

Ako neki teoretičar pita umetnika u čemu je svrha njegove igre, umetnik mu neće odgovoriti da to pitanje nema smisla, nego će ga prvo pitati da li je i on nekad igrao i doživeo nešto u igri, jer ako jeste onda će umetnikov pokušaj objašnjenja svrhovitosti ili značaja igre imati mnogo više smisla. Ali ako teoretičar nikada nije igrao, ali iz čiste radoznalosti hoće da pronikne u svrhu i vrednost plesa, onda se smisaonost umetnikovog odgovora mnogo umanjuje, pošto postoji mogućnost da ga teoretičar uopšte ne razume. Naime, pojmovi koje bi umetnik upotrebljavao su kod njega povezani sa određenim iskustvenim sadržajem dok su ti isti pojmovi kod teoretičara ili prazni ili popunjeni nekim zamišljanjem. A pošto zamišljanje može biti proizvoljno, sasvim je moguće da se neće poklopiti sa onim iskustvenim sadržajem koji plesač nosi u sebi. Medjutim, kako ipak postoji i mogućnost poklapanja, umetnik neće postupiti besmisleno ako pokuša da objasni ili bar dočara ono što on smatra ili doživljava kao svrhu igranja.

Zaslepljeni igrač može reći da igra nema svrhu, da umetnici igraju jednostavno zato što vole da igraju i uživaju u snažnim doživljajima produkcije nepoznatih varijanti pokreta, ali i to je, ma koliko delovalo jednostavno, ipak neka svrha. Jer svrha ne mora da se tumači i obrazlaže samo svesnom odlukom, opredeljenjem – ona može da postoji i tamo gde se uopšte ne odlučuje na osnovu racionalnih uvida koristi ili štete. Jasno je da se plesač priklanja muzici i igri ne zato što je shvatio da je to delatnost cenjena u društvu ili da će mu to doneti puno koristi, nego se čak slučajno otkrivajući u sebi sklonost ka plesu posvećuje njemu kao nečemu što sagledava kao svoj život ili kao pronadjeno ispoljavanje sebe u tom životu. Jasno je i to da plesač koji otkrije naklonost ka igri i posveti se tome, ne može ni uz pomoć jake volje da se odrekne igranja, pošto mu nezadovoljena muzikalna energija duha i tela neprestano teži onom doživljaju koji se u njemu pojavio kada je otkrio svoju naklonost. Dakle, činjenica je da svaki igrač spontano kreće svojom umetničkom stazom, ne obazirući se na svrhovitost tog načina života i da stvara onoliko umetnički vredne pokrete koliko je obdaren za to i koliko čezne za tim, ali svrhovitost se ne sastoji u tome da li je umetnik svestan te svrhovitosti ili nije, nego u tome od kolikog je značaja igra za život umetnika i za one koji se oduševljavaju njegovom igrom. Ovome se može prigovoriti neobazrivo svodjenje svrhovitosti na značajnost, pošto je svrhovitost racionalni kriterijum za određivanje usmerenosti delovanja, a značajnost je utvrđenost vrednosti delovanja. Bez obzira da li se upotrebljava reč svrhovitost ili značajnost, pošto se obe odnose na neke vrednosti, pa dakle i na umetničke vrednosti, treba napomenuti da ma koliko dobro teoretičar razumeo umetnikovo objašnjenje vrednosti igre, ona za igrača ima mnogo veću vrednost nego za one koji nisu iskusili igrački trans, ponesenost muzikom, lepršavost pokreta i sl. Medjutim, umetnik ne voli da o igri razmišlja pomoću tih pojmova (vrednost, svrhovitost, značajnost) pošto oni hoće da umrtve igru, da je utvrde, postave u neki kalup, dok je umetniku jedini cilj da omogući igri da slobodno, nesputano živi svoj život, da ako treba i nestane, usahne, ali da se ponovo iz sebe rodi, kao iz pepela i da se razvije mnogo svestranije i intenzivnije nego ranije.

Pošto svako pisanje daje mogućnost izbora načina izlaganja, ovde nećemo govoriti šta je svrha, vrednost ili cilj igranja, nego ćemo ići umetničkim putem, direktno ka objašnjenju umetničkog doživljaja, transa i kreiranja pokreta, s nadom da će teorija pomoću objašnjenja tih pojmova ipak stvoriti sebi neku sliku o vrednosti i svrsi plesa. Iz ovoga ne treba zaključiti da ovo što ovde piše nema teorijski pristup. Ima i teorijski, ali specifično teorijski pristup koji pristaje na podređenost umetničkom pristupu zbog poverenja koje ima u njega i zbog toga što od njega očekuje najautentičnije vodjstvo kroz lebdeće sfere umetnosti pokreta. O umetnosti pokreta je nemoguće pisati tematskim izdvajanjem ili veštačkim raščlanjivanjem značenja ključnih pojmova. Jedino je moguće dočarati celovitu predstavu umetničkog zbivanja plesača u igri, u čijem kontekstu, ako se on duboko i precizno doživi i shvati, značenja onih pojmova postaju jasnija nego da su povezana najsistematičnijim i najizdiferenciranim definicijama i podelama. Naime, igru

kao i svaku drugu vrstu umetnosti, treba ili zahvatiti u suštinskoj celovitosti svog pojavljivanja, ili je ne treba ni dirati.

Ples je najveličanstvenija zavisnost. Plesač, iako je slobodan u kretanju, nije nazavistan od muzike. Njegova sloboda se izražava u ličnom, muzici najadekvatnijem izboru pokreta ili kombinacije pokreta. Taj izbor nije planiran ni svrhovit, nego spontan, kreativan izraz, odnosno odgovor muzici. Pošto umetnost pokreta kao rezultat zanesenosti muzikom predstavlja jedinstvo muzike i pokreta, to jedinstvo je sve što je potrebno dočarati.

Postoje tri načina postojanja tog jedinstva. Jedan je bestelesno, neprostorno poistovećivanje sa muzikom, pri čemu se nema svest ni o telu ni o pokretu tela, već jedino o muzici, odnosno o ritmu muzike za ples. Ritam se obično određuje kao mera kretanja ili kao uredjenost pokreta, međutim ta definicija je bezosećajna. Ritam je brzina i elastičnost načina života muzike. Brzina je vreme smenljivosti udara, a elastičnost je lakoća i mekoća ulaženja muzike u udar ili izlaženja iz udara. Udar je trenutak ukrštanja ili završetka više tonova. Ritam je, zapravo, pulsirajući kostur muzike, koji joj obezbeđuje celovito trajanje i oko koga se prepliću i s njim uskladjuju raznovrsni tonovi koji povezuju udare. Budući da su pokreti tela u izmaglici svesti, oni su samo nesvesna i haotična posledica žudnje za muzikom. Tada je žudnja toliko usmerena ka muzici da odvlači svu pažnju od samoprepoznavanja tela i estetske vrednosti njegovih pokreta, a osećaj je potpuno reaktivan, jer dopušta da muzika ovlada njime, da ga prekrije i da usled tog slepog predavanja prenese celokupnu moć na muziku, koja se onda igra njime, podstičući ga da mahnito pokreće telo onako kako odgovara muzici, ali ne i telu. Zato su pri takvoj igri mogući i muzici neprilagodjeni pokreti, koji su ili brži ili grublji ili tromiji ili krući od nje.

Drugi način postojanja jedinstva uključuje svest o telu, svest o slušanju i svest o potrebi za što neposrednijim doživljajem muzike. Tada je pažnja usmerena više na čulo sluha nego na samu muziku, tako da i ako dolazi do spajanja sa muzikom, onda taj spoj više liči na mehaničku vezu nego na organsko jedinstvo, pošto ulaganje napora, odnosno volje i koncentracije remeti neposrednost približavanja muzici. Naime, tada se oseća razjedinjenost sa muzikom što pokrete čini neko usiljenim, previše kontrolisanim, pa se u cilju oslobađanja pokreta želi uspostaviti makar veštački spoj sa muzikom kako bi se osetilo bar malo od one nepresušne ekstaze kada se igra u stanju vrhunske inspiracije. Bez obzira na nasilno spajanje sa muzikom, ovakav način jedinstva može imati umetničku vrednost, jer omogućuje veću opsednutost sopstvenim telom i njegovim izražajnim mogućnostima, pri čemu se, iako muzika nije u telu, ipak mogu izvršiti neke korekcije pokreta, zasnovane na prethodnim ekstaričkom igračkom iskustvu ili na maštovitom pokušaju otkrivanja novog pokreta, odnosno na iskušavanju načina pokretljivosti određenog dela tela. U tome se sastoji onaj mali udeo učenja i vežbanja, koji mora da postoji pri igranju, odnosno pri usavršavanju igranja.

Treći oblik jedinstva je umetnički najvredniji. Iako muzika traje u vremenu, ona nije jednosmerna kao puko smenjivanje trenutka. Muzika ima svoj prostor u kome se kretanje odvija polaženjem iz i odlaženjem tonova u raznim pravcima. Kada bi u muzici učestvovao samo jedan instrument, ona bi bila prosta, ali pošto u njoj učestvuje više izvora tonova koji se u raznim kombinacijama priključuju muzici ili isključuju iz nje, ono što se doživljava nije samo vremensko smenjivanje i povezanost zvukova nego i prostorno stvaranje, titranje, pojavljivanje, sakrivanje, bujanje, udvostručavanje, povlačenje, uključivanje iz pozadine ili izbijanje na površinu. Moguće je da je to iluzija jedinstvene čulnosti koja neće da razdvaja vreme od prostora, nego sve što dobije vremenskim čulom sluha prevodi i preradjuje u prostorne odnose i položaje. Ali bez obzira na mogućnost te iluzije, prostornost muzike omogućuje plesaču da ima doživljaj nalaženja u muzici. Pri tome je važno da ukoliko se zaista utone u muziku, materijalnost okoline gubi smisao, a na mesto te materijalnosti dolazi mogućnost pokretanja tela u bilo

kom pravcu i na bilo koji način (ukoliko odgovara muzici), jer je svuda oko tela i u telu muzika koja povija, isteže, lomi, okreće, podiže telo, naginjući ga, kao neka tajanstvena sila, da zadrži izuzetan osećaj, odnosno doživljaj jedinstva, stopljenosti sa muzikom. Radi se o istovremenom svesnom prodiranju u muziku, u dubinu tonova u kojima se otkriva zakonomernost ritma i svesnom doživljavanju neograničenih kreativnih mogućnosti svih delova gipkog, osećajnog tela spremnog da svakog trenutka izvede neočekivani trzaj, blag, žustar ili naglašen pokret. Kada kažem "svesno" onda ne mislim na kontrolu ili upravljanje pokretima, nego na svesno prepuštanje dinamičke inicijative muzici, koja upravlja telom tako da svest samo prati pokrete i pomaže njihovom preciznijem, jasnijem i elegantnijem izražavanju. Zapravo svesnost, odnosno sposobnost ekranizovanja, registrovanja adekvatnosti pokreta muzici, povećava moć za lepotu pokreta tako što uočava neadekvatnosti i izbegava njihova ponavljanja. Na taj način, putem izbegavanja neodgovarajućih pokreta, oni pokreti koji zadovoljavaju unutrašnji osećaj za lepotu postaju neka vrsta ideala kome se teži radi što punijeg doživljaja. Naime, ni puko uživanje u muzici uz neskladne pokrete ni savršeno, ali bezosećajno pokretanje tela ne može se meriti sa svesnim doživljajem izvodjenja skladnih, elegantnih, mekih i brzih pokreta stimuliranih celovitim osećajem jedinstva muzike i tela i energičnom žudnjom da to jedinstvo bude što prisnije, intenzivnije. Moć za lepotu pokreta može da nasluti da su mogući mnogo lepši, neotkriveni pokreti, pošto poznati postaju monotoni, tako da u transnom stanju, težeći za što snažnijim doživljajem jedinstva može delovati istraživački, otkrivalački, stvarajući sve više novih kombinacija pokreta, ili profinjujući, izgledjući one koji su usvojeni kao prihvatljivi. To stvaranje, kreiranje, ukoliko se prisnost sa muzikom ne gubi, podstiče i nagoni na uvek nova otkrivanja, tako da sama ta usmerenost ka stalnom stvaranju, prevazilaženju donosi poseban doživljaj neizvesnosti i otvorenosti u svakom trenutku života ritma ili igre. Pod uslovom da ta otvorenost ne obavezuje i ne opterećuje (a pravog umetnika ona može samo da privlači i podstiče u njemu čudne sposobnosti, za koje nije ni znao da ih ima) ona postaje centar ispoljavanja umetničkih sposobnosti igrača. Po načinu ponašanja u toj otvorenosti kao bezgraničnoj mogućnosti kreacije može se razlikovati umetnik od onoga ko se samo trudi da to bude. Naime, moguće je da plesač ima savršeno osposobljeno telo i savršeno uvežbane odgovarajuće pokrete, a da, kada poželi da se oslobodi uvežbanosti ne zna šta će sa telom, tako da kao posledicu lične nekreativnosti oseti nelagodnost u toj otvorenosti. Nasuprot tome, moguće je da igrač ne zna ni jedan pokret, pošto ga nije uporno uvežbavao, ali je osposobljavao telo i unutrašnji osećaj, tako da je, kada počne da igra, sposoban da se podsmeva toj otvorenosti, čineći sa sopstvenim telom šta god poželi. Dakle, kada igrač izvede pokret ili kombinaciju pokreta koje kasnije nikad neće moći da ponovi ni posle bezbroj uzaludnih pokušaja, ne treba da se ljuti na svoju nesposobnost motornog pamćenja, pošto neponovljivost pokreta, ako ikakav cilj postoji u igri, i jeste cilj stvaralaštva u igri. Naime, važnije je da igrač bude sposoban da više puta, istražujući nepoznate mogućnosti kretanja svog tela, trenutno otkrije, stvori novi pokret, nego da bude sposoban da precizno reprodukuje svaki pokret koji u retkim trenucima inspiracije slučajno realizuje.