



Maja Delak, plesalka in koreografinja

In potem sem iz stihov delala gibe

Tanja Lesničar - Pučko

Plesalka, koreografinja in plesna pedagoginja Maja Delak že dvajset let pomembno sooblikuje podobo slovenskega sodobnega plesa. Plesno pot je začela v Baletni šoli v Ljubljani, jo nadaljevala v Kazini in PTL ter pozneje v skupini En-Knap, od leta 2006 pa vodi zavod Emanat. Za njeno delo sta značilni nenehno raziskovanje različnih plesnih izrazov in premišljeno eksperimentiranje tako znotraj plesa kot v dodajanju gledaliških elementov in v sodelovanju z glasbenimi in likovnimi sodelavci.

Plesalka, koreografinja, pedagoginja na umetniški gimnaziji in vodja zavoda Emanat – kaj pomeni ta kombinacija?

Če primerjam prvih pet let svoje dvajsetletne kariere s sedanjim kombiniranjem dela umetnice, pedagoginje in programske vodje, je seveda velika razlika. Takrat sem stoo odstotno delala kot plesalka, to pa je pomnilo vsakodnevni trening, eno do dve produkciji na leto in pogosta gostovanja; ta so bila z En-Knapom precej dolga, prave turneje, tega pa danes ni več. Ta popolna posvečenost enemu vidiku plesa je bila možna tudi zato, ker sprva nisem imela družine in sem morala preživeti le sebe. Že takrat pa so me zanimali tudi drugi aspekti, s Ksenijo Hribar sem že zelo zgodaj začela pripravljati izobraževalni program za ples, ki je bil pozneje tudi uveden. Danes se lahko mladi plesalci povsem posvetijo plesu le, če delajo tudi v tujini, sicer si morajo najti dodatno delo. Zdaj smo praktično vsi deklice za vse.

Je ta pot vsaj deloma tudi usoda plesalca, ki z leti ne zmore več maksimalnih telesnih obremenitev?

To je eden izmed razlogov, četudi veliko plesalcev sodobnega plesa pleše tudi v poznejših letih. Seveda drugače, morda zreleje. Po »najboljših« plesnih letih jih gre veliko v pedagoško ali terapevtsko delo, povezano s telesom. Izobrazijo se za maserje ali pa se posvetijo tehnikam, ki razvijajo bolj somatski pristop h gibu in telesu, na primer *body mind centering* (osredičenje duha in telesa), metoda feldenkrais in druge. To znanje, ki ga širijo navzven, se bo v nekaj letih gotovo vrnilo v ples, saj ga potrebujemo tudi plesalci, mladi in stari, tudi zaradi poškodb. Tega prehoda v plesu se kar veselim, ker bo ta somatski pris-

top bolj upošteval telo takšno, kakršno je, ker bo izhajal iz njega, medtem ko je šlo v naši zgodovini zadnjih trideset let predvsem za tehnike s posebnimi plesnimi oblikami, ki se jih ponavlja in uči, ne glede na posameznikove telesne danosti. Bolj somatski pristop ima bolj raziskovalen način dela s telesom in gibom ter prinaša drugačne rezultate.

Vprašanje krhkosti in utrujenosti plesalčevega telesa je postalo tudi tema predstav, od Bezjakovega Invalida do Tulkudream Tanje Zgonc in vaše predstave Kaj če.

Mislím, da je to logično, saj se še posebno od plesalk pričakuje tudi mladostna lepota. Zato v predstavi tudi pravim: če bi bila moški, pri štiridesetih ne bi bila stara, ampak bi imela krizo srednjih let. (smeh) Plesalci staranje redkeje tematizirajo, večkrat enostavno nehajo plesati.

Hkrati pa je tema projektov v zadnjih letih pogosto tudi položaj umetnika v družbi, ki je znotraj neoliberalne paradigme vse bolj razumljen kot zajedalec.

Pogoji, v katerih delamo, so postali tema, ker so vedno bolj negotovi in vedno bolj definirajo produkcijo. To še posebej velja za plesalce sodobnega plesa, ki sploh nimamo institucij, ki bi skrbele za razvoj in omogočale različne zaposlitve in sodelovanja.

Kaj pa SNG Opera in balet Ljubljana, mar ne bila možna kakšna koprodukcija vsaj na ravni prostorov?

Zelo težko. Klasični balet pri nas do sodobnega plesa še vedno goji povsem nerazumljiv odpor. Pravkar se pripravlja nova pobuda, ki bi baletnim plesalcem znova, kot nekoč, dvanajst let delovne dobe štela za osemnajst let in bi se nato lahko upokojili. Mislím, da je to nujno. A pri tem ni govora o sodobnih plesalcih, kot da mi lahko plešemo tudi stari enako kot prej.

Verjetno enako kot oni, ki pa so ves čas delali v socialno varnih pogojih in imajo tako kot vi po koncu plesanja možnost preiti v pedagoško ali kakšno drugo delo.

Vsekakor stvari, ki sem jih plesala pred dvajsetimi leti, danes ne morem več, ker bi se polomila, saj je telo drugačno. Ta uredba bi bila za nas kot samozaposlene sicer veliko manj ugodna, saj bi baletnikom ta dodatna leta pla-

čal delodajalec, mi pa bi si jih morali kot samozaposleni sami, tako kot je to že veljalo v preteklosti; a bojím se, da nam niti te možnosti ne bodo dali. Če k temu dodamo še popolnoma absurdno odločitev države, da javni zavodi ne smejo več najemati zunanjih umetnikov, se je polje možnosti za delo za samozaposlene umetnike resno zmanjšalo, in to ravno v času, ko država promovira prav samozaposlovanje.

Zato je neizogibno, da ta svoj položaj, vprašanje, kdo sem, zakaj to počnem, tematiziramo tudi na odru. Prvič sem to temo vloge umetnika v družbi, vloge ženske v plesu in delo plesalke/koreografinje kot večno samozaposlene, prekerne delavke radikalno zastavila že pred leti, v predstavi *Drage drage*.

Vam je ustanovitev zavoda Emanat izboljšala položaj?

Zame je bil to takrat način, da sem lahko prišla do virov financiranja za različne projekte, ki sem jih takrat že izvajala – produkcija, izobraževanje in prevodna dela. No, letos se je kot v pravljici nenadoma razpisni sistem zamenjal, s čemer smo bili seznanjeni ob branju razpisnih pogojev. Namreč, če na razpisu ministrstva za kulturo Emanat ne bi pridobil programskih sredstev, bi s svojimi projekti kandidirala na večletnem projektne razpisu za »avtorski opus«. To pa bi lahko storila samo kot fizična oseba, Maja Delak. V smislu delovanja zavodov, posameznikov, produkcije... so to velike spremembe, za katere pa je v tem trenutku težko reči, ali so to res izboljšave. Ne vem, kaj bo z zavodi, ki sredstev niso pridobili, njihovi avtorji pa so jih; ne znam razbrati, kaj je namen takšne odločitve, in sprašujem se, ali obstaja neka širša vizija razvoja plesnega področja. Odkar se izvaja srednješolski in v glasbenih šolah tudi osnovnošolski plesni program ter začenja delovati plesna akademija, je priliv novih plesalcev velik. To je dokaz, da strukturne rešitve vodijo k izboljšavam na področju. Problem profesionalne produkcije pa je, da struktur in strukturnih rešitev še ni; še Center za sodobni ples so ukinili, preden je začel delovati.

Mislíte, da ima država željo imeti več plesa, ko pa vse zmanjšuje?

Kadar je nekaj dobro, bo to dobro proizvajalo novo dobro, vključevalo bo mlade, jim ponujalo možnost dela

Page: 25

Reach: 0

Country: SLOVENIA

Size: 783 cm2

2 / 2

in tudi zaslužka. Veliko naših najuspešnejših plesalcev je izšlo iz Plesnega teatra Ljubljana, katerega pomena država takrat ravno tako ni razumela. Upam, da je odločitev ministrstva, da v točkovanje programov spet vključi izobraževanje oziroma usposabljanje, posledica razumevanja, da umetnost ravno tako »proizvaja«, nematerialne in materialne dobrine; da ni pijavka. Res pa je, da je ta vključitev dvorezen meč. Sredstev je manj, programa pa mora biti veliko več.

Vaša zadnja predstava *Tatovi podob se podaja v kabarejsko formo... Od kod vam ta neresnost?*

Tatovi podob je predstava skupinskega soavtorstva. Idejo burleske smo sodelavke in sodelavci gojili že nekaj let, seveda z vprašanjem, kako feministično preobrniti to običajno seksualizirano kabarejsko plesalko. Format nizanja kratkih humornih, plesno-glasbenih točk, ki jih redno spreminjamo in dodajamo, omogoča neko živost, pretočnost in dopušča, če ne celo zahteva napako. Mislim, da nam je uspelo zastavljeno, a se bo seveda projekt nenehno spreminjal in nadgrajeval.

Kako plesalec sploh proizvede nov gib, kako ga beležite, kako si ga zapomnite, kako ga ocenjujete?

Ko pripravljam material, s sodelavci najpogosteje uporabljamo snemanje, posnetki pa so vedno vsem na voljo. Zanimivo je, da sem si svoje gibe vedno zelo težko zapomnila: gibe drugih strašno hitro, svojih ne. In takrat sem si jih začela opisovati, beležiti v blok. Ko sem zapise pozneje prebirala, so mi zveneli zelo poetično. Zato sem v nekem obdobju uporabila obratno pot, vzela sem poezijo drugih in iz stihov delala gibe. Kadar se jih nisem mogla spomniti, sem še enkrat prebrala pesem in so prišli, asociativno. Kasneje mi je postal zelo pomemben tudi jezik, prejšnji asociativni princip se je nekoliko umaknil podobam, ki same po sebi asociirajo. Vedno pa gre za nabor različnega – na eni strani zelo abstraktni gibi, ki izhajajo iz kinestetike, kinetike, zakonitosti telesa, ter vsebina, ki pa je lahko prihajala tudi skozi besedilo ali znake od zunaj.

Kako pa se odvadite, očistite gibov iz preteklosti, ki že postanejo vaša

blagovna znamka in s tem nevarnost rutine?

To doživljam kot zapleten proces. Vsi plesalci prehajamo skozi različna obdobja, osvojimo in oblikujemo neki jezik in ga nato zavržemo, kar ustreza tudi spremembi samega telesa skozi čas. Ko sem si leta 2011 strgala mečno mišico, sem morala leto dni mirovati. Ponovno začetni je bilo težko. Telo se je moralo prilagoditi novim omejitvam: ne veliko skokov, pazi, kako obremenjuješ in razporejaš težo... In posledica je bila, da je telo iskalo drugačno gibanje. Še vedno se uči na svojih napakah, izključuje obrazce, ki so vtisnjeni globoko v telesni spomin. Recimo, eden izmed postopkov je bil, da sem izključila glasbo, ki bi me sicer potegnila za seboj, in sem tako lažje ostajala zunaj starih obrazcev. Ob vprašanju, kakšna bo govorica v prihodnjem projektu, pa spet trčiva v produkcijske pogoje: za delo z gibom potrebuješ dovolj veliko dvorano, svetlo, čisto in predvsem ogrevano, sodobni plesalci veliko uporabljamo tla in velikokrat plešemo bosi. Takšni pogoji pa so za večino nedosegljivo razkošje. x



»Za delo z gibom potrebuješ dovolj veliko dvorano, svetlo, čisto in predvsem ogrevano. Takšni pogoji so za večino sodobnih plesalcev nedosegljivo razkošje,« ugotavlja Maja Delak. Fotografija: Bojan Velikonja

Pogoji, v katerih delamo, so postali tema projektov predvsem zato, ker so vedno bolj negotovi in vedno bolj definirajo produkcijo.