več mogoče naslavljanje na enak način, torej z golo sopostavitvijo. V filmu *Vašhava* ples kot (novodobno ustvarjalno) delo postane vsebina, ki poetično govori o nekem drugem (rudarskem) delu in njegovem izginjanju, medtem ko načini lastnega dela skozi vrsto plesnega izraza ali premislek lastnih načinov produkcije ostajajo nenaslovljeni. Če so plesalci v prejšnjih variantah nastopali pretežno kolektivno, prikazani so bili postopki ustvarjanja, posamezne individualne

akcije pa niso bile sistematizirane, temveč bolj plod inercije posameznih akterjev, kakor je razvidno iz dokumentarnih filmov, ki so nastali ob plesnih filmih, pa je zdaj drugače. Tema zaprtja tovarne je izrabljena za »samopromocije«: vsak izmed članov ansambla ima v film všteti čas za individualni avtorski prizor, ki mu povečuje simbolni kapital kot posameznemu ustvarjalcu, s tem pa seveda tudi skupini kot seštevku posameznikov. Ti prizori so res zelo različni, od minimalno gibalnih, ki operirajo samo s pogledom in svetlobo, do zelo ekspresivnih (plesalec v verigah), pa spet arhetipskih (plesalka v rdeči obleki z golim detetom) ali animaličnih (plesalka brez obraza, ki se giba kot pajek). So kot revija ustvarjalne zmožnosti skupine, ki ni več zelo povezana s kontekstom, v katerega je ples postavljen. Zanimivo pa je, da ravno imperativ »biti inovativen« lastnega cilja ne doseže, saj se zdi sam sebi namen. S tem, ko se je vzpostavil stalen ansambel, je očitno narasla tudi potreba po njegovi afirmaciji v smislu unikatnosti in konkurenčnosti, ki poteka drugače od projektne pretočnosti posameznikov, nedvomno pa film tega ne naslavlja kot problem, ampak se tej logiki (trga) prilagodi.

Film *Vašhava* bi bilo mogoče nasloviti tudi drugače, preko filmske ali koreografske estetske kontinuitete ustvarjanja Iztoka Kovača (in Saša Podgorška), a tako bi spregledali dejanske materialne pogoje, v katerih je ta nastal in za katere verjamem, da so ključni tudi za razumevanje vsebin oziroma jih je potrebno brati skupaj.

(Slike so iz filma *Vašhava*.)

