

Matjaž Farič

STRAHOVI

유령



40. obletnica
poklicnega delovanja
koreografa in režiserja Matjaža Fariča



KOREOGRAFIJA IN REŽIJA: **Matjaž Farič**, PLES: **Jeong Bin Seo**

DRAMATURGIJA: **Katja Markič**, OBLIKOVANJE LUČI: **Hotimir Knific**,
GLASBA: **Martin Bedárd, Basiani, Art of Noise**, FOTOGRAFIJA: **Darja Štravs Tisu**,
PRODUCENTKA: **Ksenija Kaučič**

V predstavi je uporabljena pesem Bolj brez Anje Zag Golob
(iz zbirke Da ne da ne bo več prišla da ne bo da me žge da se
odganjam odganja a ..., samozaložba, Maribor, 2019), prevod Assoc.
Prof. Dr. Byoung Yoong Kang.

PRODUKCIJA:

Flota Ljubljana in Flota, zavod, Murska Sobota

KOPRODUKCIJA:

Korea Dance Abroad, En-Knap

SOORGANIZACIJA:

**Mladinski informativni in kulturni klub,
Zavod za kulturo, turizem in šport, Murska Sobota**

**S podporo Ministrstva za kulturo Republike Slovenije
in Mestne občine Ljubljana**

PREVOD IN LEKTURA: **Melita Silič**, GRAFIČNO OBLIKOVANJE: **Andreja Jež**

PREMIERA:

26. 5. 2026



KOREA
DANCE
ABROAD

EN-KNAP



Zavod za kulturo, turizem in šport
MURSKA SOBOTA

STRAHOVI

Solo "Ghost of My Life" je nastal poleti leta 1986 in takrat je na tekmovanju New Dance Competition v Budimpešti Matjaž Farič zanj prejel nagrado. To je bila njegova prva nagrada, ki jo je prejel v tujini. Leta 1987 je Matjaž med izpopolnjevanjem na dresdenski Palucca Schule ta solo prenesel na telo plesalca Maria Heinemanna, ga preimenoval v "Geister meines Lebens" in v Dessau na X. baletnem tekmovanju Nemške demokratične republike prejel nagrado za koreografijo.

Po povratku v Slovenijo je ta solo dobil naslov Strahovi in bil leta 1987 vključen v celovečerno avtorsko predstavo Sanje Maria H, ki je bila izvedena v Klubu mladih, v današnjih prostorih Mladinskega informativnega in kulturnega kluba v Murski Soboti. Matjaž Farič je to predstavo odplesal samo enkrat. Nekaj dni za tem je sledila huda poškodba in zdelo se je, da je Matjaževa plesna pot zaključena. Po okrevanju je bil solo Strahovi leta 1988 vključen v predstavo 6. april skupine Vzhodni plesni projekt. Premiera je bila v Španskih borcih 4. aprila, ker je termin 6. aprila bil že zaseden s koncertom Acija Bertoncija.

Solo Strahovi je povezan s pomembnimi prelomnicami na poklicni poti plesalca in koreografa Matjaž Fariča - začetek, odhod, vrnitev, prekinitve in ponovni začetek.

Rekonstrukcija: čas in telo

Pri rekonstrukciji plesnega sola Strahovi ne gre zgolj za ponavljanje. V 40 letih se je v avtorjevem telesu zapisal čas, v katerem smo bili priča izjemnemu tehnološkemu napredku in tektonskim političnim premikom.

Izhodišča pa so enaka kot pred 40 leti. Če je takrat dovršen del sveta ločevala železna zavesa, so danes, po desetletjih vere v politično in gospodarsko povezovanje, spet v ospredju razhajanja in nove delitve v svetovnem redu. Vojna in grožnja spopada svetovnih razsežnosti sta spet vse bolj prisotni.

Poleg tehnološkega napredka, ki se "vsiljuje" tudi v telo, pa so podobnosti tudi v prekarnosti ustvarjalca. Če je bil pred 40 leti uokvirjen predvsem z ideološkimi kulturno-političnimi omejitvami - pravovernost, pa je danes to predvsem ekonomski kulturno-politični okvir - storilnost, koristnost.

Transformacija strahu

Omenjena izhodišča in okvirji so generator današnjih strahov. Izhodišče koreografije, izhajajoče iz osebnih strahov izpred štiridesetih let, bo v procesu ustvarjanja danes soočeno z vprašanjem, kako se ti strahovi levijo iz ene oblike v drugo? Kako se kopičijo in pogrezajo v ranljivo telo? Kako se gigantski globalni mehanizmi zrcalijo v mehkem tkivu in kako se zagate brazgotinijo ter kopičijo pod kožo? Strahovi izpred štiridesetih let postanejo Duhovi (Ghosts).

Dialog dveh obdobj

Matjažev ples je v mladosti zaznamovalo ukvarjanje z vzhodnjaškimi borilnimi veščinami, kot sta karate in tai-chi, izrazni in sodobni ples, pa tudi gimnastika in izobraževanje v baletnih tehnikah. Te izkušnje zaznamujejo osnove njegovega gibalnega vokabularja in značilnega pristopa k improvizaciji. Ples Jeong Bin Seo je "atletski", njen osebni slog zrcali sodobne baletne prakse, sodobni ples in tradicionalno gibalno dediščino okolja, v katerem je odraščala. Sloga obeh ustvarjalcev sta nastajala na oddaljenosti več desetletij in tisočev kilometrov - distanco, ki omogoča dovolj razlik za ustvarjalni izziv za reinterpretacijo in razširitev sola Strahovi. Po plesni senzibilnosti pa sta si oba ustvarjalca tako zelo podobna, kot da bi sodelovala že dolgo časa. Z reinterpretacijo sola Strahovi bo zavod Flota obeležil pomembno obletnico poklicnega delovanja koreografa in plesalca Matjaža Fariča.

MATJAŽ FARIČ:

KRATEK BIOGRAFSKI PREGLED

Matjaž Farič se s plesom ukvarja že od desetega leta starosti. Njegov plesni slog sta močno zaznamovala tudi gimnastika in karate, ki sta ga zanimala v otroštvu. Letos mineva štirideset let od prejema njegove prve mednarodne nagrade, ki je predstavljala prelomnico in začetek njegove poklicne poti na področju sodobnega plesa.

Izobraževanje in zgodnje obdobje

Že v zgodnji mladosti je organiziral in vodil vrsto plesnih skupin v Murski Soboti, najprej v osnovni šoli, kasneje pa v srednji. V drugem letniku gimnazije se je prešolal v Maribor, da je lahko obiskoval baletno šolo, ki je takrat predstavljala edino možnost formalne izobrazbe s področja umetniškega plesa v Sloveniji. V tem obdobju je še vedno vodil plesno skupino v Murski Soboti, hkrati pa kot plesalec sodeloval v predstavah Plesnega gledališča Celje.

Po končani srednji šoli in odsluženi vojaščini se je priključil novoustanovljenemu Plesnemu teatru Ljubljana (PTL). Po enem letu je izpopolnjevanje nadaljeval na dresdenski šoli Palucca Schule. Tam je osebno spoznal Gret Palucco, ki je bila skupaj z Mary Wigman pionirka sodobnega plesa v dvajsetih letih 20. stoletja.

Ustanovitev skupin in koreografski preboj

Po vrnitvi v Slovenijo je ustanovil skupino Vzhodni plesni projekt, občasno pa sodeloval tudi z amsterdamsko skupino TestWorks. Kot koreograf je deloval v PTL, kot plesalec in koreograf v kozmokinetičnem gledališču Rdeči pilot, obenem pa je vodil Plesni studio Intakt.

Leta 1991 je po intenzivnem sodelovanju z različnimi režiserji v Slovenskem mladinskem gledališču tam režiral predstavo Veter, pesek in zvezde, za katero je prejel nagrado na Borštnikovem srečanju.

Sredi devetdesetih let je ustanovil Skupino Matjaža Fariča in v Cankarjevem domu uprizoril Trilogijo – sodobnoplesno reinterpretacijo treh ključnih baletnih del: Labodje jezero (Čajkovski), Romeo in Julija (Prokofjev), Posvetitev pomladi (Stravinski). V tem obdobju je v tujini koreografiral dela za Diversions Dance Company iz Cardiffa (danes National Company of Wales) in Studio za sodobni ples iz Zagreba.

Pomembna priznanja in mednarodna gostovanja

Leta 1997 se je na povabilo Ksenije Hribar pridružil umetniškemu vodstvu Plesnega teatra Ljubljana. Kmalu zatem je ustvaril predstavo Klon, za katero je (skupaj s Trilogijo) prejel nagrado Prešernovega sklada. Klon je bil uvrščen v končno selekcijo takrat najprestižnejšega koreografskega tekmovanja Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis, kar mu je odprlo vrata na odre v Parizu, Londonu (ICA) in na Dunaju (ImPulsTanz).

Ob koncu devetdesetih let je na pobudo Ministrstva za kulturo s Cankarjevim domom sodeloval v pilotnem projektu »umetnik v rezidenci« (artist in residence). V treh letih je ustvaril: Terminal (predstava leta 1999 po izboru tednika Mladina), 10° pod 0 (v okviru omnibusa Hotel Europa je gostovala po Avstriji, Italiji, Nemčiji, Litvi, na Poljskem, v Rusiji, na Švedskem in v Franciji na festivalu v Avignonu), Pohujšanje (po Cankarju), koprodukcija s SNG Opera in balet Maribor, premierno uprizorjena v Gallusovi dvorani.

Zavod Flota in festival Front@

Leta 2001 je ustanovil zavod Flota, ki ga umetniško vodi še danes. Leta 2006 je na njegovo pobudo nastal mednarodni festival sodobnega plesa Front@ v Murški Soboti, ki je leta 2025 praznoval svojo dvajsetletnico. Festival je nastal z željo po decentralizaciji umetnosti, okoli njega pa se je razvila tudi mednarodna mreža Beyond Front@.

Režija in zadnje obdobje

Leta 2010 je diplomiral iz gledališke in radijske režije na AGRFT. Za svojo diplomsko radijsko igro Hamlet je prejel veliko nagrado na mednarodnem festivalu Prix Marulic. V zadnjem obdobju se posveča predvsem gledališki in operni režiji: 2016: Pes, noč in nož (M. von Mayenburg), SSG Trst., 2017: Grozljiva lepota / Paurosa bellezza (M. Sosič), SSG Trst in Il Rossetti, 2018: Hamlet (W. Shakespeare), SSG Trst, 2018: Lepotica in zver (P. Glass), SNG Opera in balet Ljubljana, 2018: Moški z nožem, SNG Opera in balet Ljubljana, 2019: Posvetitev pomladi (lutkovni balet), Lutkovno gledališče Ljubljana.

Leta 2025 je zaokrožil avtorski opus, ki vključuje dela: Druga stran ulice (2019), Ne-zaželeni (2024) in antimuzikal Splozka tla (2025).

Solo predstave

Poleg več kot petdesetih odrskih del in številnih koreografij je Farič ustvaril pet celovečernih avtorskih solo projektov: Sanje Maria H. (1987), Zlom (1988), Solo (1993), 3.oLo (2002), Rdeča – sled (2016).

PLES KOT PRAZNIK OBLIKE

Kratek očrt koreografskega opusa

Matjaža Fariča

Koreograf Matjaž Farič je v domači sodobnoplesni prostor vstopil v svojih najstniških letih. Dolenčeve fotografije iz Poletnih plesnih šol (ZKOS) ga v osemdesetih letih ujamejo v športni adidas opremi na izobraževalnih plesnih programih kot plesalca iz ospredja (Farič je v domači zgodovini sodobnega plesa brez dvoma eden izmed naših najboljših plesalcev), njegova prva kratka koreografska dela pa so se uvrščala na festival Dnevi plesa že v njegovih gimnazijskih letih.

V osemdesetih letih se izobražuje na znameniti plesni akademiji Palucca Schule v Dresdnu, v času, ko se je ta šola že precej oddaljila od ekspresionističnih plesnih teženj njene ustanoviteljice Gret Palucca. Ko se vrne v Socialistično republiko Slovenijo, ustanovi Vzhodni plesni projekt, ki je nekakšna vzporednica Plesnemu teatru Ljubljana, s katerim tvorno sodeluje od leta 1985, ko konec tega leta nastopi v koreografiji *Koncert* Ksenije Hribar.

Za razliko od Ksenije Hribar, ki je v svoji ljubljanski koreografski fazi s satiro, parodijo in subverzijo podvrgla sodobni ples oblikam institucionalne in družbene plesne kritičnosti, ali Damirja Zlatarja Freya, ki je svoje delo v istem obdobju formuliral z izjemno učinkovitimi oblikami ekspresionistične ugledališčenosti plesa (koreodrama), je Farič v naš kulturni prostor pripeljal klasičen kompozicijski koreografski standard, za katerega je značilna formalna gradbena sorazmernost in estetska avtonomnost modernega plesa.

Zdi se, da je Faričev opus v primerih, ko se zdi najučinkovitejši, pri nas eden najčistejših kompozicijskih destilatov, kakršnega poznamo – na primer – iz kanona ameriškega plesnega modernizma. Zaradi svojih umetniških orodij in izkušenj je lahko Farič brez večjih težav prehajal med delom v javnih kulturnih institucijah in nevladnim sektorjem. Njegova dela so s svojimi proporci brez večjih težav učinkovito naselila velike odre domačih gledališč.

Umetniški opus Matjaža Fariča je sestavljen iz več vzporednih umetniških interesov, ki se pri koreografu artikulirajo sredi osemdesetih in v devetdesetih letih, ko se na področju scenskih umetnosti v Evropi spremenijo umetniški režimi in se gledališče v veliki meri estetsko reformira z vstopom koreografskih elementov v procese in telesne konstrukcije in ko se na odrih pojavijo učinkoviti gledališko-koreografski hibridi.

Na področju sodobnega plesa je to obdobje, ko se akademski modernizem, praviloma zasnovan na jasno tehnično artikuliranih oblikah koreografskih kompozicij in gibanj, sooči s težnjami kulturnih in umetniških alternativ, ki jih zastopajo predvsem zaostrene oblike plesnega gledališča (gibalno gledališče). Nekakšen koreografski brutalizem, ki vstopi na odre z delno odprtimi oblikami koreografske tekmovalnosti (rizične koreografije), moduliranimi oblikami kontaktne improvizacije in brutalizirano rabo tal, ki se v plesnih filmih tega časa (žanr dance video) poiščejo v zapuščenih industrijskih stavbah in surovi arhitekturi (Rosas Danst Rosas, Betontanc, DV8-Physical Theater itd.). Farič te novosti spremlja, opazuje in izbira ter jih v moduliranih oblikah vključuje v svoje koreografsko delo.

Njegov plesni podpis je izvorno (vendar ne izključno) in manifestativno izpričan v njegovih solih, v katerih je mogoče zaradi bližnjih planov razbrati kinetične lastnosti njegovega koreografskega stroja. Koreograf in plesalec z rabo skeletno-mišičnega sistema, značilnega za telesno tehnologijo plesnega modernizma, ki sovпада z obdobjem prevladujoče manualne industrijske proizvodnje ter človeške delovne sile in moči, gibanju zagotavlja osupljivo prizemljenost in stabilnost, hkrati pa vanj napeljuje voluminozno mehko in gibko pretočnost, informiranih s kinetično-plesnim razvojem v šestdesetih in sedemdesetih letih in nadzorovanih z gibkim mišičnim uporom.

Če zapremo oči in si zamislimo plesno gibanje v predstavah Matjaža Fariča, je to zaradi upora vselej nekoliko upočasnjeno, nekolikanj zadrževano, vendar nikoli radikalno ali boleče kontrakcijsko. Občutimo ga v blagih mišičnih napetostih, ki plesno telo izvzemajo iz gibljivega vsakdana.¹

¹ Za koreografski del predstave *Nezaželeni* (2024) nenadoma nič od povedanega ne drži več. Zmehčano gibanje generira raba čistega in nadzorovanega težnostnega impulza, ki ga plesalci mlajše generacije opravijo z osupljivo natančnostjo.

Vendar Faričeva telesno-kinetična gradnja, kakršno modernizem od tridesetih let naprej postopoma plega k tlom in v gibanje postopoma naseljuje kasnejši čisti padec, nikoli ni strogo vertikalna. Vanjo je vključena torzična guba, vijuga, spirala, ki njegovemu plesnemu telesu zagotavlja lastnosti delne horizontalnosti, valovitosti, nagnjenosti, spodvitosti (*Otok, 30lo*). To je gibalna lastnost, ki v paradigmo modernističnega inženiringa, za katerega je doseganje nebotičniške višine manifestacija tehnološkega dosežka ter politične ali družbene moči, vpeljuje krajinskost demokratičnega obzorja in eksistencialne človeške ranljivosti.²

Čeprav ima njegovo plesno telo modulirano gibalno stabilnost vertikalne plesne gradnje, je dobivalo večkrat vizualne distorzije v obliki kostumskih nanosov, ki se v plesu začnejo s Schlemmerjevimi eksperimenti (Triadni balet), podobno kot pri sočasnih delih Michaela Clarka (posebej s kostumskimi intervencijami Leigha Boweryja) ali neo-dadaizmu Philippa Decoufléja. Poleg prostorskih omejitev ali narativnih premikov, ki jih izsledimo v njegovem opusu, so bile v določenem obdobju Faričevega dela vizualne distorzije težnja, ki je ni mogoče brati izključno v kostumografskem območju. Nemara sem sodi tudi Faričev interes za digitalna koreografska orodja, ki so imela skupaj s kostumi nekakšno aplikacijsko funkcijo: zunanji sistem, ki bi predrl obliko modernih kompozicijskih orodij.

Pri ustvarjanju koreografskega prostora je Faričevo delo zavezano kompozicijskim postopkom, ki umetnost sestavlja z idealom solidnih naravnih struktur. Okularocentrizem njegovih del kaže na koreografovo avtoriteto, na njegovo potrebo po pregledu nad montažo in optičnimi podatki prostorskih zasnov, na arhitekturno skladnost proporcij in dinamično razvojnost premen.³

Vendar je treba prepoznati koreografovo težnjo, da svojo umetniško vitalnost postavlja pred izziv in si klasičen gledališki prostor, deljen med avditorij in oder, večkrat spodnaša z ovirami in omejitvami, ki terjajo drugačno uglasitev gibanja in razporejanja v prostor. Tako v svoje koreografije uvaja elemente, kot so konveksnost tal (*Otok*), krožni avditorij (*Kvadrat v telesu – krog v glavi*), prostorska kapsula (*Terminal*), scenski element, ki deluje lokacijsko (miza v predstavi *Stravinski i ja*, kjer se odvije celoten prvi del koreografije) ali avditorij kot prostor meta-koreografskega dejanja (*Govori mi svoje telo*). Naštevam tiste, ki mi pridejo najprej na misel.

2 Slovenski pesnik je v naši mladosti ta poziv k sestopu s političnega ali družbenega viška humorno ubesedil z naslovom svoje pesniške zbirke *Nebotičniki sedite!*

3 Okularocentrizem se nanaša na filozofsko in kulturno pristranskost, ki daje prednost vidu in gledanju pred vsemi drugimi čutili človeka. Izraz, ki ga je v osemdesetih letih 20. stoletja uvedel zgodovinar in teoretik Martin Jay, opisuje tendenco zahodnega mišljenja, da gledanje enači z objektivnim znanjem in intelektom. V plesni umetnosti se nanaša na večše skomponirano koreografijo, ustvarjeno za gledanje iz avditorija.

Narativni del Faričevega koreografskega opusa nima ene same poglobitve naloge. Že v preinterpretaciji ruskih baletnih klasik, od romantike do avantgarde, nastanejo zelo raznolika koreografska dela (*Labodje jezero, Romeo in Julija, Posvetitev pomladi*), ki jih je težko zvesti na skupni koreografski razlog. Zdi se, da si Farič z njimi skuša širiti diapazon koreografskih orodij, ustvarjalnih možnosti in nenazadnje plesnih zasedb, saj v predstave vključuje plesalce, baletnike, igralce, gibalce in celo izbrane neplesalce.

V primerih narativnih koreografskih del si Farič s svojimi umetniškimi odločitvami postavlja izzive, s katerimi skuša izstopiti iz lagodnega območja koreografskih snovanj, ki jih opravlja zlahka. Tako so narativni elementi v Faričevih koreografijah nezvedljivi na kakršenkoli skupen imenovalac.⁴ Morda je na tem mestu treba omeniti *Posvetitev pomladi Stravinskega*, ki jo Farič postavlja večkrat v zelo različnih medijih in z različnimi koreografskimi sredstvi, vendar se izmika narativnim sredstvom.

Četudi Farič sodeluje z vrsto gledaliških režiserjev tretje generacije, s katerimi bi lahko hodili skupaj v šolo (Živadinov kot izbor tega fenomena, Košnik, Jablanovec ter sopotniki kot Miler in Taufer), in z njimi deli vrsto estetskih interesov, Faričeve koreografije nimajo konstruktivističnih interesov, saj je oblika vselej nadrejena telesni materialnosti ali korporealnosti; niso performansi, saj (govorna) dejanja samo enkrat zasedejo glavno vlogo koreografije in nadomestijo obliko (*Govori mi svoje telo*), njegove koreografije ne zavzamejo dominantnejših ekspresivnih leg (v težnji po emancipaciji posebne subjektivitete ali manifestaciji naravnih ali kulturnih struktur), proceduralna ali odprta dela so v njegovem opusu redka (*Sinestezijska*), tudi teatralizacija ali dramatisacija koreografije, tako se zdi, je v njegovem opusu bolj generator kompozicije.

Umetniški opus Matjaža Fariča bi zaslužil podrobnejšo analizo in umestitev v širši domači in mednarodni zgodovinski kontekst. Naša plesna zgodovina je navkljub vsemu tu še vedno ljubiteljska dejavnost. V zadnjih štiridesetih letih, odkar Farič ustvarja, se je v sodobnem plesu zgodilo dosti več kot slabo stoletje pred tem. Čas se je pospešil, kontekst razširil in referenčno polje se je dodobra zgostilo. Informacije so zaradi tehnološke prenovne medijske krajine v zadnjih dvajsetih letih postale neprimerno bolj razpoložljive kot kadarkoli dotlej. Estetski spekter se je na tem področju močno razmahnil.

4 Farič se je sredi svoje plesne kariere odločil doštudirati gledališko režijo na AGRFT, potem ko je kot koreograf sodeloval z vrsto estetsko zelo različnih, celo izključujočih se gledaliških režiserjev.

Sodobni ples je danes množstvena raznolikost praks sodobnih umetnosti. Morda je zaradi tega lažje oceniti, da Faričevo delo pripada tisti paradigmi umetniške koreografije, ki je v izhodišču tekmovala s formalno solidnostjo in kinetično ambicijo institucionaliziranih oblik plesne umetnosti, kakršen je bil do konca devetnajstega stoletja samo balet.

Da bi ples postal sodoben, ga je bilo potrebno modernizirati in iznajti telo, ki bo tudi na abstraktni ravni reprezentant novih življenj, ki bo z enako razsežnostjo kot balet (monarhična oblika plesne umetnosti) artikularno formalne lastnosti koreografske gradnje (kinetiko, prostor, dinamiko, čas itd.) modernosti in telesu zagotavljal njegov ekvivalent onstran stvarne materialnosti (korporealnosti, ki v ples vdre na prehodu med petdesetimi in šestdesetimi leti v obliki *plesnih konstrukcij*, plesnih *konsov*, če si za oznako izposodimo Kosovela). Treba ga je bilo na modern način – tako kot funkcionalistično arhitekturo – artikulirati kot triumf oblike. Emancipatorni projekt kinetične oblike modernosti, v katerem življenje ni rezervirano samo za izbrance na vrhu vertikal. Ples, ki razume tudi tla.

Seveda so za kaj takega potrebni pogoji, saj proizvodni stroj tovrstnega plesnega dela ni vzdržen, če nima infrastrukture, kakršno pozna pri nas balet. Matjaž Farič je imel priložnost, da je lahko v modernost plesne kompozicije vnašal plasti in lastnosti različnih plesnih eksperimentov in pristopov, ki so se razvijali od srede dvajsetega stoletja naprej in vzdrževali veliki plesni projekt dvajsetega stoletja vitalen. Brez njegovih umetniških del in del nekaterih njegovih koreografskih kolegic in kolegov bi bili danes argumenti pri sodobnoplesnem zagovorništvu šibkejši. Za vse, ki delujemo na sodobnoplesnem področju, je misel, da imamo Matjaža Fariča, izjemna uteha. *Kakšna sreča, da ga imamo!* mi je pred leti rekla Ksenija Hribar. Takrat se mi je zdelo, da bo to res, ampak danes to tudi razumem.

Rok Vevar

Štirideset let kreativnega »interkanibalizma« med plesom, baletom in gledališčem

Matjaž Farič je sinonim in utelešenje sodobnega slovenskega plesa zadnjih štiridesetih let. Je hkrati plešoče in misleče telo kot arhiv, gib kot sled, prostor-čas kot material. Njegovi povratki na oder, bodisi tisti semiotičnega in fenomenalnega telesa v gibu, bodisi govorečih teles v prostoru-času gledališča in različne povezave obeh, niso nostalgični, temveč analitični rezi v lastno prakso. Zato vsaka njegova nova predstava ni zgolj predstava, temveč obračun in inventura lastnih vzorcev, ki so se v desetletjih usedli v mišični in mentalni spomin ter postali skorajda samoumevni. Toda paradoksalno je vsaka nova Faričeva predstava upor proti tovrstni samoumevnosti.

Če je bilo zanj sprva telo izurjen, discipliniran instrument, podrejen ideji popolnosti, je z desetletji, ki nas ločijo od njegovega solo-prvenca *Strahovi mojega življenja* (1986), vedno bolj postajalo problem, ki mu je potrebno priti do dna. Farič zato v svojih predstavah ne skriva več hib, temveč jih vključuje kot konstitutivni del odrskega jezika. Tam, kjer klasična plesna paradigma zahteva nadzor, Farič vpelje razpoko. In prav v tej razpoki nastaja pomen, plesni, gledališki, hibridni. Gib in plesalčevo ali igralčevo telo je v enaki meri kot reprezentacija tudi proces.

Njegova izjava, da se je »naveličal plesati«, ni pomenila konca, ampak prelom v njegovi uprizoritveni karieri. Njegova pot od osemdesetih let prejšnjega stoletja naprej razkriva specifično dinamiko slovenskega sodobnega plesa, hkrati pa tudi (ne)zmožnosti vzpostavitve sodobnega baleta v slovenskem prostoru: od kolektivnega zanosa in polnih dvoran do današnje fragmentiranosti in hiperprodukcije, ki pa se zdi, da je ujeta v začarani krog.

Faričeve reinterpretacije baletnih klasik v devetdesetih letih so bile pravzaprav dekonstrukcije mita. Z njimi je razkril, da kanon ni stabilen, ampak je rezultat zgodovinskih intervencij, rezov, prilagoditev. Ko razbija iluzijo enotnosti, Farič vedno zno-

va na telesih različnih predstav, plesnih in gledaliških, pokaže, da je tudi tradicija proces, ne fiksna točka. Tudi njegovi premiki od naracije k čisti telesnosti so vedno logični: ko zgodba razpade, ostane telo kot zadnji nosilec pomena.

V dobi tehnologije, kjer je mogoče gib zapisati, reproducirati, simulirati, Farič vztraja pri njegovi neulovljivosti. Računalniška koreografija ga je pripeljala do paradoksa: bolj ko poskušaš gib ujeti, bolj se izmika. Tisto bistveno ostaja nezapisljivo – notranji impulz, ki sproži gib. Improvizacija ni odsotnost strukture, temveč drugačna struktura – odprta, odzivna, odvisna od prostora, časa, prisotnosti gledalca. Vsaka ponovitev je variacija, ne kopija.

Od reprezentacije k dogodku

Faričevo ustvarjanje lahko razumemo kot prehajanje med različnimi uprizoritvenimi režimi – od zgodnjih oblik plesnega gledališča do izrazito postdramskih struktur. Njegovi začetki v osemdesetih letih sovpadajo z obdobjem intenzivnega umetniškega vrenja, v katerem se je vzpostavilo razširjeno polje sodobnih scenskih umetnosti, značilno za t. i. alternativno sceno. Že zgodnja dela, kot sta *6. april* in *Rdeči alarm*, lahko beremo kot hibridne uprizoritve, ki prečijo meje med plesom, gledališčem in vizualno umetnostjo ter vzpostavljajo značilno medmedijskost.

Prelom z linearnimi naracijami in stabilnimi pomeni se je še izraziteje pokazal v devetdesetih letih, ko se je Farič lotil dekonstrukcije baletnega kanona. Njegove reinterpretacije klasičnih del ne delujejo kot reinterpretacije v tradicionalnem smislu, temveč kot postdramske uprizoritve, ki razgrajujejo mit avtentičnega izvirnika. V tem kontekstu je avtor *Labodje jezero* označil kot »veliko solato« – kot kolaž, ki razkriva lastno konstrukcijo. Gre za postopke, ki jih lahko umestimo v polje razgradnje reprezentacije in premika k prezentaciji.

Eden ključnih poudarkov Faričevega opusa je telo kot osrednje mesto uprizoritvene produkcije pomena. Njegov premik od naracije k »čisti moči plesa« lahko beremo kot odmik od mimetičnega modela k performativnemu dogodku, kjer telo ne reprezentira, temveč producira pomen v samem dejanju izvajanja.

V predstavah, kot je *Klon*, je Farič vpeljal temeljni razmislek o razmerju med telesom in tehnologijo. Toda tehnologija pri njem kljub vsemu ni prevzela primata. Nasprotno, zanj je prav nepopolno, ranljivo telo postalo garant avtonomije uprizoritvenega dogodka. S tem se je Farič umestil v diskurz, ki problematizira digitalizacijo in virtualizacijo telesa, a hkrati vztrajal pri njegovi materialnosti: semiotičnosti in fizičnosti v smislu Erike Fischer-Lichte.

Še kasneje je postala vse bolj izrazita samonanašalna dimenzija njegovega dela. Solo *Rdeča – sled* tako npr. lahko razumemo kot primer procesualne uprizoritve, kjer ni v ospredju končni produkt, temveč sam proces nastajanja – raziskovanje notranjih impulzov, telesnega spomina in perceptivnih stanj. Farič v svojih koreografijah razume sodobne uprizoritvene prakse kot prostore intenzivnih senzoričnih in afektivnih izkušenj.

Njegove uprizoritve niso več nosilke vnaprej določenih pomenov, temveč odprti sistemi, ki se vzpostavljajo v relaciji med izvajalcem, prostorom in gledalcem. Improvizacija, ki jo uporablja kot ključen ustvarjalni princip, dodatno poudarja efemerost in neponovljivost uprizoritve. S tem se njegovo delo umešča v širši kontekst sodobnih uprizoritvenih praks, v katerih je gledalec soudeleženelec v produkciji pomena, uprizoritev pa proces, ki se dogaja tukaj in zdaj.

Pomemben vidik njegovega delovanja je bila ustanovitev Zavoda Flota, ki ga lahko razumemo kot odziv na produkcijske pogoje sodobne umetnosti. Prav ta premik je izpostavil razcep med umetniško in produkcijsko funkcijo – umetnik postane hkrati ustvarjalec in organizator, kar vpliva na samo naravo uprizoritvene produkcije. Tega se Farič jasno zaveda in vzpostavi Floto kot produkcijski in festivalski obrat, ki je v slovenski kulturni prostor vpeljal pomembne novosti, se formiral kot produkcijsko jedro njegovega delovanja, ki je hkrati omogočilo platformo za širok spekter ustvarjalcev mlajših in najmlajših generacij, obenem pa je vzpostavil primer izjemno uspešne decentralizacije slovenskega uprizoritvenega obrata.

Vztrajanje v vmesnem prostoru

Ob štiridesetletnici njegovega delovanja moramo zato izpostaviti dejstvo, da je Matjaž Farič avtor, ki vztraja v vmesnem prostoru – med plesom in gledališčem, med strukturo in improvizacijo, med telesom in mislijo. Njegovo delo lahko beremo kot kontinuirano preizpraševanje lastnih postopkov in kot odpiranje novih uprizoritvenih možnosti, za katere je značilno bourriaudovsko prevajanje med uprizoritvenimi mediji in kulturami.

Če je bila njegova zgodnja faza zaznamovana z vstopom v plesni svet, se je moč njegove »Gledališko-plesne norosti« zadnjih treh desetletij izkazala predvsem kot trdna in nedogmatična ter povezovalna pozicija, za katero so značilne želja, volja in neverjetna sposobnost nenehnega redefiniranja tega sveta. V tem smislu njegova umetniška pot ne predstavlja zaključene celote, temveč odprt proces: uprizoritveno-kreativni miselni in fizični tok, ki se iz četrtega desetletja pretaka v desetletja, ki bodo sledila. S tem Farič odpira vprašanje umetniške identitete v sodobnem času. Ko pravi, da smo se z ustanavljanjem produkcijskih struktur umetniki spremenili v birokrate, opozarja na razcep med ustvarjanjem in administracijo. Energija, ki bi morala biti usmerjena v umetnost, se razprši v preživetvene mehanizme.

In vendar: prav iz tega konflikta nastaja njegovo delo. Tudi najnovejši projekt *Strahovi*, ki ni zgolj rekonstrukcija zgodnjega sola, temveč njegova reinskripcija ali ponovni vpis v novo telo, nov čas in nove diskurze. Transformacija v sodobni kontekst ni zaključek, temveč začetek novega cikla, kjer se telo, očiščeno iluzij, vrača k osnovnemu vprašanju: zakaj sploh plesati? Odgovor ni enoznačen. Je proces, ki se zgodi vsakič znova, v vsakem gibu posebej. Ob štiridesetletnici ustvarjanja plesalca, koreografa in režiserja Matjaža Fariča se zato njegova umetniška pot kaže kot kontinuiran proces raziskovanja uprizoritvenih strategij, telesnosti in razmerja med performerjem in gledalcem.

Tomaž Toporišič

MATJAŽ FARIČ - 40 LET

Spomin ni zanesljiv arhiv, temveč dinamičen proces, v katerem jezik dogodke nenehno prepisuje, reorganizira in semantično preoblikuje, a kljub temu se jasno spomnim, da sem predstavo *6. april*, uprizorjeno 4. aprila 1988 v Španskih borcih, doživela kot žareč meteor, ki je vstopil v tedanjo, sicer raznoliko slovensko sodobnoplesno krajino.

Predstava *6. april*, ki jo je Matjaž Farič ustvaril s svojo takratno plesno skupino Vzhodni plesni projekt, se je z naslovom navezovala na začetek druge svetovne vojne v Jugoslaviji, ikonografsko in koreografsko pa je odpirala širši politični in ideološki horizont. Farič, ki je malo pred tem v Dresdnu zaključil izobraževanje na Visoki šoli za ples Palucca, kjer sta se stikali ekspresionistični »novi umetniški ples« in balet ruskega sloga, je pri tem izhajal iz lastne izkušnje jugoslovanskega, zahodnoevropskega in vzhodnoevropskega okolja.

Iz predstave se mi je vtisnil v spomin predvsem njegov solo, ki ga je mogoče razumeti kot izhodiščno točko njegove raziskave razmerja med telesom in gibom na eni ter pomenom na drugi strani. Prav rekonstrukcija tega sola, naslovljena *Strahovi*, bo ob obletnici njegovega profesionalnega delovanja v izvedbi korejske plesalke Jeong Bin Seo uprizorjena na istem prizorišču kot pred štirimi desetletji.

Človeško telo ni naravna, biološka danost, temveč je vedno učinek diskurzivnih, normativnih in reprezentacijskih struktur, ki določajo njegove rabe in zaznave. Vendar telo tem strukturam, ki z različnimi mehanizmi regulirajo in organizirajo telesnost, nikoli ni povsem podrejeno in jim v obliki motenj, odklonov ter presežkov uhaja. Uprizarjanje te imanentne razpoke, ki razkriva mejo nadzora nad telesom, vzpostavlja potencialno mesto političnega, in prav to je tudi izhodišče Faričeve koreografske prakse.

V predstavi *6. april* je velika konstrukcija v obliki peterokrake zvezde delovala kot osrednji označevalec, ki je telo umeščal na presečišče zgodovine, kolektivnega spomina in ideologije. Faričevo telo je v solu nastopalo kot motnja tega simbolnega reda, dimenzijo glasu v gruzijski ljudski pesmi (v izvedbi moškega vokalnega ansambla Basiani) pa je bilo mogoče razumeti kot sublimen presežek, ki uhaja

pomenu. Telo je bilo koncipirano kot singularnost, ki se upira popolni integraciji v kolektivni okvir, vzpostavljen v skupinskih sekvencah. Gib tako ni deloval kot transparenten nosilec pomena, temveč kot njegova destabilizacija, koreografija pa kot konceptualna organizacija telesa, ki je razkrivala razpoko med družbenim redom, zgodovino in posamičnim telesom, ki se temu redu izmika in se mu lahko tudi zavestno upira.

V Faričevi koreografski praksi ne gre ne za afirmacijo telesa kot svobodnega izraza ne za njegovo dekonstrukcijo, ki je nemalokrat uporabljena v sodobnem konceptualnem plesu, temveč za izpostavitve napetosti med telesom in mestom, ki ga zaseda v simbolnem redu. Telo ni stabilna izrazna oziroma estetska enota, temveč razcepljeno polje, v katerem se prepletajo tri ravni: materialna (organska ranljivost in omejenost telesa, uprizarjana s fragmentacijo in fizičnim naporom), simbolna (vpis telesa v kanon, tradicijo in zgodovino) ter afektivna raven (koreografsko in izvedbeno manifestirana kot vztrajanje, ponavljanje in užitek).

Slednjo je večkrat uprizarjal s ponavljajočimi, lani v predstavi *Spolzka tla* tudi s krožnimi gibalnimi sekvencami. Krožnost je inherentna strukturi ponavljanja in zaprtosti, gibanja, ki se ne razvija linearno, temveč se vrača, vztraja in proizvaja užitek, ki presega načelo ugodja; slednje plesalci zelo dobro poznajo, saj plesne klase in predstave nemalokrat izvajajo kljub telesnim poškodbam in bolečinam.

Matjaž Farič telo razume kot polje, v katerem pomen ni dan vnaprej, temveč sproti nastaja, se destabilizira in se predvsem ne zapira. V koreografiji *Solo* (1993) na Mahlerjev cikl pesmi popotnega tovariša, ki izpoveduje življenje po osebni katastrofi, in ga je zaključil makedonski oro Žensko pusteno, je z intenzivno telesno napetostjo odpiral večplastno pomensko polje, v katerem sem tedaj razbirala tudi odmeve na vojno na Balkanu; verjamem, da bi danes ta izjemen solo, mestoma prignan do samega telesnega roba, lahko brali v razmerju do sodobnih konfliktov, vključno z vojnami in genocidi na Bližnjem vzhodu.

Poseben del njegovega opusa pa zasedajo reinterpretacije kanonskih baletnih in dramskih del. V predstavah *Labodje jezero*, *Romeo in Julija* ter *Posvetitev pomladi* je razkrival, kako je telo vedno že vpisano v estetske in kulturne režime. Da ta vpis nikdar ni popoln, je uprizoril z razpadom idealizirane telesne celovitosti, značilne za baletni kanon, v predstavi *Pohujšanje*, navdahnjeni s Cankarjevim dramskim besedilom, pa je izpostavil tudi nasilno dimenzijo simbolnega zakona in kontingentnost telesnih normativov.

V svoje delo je med drugim vključeval sodobne tehnologije kot medij za raziskovanje ranljivosti in (ne)zmožnosti telesa ter v predstavah *Klon* in *3.oLo* plesalčevu telo postavil v duet z njegovim virtualnim telesom oziroma avatarjem.

Njegov ogromen opus obsega več kot sto koreografskih in gledaliških del. Med njimi so tudi dela, kjer je koreografsko sodeloval z režiserji, pa tudi predstave za otroke, izmed katerih se mi je v spomin najmočnejše zasedrala uprizoritev dramskega besedila Svetlane Makarovič *Škrat Kuzma dobi nagrado*.

Faričevo ustvarjalnost je mogoče razumeti kot zasledovanje neulovljivega objekta želje, ki ga je vsakič znova pognal k novemu izzivu in se ga je včasih sočasno loteval iz več zornih kotov. Nekateri projekti so namreč nastali kot nenadejan stranski produkt uprizoritev, ki se jim je v tistem obdobju posvečal, v nekaj predstavah je ponovil dele iz prejšnjih uprizoritev. Ob dvajsetletnici svojega profesionalnega delovanja je k projektu *Zakaj bi me kdo ustavil* (2006) v dialog povabil plesne in gledališke ustvarjalce iz različnih obdobj svojega ustvarjanja. Fragmenti preteklih del so bili rekonfigurirani v novo strukturo, ki je vključevala tudi elemente samorefleksije in ironične distance, kot na primer v zaključnem prizoru, v katerem se je z odra umaknil in iz avditorija spremljal reinterpretacijo svojega sola.

Rekonstrukcija tokratnega sola iz predstave *6. april*, ki ga bo štiri desetletja po nastanku plesala Jeong Bin Seo, tako pomeni ponovitev skozi razliko — njeno telo je drugačno od Faričevega, drugačne so tudi politične in družbene razmere, po razpadu blokavske delitve se danes soočamo z neoliberalnim imperativom storilnosti, ekonomsko in socialno negotovostjo, na katere skrajnem robu v prekarnosti živijo in profesionalno delujejo tudi sodobni plesalci.

V primerjavi s strahovi pred štirimi desetletji imajo današnji strahovi še bolj pošastne, še strašnejše obraze in oblike.

Mojca Kumerdej

FARIČ.

MATJAŽ FARIČ.

»

DOSTIKRAT JE TREBA PLES GLEDATI ZGOLJ KOT TO, KAR JE - TOK GIBA IN SENZIBILNOSTI, BREZ POTREBE PO PREVAJANJU V LITERARNI JEZIK. PODOBNO JE V KIPARSTVU, KO GRE ZA ZAMRZNJENO GIBANJE, KI GA NI TREBA PREVAJATI IN UGIBATI, KAJ NAJ BI UMETNIK ŽELEL SPOROČITI. OBLIKE GOVORIJO SAME PO SEBI IN VPLIVAJO NEPOSREDNO NA NAS. PODOBNO JE S PLESOM ... SODOBNI PLES PA ŠE ZDALEČ NI TAKO NERAZUMLJIV, KOT SE ZDI.

«

Matjaž Farič, Svet 24, maj 2025

V tej izjavi vidim v enem zamahu njegovih prvih dvajset let dela, ko sem sodobni ples še redno spremljala. Matjažev ples in koreografije so bile v glavnem točno to – tok gibanja. Zelo fizične, skoraj matematično natančne, polne discipline in osredotočenosti skesanega telesa na gibanje. Disciplina, ki je pri meni sprožila potem lahko nebroj interpretacij. Ali pa eno samo ponavljanje, ponavljanje, ponavljanje, ki je prav tako z repetitcijo odpiralo domišljijo. A prav nič ni bilo narobe, če sem zgolj občudovala disciplino. Bil je strog kot plesalec, koreograf, človek. Dosleden. Vztrajen. Trmast. Pri vsem. Pilil je telo, ga klesal kot kipar do popolnosti. V vse, kar je človeškega. Do konca. Bil je najboljši baletnik med sodobnimi plesalci, najbolj sodoben med baletniki. Mimogrede je prepletel dva na videz sorodna, a različna plesa. V enem zamahu, kakor da je to najbolj enostavno. Njegovo ime povezujemo tudi s Plesnim Teatrom Ljubljana, a njegova manira ni bila toliko gledališko zgodbena, kot je bila dosledno fizična. Bil je del scene, del booma, a v svojem kodu.

Berem tekst, ki sem ga napisala ob dvajsetletnici njegovega dela, da si osvežim spomin, in se mi vedno znova vrtijo njegove prve predstave. Prvi solo. Predstave iz časa njegove in do sedaj edine rezidence umetnika v Cankarjevem domu. Berem spisek njegovih predstav, gledaliških in ostalih koreografij, nagrad. Časovna distanca me potegne v sentimentalne reminiscence. Na valove navdušenja v devetdesetih letih preteklega stoletja, ko se je zdelo, da je vse možno. In da je vse skupaj na začetku, da bo boomu sledilo ustaljeno delovanje in tudi pohod skozi inštitucije. Ali da bomo dobili vsaj vadbene in uprizoritvene prostore, namenjene samo sodobnemu plesu. To se nam je zdelo še najmanj, kar bi sceni pripadalo. Upali smo, da se ne zaman poučujemo o belgijski sistemski plesni mantri, o tem, katere vse inštitucije so na čelo postavile sodobnoplesne koreografe ali kdo od njih ima svojo šolo.

In se začnem kregati, no, pogajati z umetno inteligenco, da mi na njegovi realni biografiji spiše zgodbo, kot so jo pisali mnogi koreografi, ne samo evropski, sodobnega plesa in baleta v maršu skozi inštitucije. Umetna inteligenca se ne da – ni bil, razen Fronte in Flote, no pa skoka v Cankarjev dom, umetniški vodja baletne hiše, velikega festivala sodobnega plesa ali baleta. Hm, pa bi moral biti.

Vseeno se odločim, da se ne dam in zapišem: »Po dvajsetih letih dela na neodvisni sceni je Matjaž Farič, plesalec, koreograf, pedagog, nagrajen doma in po svetu, prevzel vodenje baletne hiše.« Poskušam si predstavljati novice na moj fake zapis. Kdo vse bi skakal v luft, kdo bi bil vesel, kako bi ga povsem drugačna mentaliteta javnega servisa sprejela, posrkala, bi jo presegel, bi ji podlegel? Tu ne gre za vprašanje discipline in reda, tega ima Matjaž na pretek. Za izvoz. Gre za vprašanje dveh različnih sistemov: nevladnega, prekernega in javnega sektorja s sindikalnimi pravili delovanja. Če je prvemu pisano na kožo nenehno delo – dokler pač to ni narejeno, ne glede na praznik, vikend, bolezen, čas počitnic, je v drugega vtakano varstvo zaposlenih.

Saj se je leta kasneje zgodilo, da je Sanja Nešković Peršin vodila ljubljanski balet. Toda ona ni prišla od zunaj, bila je del zgodbe baletne inštitucije. Pozna pa Sanja dobro ustroj obeh načinov delovanja. Tako kot trenutni vodja baleta – Lukas Zuschlag. Kar se je v mariborskem baletu zdelo samoumevno in normalno, se je v Ljubljani precej časa opotekalo. Hm, še vedno se muzam ob fake novici, da je Matjaž že pred časom prevzel vodenje ljubljanskega baleta ... Raje ne napišem, kaj vse mi gre po glavi, me pa zabava. To bi bila prava bomba. Resda ni bil prvi v vrsti za tak preobrat, toda pri nas smo, z izjemo Sanje, o tem lahko mislili, kot mislim sedaj jaz – skozi fake news. Ga pa najdemo na njihovi spletni strani kot zunanjega sodelavca.

Toda ostanimo začasno pri fake novici, ki bi po logiki stvari lahko bila tudi realna in povsem logična, da ne rečem samoumevna posledica dela, nagrad, najmanj, kar bi pričakovali. Prav in pravično bi bilo. Lahko bi se zgodilo doma ali kjerkoli v Evropi. Tistega davnega 2006, ko je Matjaž slavil dvajset let dela, je bil v Veliki Britaniji Wayne McGregor imenovan za prvega rezidenčnega koreografa Kraljevega baleta. No, Forsythe je prej prevzel Frankfurtski balet ... Umetna inteligenca mi dela spiske sodobnoplesnih koreografov, ki so vsaj dvajset let nazaj ali tam okoli tistega časa, ko je svet bil bolj normalen kot danes, prevzemali inštitucije. Takrat je v Berlinu cvetela Sasha Walz, ki mu je generacijsko blizu. Angelin Preljocaj je blestel v Franciji, Anne Teresa De Keersmaeker je še naprej vodila Rosas.

V resnici je bilo pri nas zelo drugače. Leta 2012 je Matjaž Farič, povzemam novico z MMCja, ko je bil v. d. direktorja Centra sodobnih plesnih umetnosti, o namerah o ukinitvi centra izvedel iz medijev in ni prejel uradnega sklepa o ukinitvi. Prosil je za sestanek s takratnim ministrom za kulturo in šport Žigo Turkom, ki mu je na srečanju pojasnil, zakaj ministrstvo želi ukiniti Center sodobnih plesnih umetnosti, Farič pa je obstoj ustanove branil. Matjaž Farič je sam prosil za razrešitev, »ker ni bil imenovan svet zavoda, ker center zaradi sklepa vlade ne sme zaposlovati in sklepati avtorskih pogodb, ker ni bilo poskrbljeno za podaljšanje najemne pogodbe za prostore, ki so bili delno obnovljeni s sredstvi zavoda, dokončanje prenove pa bi bilo v trenutnih razmerah negospodarno, in ker Farič po več kot mesecu dni ni dobil pogodbe za delo v. d. direktorja centra.« Takrat je bil prvič ukinjen Center sodobnih plesnih umetnosti, sedaj imamo novega – bo preživel? Tudi to je del zgodbe Matjaževih 40 let dela.

On je vmes neumorno delal, še vedno ob predstavah dela festival Front@ v Murski Soboti. Je pa naredil drugačen, na prvo žogo, nepričakovan ovinek. Končal je režijo na AGRFT. Jasno, kdo drug kot Matjaž! Kjer se je, med drugim, učil tudi o zgodovini slovenskega sodobnega plesa in lahko bi se tudi o tem, kar je sam naredil. Pravi, da je to preskočil.

V naslednji dvajsetletki njegovega dela me je odneslo v druge vode. Še vedno znotraj umetnosti, a ne več plesne in gledališke. Marsikatero predstavo sem izpustila, večeri so bili namenjeni službi in literaturi.

Pogledala sem si kratek posnetek njegove predstave *Spolzka tla; Antimuzikal Nezaželenih* v režiji Matjaža Fariča. Hm, polno mehkode, nekega novega plesnega koda v Matjaževem opusu. Predstava, pišejo na MMC, je nadaljevanje predstave *Nezaželeni* in pripoveduje o istem dogodku, ko se je ob plesni intervenciji v javni prostor z naslovom *Druga stran ulice* pojavil nesporazum med brezdomci in plesalci. »S prejšnjo predstavo, ki je imela pomenljiv naslov *Nezaželeni*, smo želeli pokazati, da lahko pride do konfliktov tudi med naključnimi družbenimi skupinami. Nasprotja se ne dogajajo zgolj med tistimi zgoraj in spodaj, ampak tudi med tistimi spodaj in spodaj. Želeli smo rekonstruirati resnični dogodek in na koncu ustvarili fikcijo,« izjavi v predstavi igralec Jure Žavbi. Poudari tudi, da so liki brezdomcev izmišljeni, njihove zgodbe pa tudi.

Veliko sem zamudila pri Matjaževem delu, a vidim, da vztrajno in dosledno išče nove poti, spreminja kode in se nenehno podaja v nove svetove. Vedno znova nam odnaša tla, nas pelje nekam, kjer še nismo bili in nismo pričakovali, da nam bo prav on odpiral nenehno nove poti, poglede ... Zakaj kljub vsemu nisem presenečena? Komaj čakam, da vidim, kam vse nas bo speljal v naslednjih dvajsetih letih.

Jedrt Jež Furlan

JEONG BIN SEO – INTERVJU

Jeong Bin Seo je plesalka in koreografinja, katere plesno ustvarjanje črpa iz bogate zgodovine baleta, hip-hopa in sodobnega plesa. Z globokim razumevanjem fizičnega telesa raziskuje energije, ki nastajajo skozi raznolike gibalne besednjake. S solom *There Was no Room for Food* se je odpravila na mednarodno turnejo z gostovanji v sedmih državah – med drugim v Singapurju, na Poljskem in Japonskem. Leta 2023 je delo prejelo nagrado Tatsumi Hijikata Memorial Prize (glavno nagrado) na Japonskem, ki je pomenila priznanje njenemu edinstvenemu umetniškemu izrazu in gibalnemu jeziku. Drugi pomemben solo, *Postponed*, je bil uradno povabljen na festival 29MASDANZA v Španiji leta 2024. Delo, ki razmišlja o temah odlašanja, spomina in telesne vzdržljivosti, je pritegnilo precejšnjo pozornost na sodobnoplesni sceni v Seulu. Zanj je prejela nagrado za najboljšo plesalko na podelitvi nagrad Dance Vision Awards 2025, ki jo je organiziralo Korejsko združenje za promocijo sodobnega plesa – redka čast za umetnike, ki ne živijo in delajo v prestolnici.

Leta 2025 je kot plesalka sodelovala pri ponovni uprizoritvi prelomnega in mednarodno priznanega projekta Williama Forsythea *One Flat Thing, Reproduced*. Istega leta je nastopila v plesnem filmu *Skull*, produkciji koreografa Kima Hoyeona in filmskega ustvarjalca Leea Sanghaka v produkciji Korea National Contemporary Dance Company.

Od leta 2023 je Jeong Bin Seo tudi osrednja plesalka v pomembnih delih plesnega gledališča JUMOK, ki ga vodi Jung Hunmok. Njeni nastopi v delih *Yaras*, *Ezras* in *Film Cassandra* so bili ključni za razvoj estetike in gostujočega repertoarja skupine.

Jeong Bin, hvala, da ste si vzeli čas za pogovor z mano in da ste prišli plesati v Slovenijo. Po vsem, kar sem prebrala o vas in videla na vajah, je vaš slog zelo raznolik. Kako bi ga opisali?

To je težko opisati z besedami. Rada imam fiksacijo, refleksijo ... Kot otrok sem začela plesati balet, vendar nisem bila dobra balerina. Bila sem nežna in šibka; balet je bil zame v otroštvu pretežak izziv. Zato sem izbrala sodobni ples, ker se skozenj lažje izražam. V njem je prostor za divje gibe in soočenje s čustvi, kot sta jeza, osamljenosti in še kaj ... Četudi se ne gibljem, je v sodobnem plesu prostor (tudi) za ‚odsotnost gibanja‘. To me je okrepilo, v sodobnem plesu sem se počutila močna, imela sem občutek, da lahko prenesem vse. Zmožnost izražanja me je naredila močnejšo – tako v telesu kot v duhu. Od takrat lahko v ples vključim tudi balet, hip-hop ali druge sloge. Obdana s sodelavci in koreografi, ki mi omogočajo in me spodbujajo k raziskovanju gibanja in izražanja, sem postala tudi bolj samozavestna.

Ste koreografinja in plesalka. Ko pripravljate novo samostojno delo, ali ga zastavite s temo, zgodbo, čustvom, gibalnim segmentom ali čim drugim?

Običajno se najprej začnem gibati, izhajam iz gibanja. Pomislim na senzorično izkušnjo – vonj, dotik, okus ... – in to v meni vzbudi čustva, iz katerih gradim gibanje. Gibanje izhaja iz čustev, čustva pa iz odziva na čute. Zato se preprosto začnem gibati, nato pa o tem razmišljam, analiziram in uporabim svojo domišljijo. Tako odkrivam svoje teme in motive. Včasih sem to počela drugače, a se mi zdi način, ki sem ga pravkar opisala, najbolj navdihujoč, saj brez prisile zdrami mojo domišljijo. Najprej telo, potem um.

Ali obstajajo predstave, v katerih ste plesali ali jih koreografirali sami, na katere ste posebej ponosni oziroma se vam zdi, da ste se iz njih naučili nekaj pomembnega?

Uf, težko vprašanje ... (dolga pavza) ... Predstava z naslovom *Dating Abuse*, ki je bila tudi na programu festivala Fronta leta 2023; v tej izvedbi nisem sodelovala, sem jo pa plesala drugje. Koreograf Su Yeol Park je zahteval izjemno intenzivna čustva ter realistično in surovo gibanje. Zato sem si lahko dala duška, ni se mi bilo treba zadrževati ali preveč razmišljati o tem, kaj počnem; lahko sem kričala, govorila, se gibala po celem prostoru ... Drugo delo pa je koreografiral Hun-Mok Jung, član plesne skupine The Peeping Tom Dance Company ... Zdaj, ko pomislim, sem tudi v tej predstavi kričala (smeh) – zdi se, da rada kričim na odru. V tej predstavi je bilo dovoljeno vse; gibati se kot nora, lulati, prdeti ... Morda zveni banalno, ampak povedati hočem, da v obeh predstavah niso bile postavljene nobene omejitve glede tega, kaj je ples. In takšnih predstav ne izvajam pogosto, zato menim, da je to bila ena najboljših izkušenj v moji karieri. A bilo je še toliko drugih čudovitih predstav, in z vsakim koreografom, s katerim delam, rastem ter odkrivam nekaj novega, česar na odru še nisem poskusila.

Torej vas privlačijo plesne predstave, ki so na meji performativnih umetnosti?

Ja, tiste, ki so nekoliko bližje gledališču. V številnih predstavah sem govorila tudi v različnih jezikih.

Kako ste se pripravljali na vaje za predstavo *Strahovi*? Kaj je pravzaprav vzbudilo vaše zanimanje za sodelovanje z Matjažem?

Matjaž in jaz sva se spoznala v Seulu, kjer me je prvič videl plesati, zato sem bila zelo zainteresirana, ko je predlagal, da bi skupaj ustvarila jubilejno predstavo *Strahovi*. Všeč mi je bil naslov in tema osamljenosti ter strahu, saj sem sama izkusila veliko različnih vrst osamljenosti in strahu. Zdaj, ko delava skupaj, to zlahka izražam pred njim. Morda to občutiva drugače, vsak posameznik čuti na svoj način, vendar je tema zelo močna, ker se z njo lahko vsi povežemo.

Prvič sodelujete z Matjažem – kako bi opisali razlike med vajinima koreografskima slogoma in katere podobnosti ste opazili? Ali obstaja kakšen gib, ki je za vas nov ali vas navdihuje in ga želite raziskati v tem sodelovanju?

Menim, da je med nama veliko razlik ... (smeh, sledi dolg razmislek) ... Matjaž je zelo precizen, njegovo gibanje je zelo iskreno, resnično in zelo 'kotno' ... kot kvadrat, vendar nosi v sebi nekaj krožnosti, je zelo topel človek. Ne vem, kako bi to bolje pojasnila.

... Odlično ste to pojasnili. Ste vedeli, da je leta 2003 naredil predstavo z naslovom *Krog v telesu – kvadrat v glavi*?

(smeh) ... Ne, nisem vedela. Res? To je neverjetno. Zdaj vem, kako lahko to pojasnim. Njegov slog bi imenovala "ples brez ličil" – nič umetnega, samo čista prisotnost. Jaz pa sem bolj divja, uporabljam oblike svojega telesa in njegov značaj – imam ženske boke, zelo tanka zapestja in dolge prste, zato je moje gibanje bolj lebdeče, lahkotno in občutljivo. Ko plešem Matjaževo koreografijo, moram uporabiti več mišic, plesati močneje in ne razmišljam o tem, kako naj najdem gib, ki bi bil lep; vse je v čisti prisotnosti. Ničesar ne morem skriti, skozi gibanje moram razkriti svoj pravi jaz. Med vajami sem ugotovila, da sem nagnjena k pretiranemu analiziranju, kadar ne morem narediti nekega določenega giba, a Matjaž mi je rekel, da ni treba toliko analizirati, da lahko najdeva drug gib, ki mi bolj ustreza. To je bilo zame nekaj novega, bila sem presenečena, vendar je bilo čudovito slišati tako tople besede. Nisem navajena, da bi bili koreografi pripravljani spremeniti koreografijo, da bi se prilagodili plesalčevemu telesu. Včasih razmišljam o njegovih besedah in začela sem se osredotočati manj nase in na tisto, kar znam ali ne znam narediti, ter bolj na bistvo določenega giba in zakaj je v koreografiji ... to je bil eden mojih "čarobnih trenutkov" ali spoznanj, do katerih sem doslej prišla v Ljubljani.

Poleti 2025 ste na 20. Fronti predstavili svoj plesni solo z naslovom *Postponed*. Tokrat ste prišli delati v Ljubljano. Ste imeli priložnost, da bi si ogledali kakšno slovensko predstavo? Kaj ste opazili o slovenski plesni sceni, česar morda mi od znotraj ne vidimo?

Želim si, da bi videla več slovenskega plesa ... Sedaj, ko sem tukaj, si bom ogledala nekaj predstav. Povedala vam bom kasneje.

INTERVJU JE PRIPRAVILA
Katja Markič.