

Gabriele Klein¹
Univerzitet Hamburg
gabriele.klein@uni-hamburg.de

Originalni naučni rad
UDC 792.8.038.53:796.332
DOI: 10.7251/SOCSR1204005K
Prihvaćeno: 01.11.2012.

Fudbal kao koreografija. **O odnosu između interakcije u igri i improvizacije u plesu**

„Nikada nisam propustio šansu da dam go zbog toga što sam suviše žurio, radije sam uludo potrošio vrijeme.“
Vili (Ent) Lipens [Willi (Ente) Lippens]

Abstract

This text examines the similarities between football and dance. In doing so, the focus is not on the many possible metaphoric relationships between football and dance. This happens for example when film clips of football games are called 'football ballet', or when fans are dancing Samba, or when players perform a dance with corner flags. The text rather aims to answer the question on which structural characteristics football and dance share.

Key words: *interaction, improvisation, dance, performance, football as choreography, social figuration and event.*

Apstrakt

Ovaj tekst nastoji da pronade sličnost između fudbala i plesa. Pri tome nisu u središtu pažnje mnogostruki mogući metaforički odnosi između fudbala i plesa, kao kada se filmski isječci sa fudbalskih utakmica, koji se neprestano prikazuju uz muziku u pozadini, nazivaju „fudbalskim baletom“, kada Sambini navijači plešu, ili kada igrači plešu sa kornjer-zastavicama. Važnije je odgovoriti na pitanje koje strukturalne specifičnosti posjeduju fudbal i ples.

Ključne riječi: *interakcija, improvizacija, ples, performans, fudbal kao koreografija, socijalne figuracije i događaj.*

¹ Profesor sociologije pokreta i plesa na odseku za Humani pokret i rukovodilac Studija performansa na Univerzitetu Hamburg. E-mail: gabriele.klein@uni-hamburg.de

Uvod

„Football, c'est full impro, quoi“ („Fudbal je pun improvizacija“). Ovom rečenicom francuski koreograf Filip Dekuffe [Philippe Decouflé], koji je bio odgovoran za koreografiju svečanosti Svjetske fudbalske federacije [FIFE] 2006. godine povodom Svjetskog fudbalskog prvenstva, izražava fasciniranost fudbalom. Fudbal oduševljava onda, kada se isprepliću red i slučaj, sistem i nered, plesna elegancija i igračka efikasnost. Upravo u tom trenutku se može vidjeti i osjetiti bliskost fudbala i plesa.

Temom srodnosti između sporta i koreografije bavio se francuski koreograf Ksavier Le Roa [Xavier Le Roy] u svom „Projektu“ (Lisabon 2003. godine). Le Roa je pozvao 20 učesnika (aktera), među njima plesače, koreografe, dramaturge i naučnike, na utakmicu sa koreografijom koja je povezivala 3 vrste sporta: fudbal, rukomet i „četiri ugla“ [„Corners“, dječija igra koja se u Americi i Kanadi igra na četiri ugla sa pet igrača]. Prvo se svaka utakmica igrala pojedinačno, a potom „Three Games Game“. Na pozornici u obliku kvadrata nalazila su se 4 gola: Rukomet se mogao igrati na sva četiri gola, a za fudbal su na raspolaganju stajala dva. Rukometna ekipa se razlikovala jer je nosila kape, fudbalska je nosila suknje ili hlače, a igrači kornera žute ili ljubičaste majice (*T-shirt*). Budući da su svi igrači učestvovali u sve tri utakmice, nastale su specifične „individualnosti“, ni jedna kombinacija odjeće nije se pojavila dva puta.

Igralo se onim što sportsku utakmicu čini kulturnim performansom (Milton Singer) i neponovljivim događajem: smjenjivanjem reda i slučaja, sistema i situacije, snage i nemoći, pobjede i poraza, dobitka i gubitka, pravila i kršenja istih, trijumfa i tragedije, napetosti i opuštanja (pražnjenja), junaštva i kulture navijanja, muškosti i volje za pobjedom, prisutnosti i predstavljanja. U „Projektu“ se igralo i u mraku, nekada su samo loši igrači bili raspoređeni na terenu. Rang lista igrača utvrđena je na osnovu bodova koji su im dodijeljivani, prekršaji se nisu „dešavali“, nego su svjesno inscenirani. Ponekada su se učesnici kretali usporeno (*slow motion*), a lopte su, doduše, slijedile zakone fizike i dovodile do toga da se igra u okviru dvije različite jedinice vremena. U ovm radu istražujemo veze, strukture, sličnosti, odnose, uticaj i utisak koji se nalaze u interakciji igrača u igri (fudbal), plesača (pозornica) i publike koja ih posmatra na jednom ili drugom mjestu.

Struktura i situacija

Učesnici u prethodnom „Projektu“ su se, u stvari, odricali određenih pravila o prostoru (kao što su npr. krug, kazneni prostor ili prostor gola, prostor sed-

merca ili jedanaesterca ili pokrivanje određenog prostora) koji karakterišu svaku utakmicu. Osim toga, gledaoci su, za razliku od reakcija na „pravoj“ utakmici, ostajali po mogućnosti pasivni. Na mjestu izvođenja oni su inscenirali pozorište prije kao pozorišna publika nego kao sportski navijači, pogotovo što „Projekt“ nije ni tematizovao ono što karakteriše kulturni performans: razdvajanje pozornice i gledališta, učesnika i publike, do čega uvijek dolazi prije svega zbog običaja koji su poprimili formu rituala. U fudbalu su to navijačke pjesme, uzvikivanje parola, bubnjanje, upotreba čegrtaljki, pljeskanje, nošenje navijačkih prsluka, šalova ili perika, te slikanje po tijelu. „Projekt“ je bio projekat učesnika na „terenu“.

„Projekt“ je bio na „lopti vremena“. On je primjer za savremenu plesnu umjetnost koja postavlja pitanje koreografije i pri tom se odvajava od plesa kao estetske forme, te se, baš suprotno, približava utakmici, koja se istovremeno i igra i prikazuje kao ples pod maskama. Na važnosti gube i ples kao estetski jezik forme i oduševljenje savršenošću igranja sporta i plesnom virtuoznošću. Zabavljajući se tako nisu brinuli ni za igracku efikasnost ni za plesnu eleganciju.

Ali „Projekt“ nije samo umjetnički projekat. On je usmjeren na ispitivanje „stvarnosti“ i na pitanje performativnih uslova i formi uspostavljanja stvarnosti između strukture i situacije, reda i slučaja, sistema i postupka.

Tim „Projekt“ tematizuje osnovnu problematiku koja nije svojstvena samo fudbalu i plesu, nego karakteriše i društvenu pojavu: društveno se može shvatiti samo kroz uzajamni odnos makro i mikro struktura, to znači, s jedne strane struktura, dakle normi, vrijednosti, pravila i rituala, sistema i poretka moći, a s druge strane situacija i postupaka. Stoga nije slučajno što su se sociolozi i naučnici iz oblasti kulture stalno iznova bavili fudbalom, jer su upravo kulture pokreta pogodan predmet posmatranja da bi se društvena praksa učinila očiglednom i kao poredak tijela.

Gotovo da nema vrste sporta – bar ne u Evropi, o kojoj su objavljeni toliki naučni radovi, kao što je to slučaj sa fudbalom. Fudbal je i u sociologiji bio i ostao omiljen predmet posmatranja i tumačenja u okviru pojedinih socioloških teorija. Norbert Elias je, na primjer, svoje figuracijsko-sociološke teze objasnio na primjeru fudbala. On pokazuje da se socijalna promjena odvija, doduše, koordinirano i strukturisano, ali da je pojedinac ne može planirati. I Pjer Burdije [Pierre Bourdieu] je izabrao fudbalski teren kao objekat za posmatranje svoje teorije [socijalnog] polja: U oba slučaja postoje određena pravila, norme, konvencije i rituali. U oba primjera se vode borbe za socijalne pozicije; i ovdje kao i tamo učesnici osjećaju strukturu polja i njegove mehanizme poretka kao nešto prirodno – i upravo to je „performativna magija“ koja ljude veže za hijerarhijske strukture (i strukture moći). Slično kao što je to učinio Le Roa u „Projektu“, postavili su Elias i Burdije pitanje uzajamnog djelovanja mikro i makro nivoa:

da li je praksa ta koja mijenja društvene strukture, ili se ta praksa može ostvariti samo u okviru hijerarhija (moći)? Kao i kako je moguće izbjeći konvencije i odbaciti naučene primjere koji su postali navika? Obojica odgovaraju na ovo pitanje sa različitim konstruktivističkih pozicija: Elias iz figuracijsko-sociološke perspektive, a Burdije sa stanovišta prakse.

Prakse socijalnih figuracija

Književnike, ljude iz oblasti pozorišta, likovne umjetnosti i filma, fasciniralo je šta je „Projekt“ inscenirao sredstvima koreografije: performans, prisutnost, opšte događanje i materijalnost (tjelesnost) sportske utakmice, i istovremeno njena simbolička moć. Pasolini, Nabokov, Kami [Camus]² ili Dario Fo, svi su bili oduševljeni strašću koju upravo fudbal može izazvati, strašću koja čini da iza aure događaja nestane socijalna i kulturna razlika. Fasciniranost samom fudbalskom igrom nalazila se, i nalazi se, u iskustvu sporazumijevanja sa one strane govora.

Kaže se da se igra odvija na terenu, a ples je onda prisutan, kada se pleše. Drugim riječima, sport i ples se moraju desiti da bi postojali. To zvuči kao da je ovo fenomen vezan samo za kulturu tijela i pokreta, ali ovo važi i za društvene pojave: i one moraju tek, u, kroz i kao praksa, da postanu stvarne, a to se ostvaruje performativno pomoću učesnika i njihovih postupaka. Utoliko predstavljaju i fudbal i ples, svaki na specifične načine, veoma jasna polja prilikom objašnjavanja djelotvornosti socijalnih pojava u praksi, i kao praksa.

Događaj

Fudbalska utakmica i plesno izvođenje ne proizvode nikakvo djelo; oni su događaj – i tek se kao događaj ostvaruju. Ovdje ne igra nikakvu ulogu odvajanje autora od teksta o čemu se prethodnih godina tako mnogo diskutovalo u filozofiji i nauci o književnosti. U fudbalu i plesu nema djela bez autora, odnosno, utakmice bez igrača, ni plesa bez plesača. Prisustvo producenta, misli se na plesača ili sportistu, konstitutivno je za događaj. Kako je Erika Fišer Lihte [Erika Fischer-Lichte] već konstatovala, ne može se, uostalom, estetika percepcije plesa orijentisati prema shvatanju (pojmu) djela. To važi i za sport. Teškoća se sastoji u tome da se sport i ples shvate samo kao odsutnost, kao događaj koji više ne po-

² Vidjeti opširnije: Elisabeth Tworek/Michael Ott, *SportGeist. Dichter in Bewegung*. Arche: Zürich-Hamburg 2006.

stoji, kao sjećanje, kao trag³. Koreografija kao što je to „Projekt“, ili ples koji je otplesan, ne mogu se više ponoviti, kao što ne može ni fudbalska utakmica. Odnos učesnika prema prostoru i vremenu, koji sebe sami mijenjaju, biće drugačiji, a i interakcije i njihovi međuzavisni ishodi ne mogu se proizvesti ponovo na isti način. Igra kojom se upravljalo (manipulisalo) ne može stoga biti ponovljena.

Osim toga potrebni su uvijek različiti mediji, televizija ili video, da bi se događaj učinio prisutnim. Ovo *ponovno pojavljivanje* je, dakle, moguće uvijek pomoću nekog drugog oblika medijskog praćenja događaja, naime, pomoću tehničkih medija, za razliku od oka ili tijela koji su takođe mediji. Tehnički mediji od plesnog ili sportskog događaja prave, u principu, nešto drugo, tako što trodimenzionalnost prostora pretvaraju u dvodimenzionalnost slike, te uz pomoć tehnologije (kamera, obrada filma izrezivanjem scena) upravljaju pogledom gledaoca. Ono što se, međutim, dešava na terenu, u plesnoj dvorani ili na plesnoj pozornici, ostaje nepoznato za one koji su događaj pratili samo putem medija.⁴ Za one koji su to mogli pratiti *uživo*, to je uspomena poput nekog susreta na ulici koji je bio veoma površan, ali ipak, kako je Erving Goffman [Erving Goffman] to ubjedljivo dokazao, posjeduje interakcijski poredak.⁵ Ali čak i ova nestalnost (površnost) ne mora nužno da dovede do površnih doživljaja; ona može biti veoma posebna i bogata iskustvom. Površnost, dakle, koja se rado pripisuje plesu kao njegovo specifično obilježje, jeste takođe značajna karakteristika i sporta i svakodnevnog djelovanja.

Prakse tijela

Kako je u sportu i plesu teško povući granicu između učesnika i djela, igrača i igre, plesača i plesa, onda ovdje nije govor medij, odnosno posrednik smisla ili konstitutivni element kulturne prakse. Fudbal i ples su specifične forme kulturnih praksi. Za razliku od drugih praksi, poput čitanja, njihova osobitost leži u tome da su oni urođene prakse tijela i pokreta. Za razliku od glume – ili tjelesne prakse – u plesu tekst, lice i mimika imaju malu ulogu. Naprotiv, ovdje se u središtu pažnje nalazi noga, dio tijela koji je na važnosti dobio na dvorovima italijanskog trgovačkog kapitala, a sve značajniji je postao „prosvjećivanjem ratnika“ na kraljevskim dvorovima u 16. i 17. vijeku. Jer ovdje su nekadašnji ratnici učili

³ Vidjeti opširnije: Gerald Siegmund, *Abwesenheit*, Transcript: Bielefeld, 2006.

⁴ Međutim, sasvim suprotno je na Svjetskom prvenstvu 2006. godine na stadionima televizijska slika prenošena „live“ na bezbrojnim monitorima i platnima – kao na pop-koncertu, tako da se čak i na stadionu gubila razlika između slike i realnosti, između fudbala kao „autentičnog događaja“ i „medijskog performansa“.

⁵ Erving Goffman, *Interaktionsrituale*. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1986.

pravilno držanje tijela pomoću čega su mogli na dvoru svom socijalnom statusu dati određenu važnost – i to prije svega uz pomoć učitelja plesa. Oni su im sa-vjetovali da vrhove stopala malo okrenu prema vanjskoj strani kako bi pokazali cijelu nogu, te da bi se kretali sa više ljupkosti.⁶ U isto vrijeme se, takođe u Italiji, razvila igra *calcio*, što je u prevodu značilo *korak ili udarac nogom*, koja je postala suština lijepog ponašanja među vladarima dinastije Mediči [Medici]. *Calcio* je pokret noge učinio ugladenim, tako što ga je proglasio elegantnim odgovorom dvorske kulture na grubo bacanje lopte rukom.

Tijelo koje se kreće prilikom plesa ili bavljenja sportom je medij i istovremeno izvođač prakse. Činjenica, da je, sa stanovišta sociologije, tijelo koje se kreće, istovremeno stvaralac, instrument i rezultat socijalne prakse, dovodi do pitanja, kako se tijelo izražava, kako govori, ako uopšte zna govoriti. Tako npr. filozof Diter Merš [Dieter Mersch] zastupa mišljenje da tijelo ne govori nego pokazuje⁷. Stoga tijelo nema u svom izrazu nikakvu jednoznačnost, ono ne funkcioniše kao govor po Aristotelovoj logici, nego se upravo ispoljava negdje *Između*. Upravo ovaj izraz kroz ne-identično čini njegov naročito subverzivan i inovativan potencijal; uostalom to je i teza, koju je koreograf Vilijam Forsajt [William Forsythe] davno predstavio kao praksu koreografije, kada je traganje za pokretima smjestio u međuprostor onoga što se ne može koreografisati.

Baš zbog toga što tijelo nema umjerenost govora, može se smjestiti (pozicionirati) u međuprostor između strukture i postupka, kao medij i agens prakse. Prema tome, tijelo je „strukturisana i strukturirajuća struktura“ (Burdije): kao materijalizovana forma produbljenih socijalnih struktura, normi i vrijednosti, tijelo je predstavnik struktura. Istovremeno plesanje i igranje fudbala nastaje performansom tjelesnog, u čemu, doduše, svoj izraz dobija kanon pravila dotičnog socijalnog polja, ali taj performans odavno, kako vidimo i spoznajemo prilikom plesa ili utakmice, tu ne nestaje. Za praksu – ne samo u fudbalu i plesu – učesnicima je potrebno znanje koje kao performativno znanje nije bezuslovno kognitivno dostupno, nego se ispoljava kao praktično znanje, kao smisao za praksu. To je znanje kod kojeg je poredak polja postao tjelesan kao i hijerarhija i prostorni poredak, ali i kao ritualizovani i simbolični poredak. Pojmovi koji su specifični za ples i sport, poput igračke inteligencije, svijest o prostoru, osjećaj za vrijeme ili osjećaj za ritam, upućuju na ovu fizičku strukturu polja u smislu poretka vremena i prostora koji je takođe inkorporiran kao i pravila, konvencije, norme i rituali, koji su specifični za određeno polje.

⁶ Vidjeti: Horst Bredekamp, *Florentiner Fussball: Die Renaissance der Spiele*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2001

⁷ Dieter Mersch, *Was sich zeigt*. München: Fink, 2002.

Strukturisana improvizacija

Habitualna povezanost učesnika sa određenim poljem objašnjava da događaj ne protiče nestrukturisano. Friderike Lampert [Friederike Lampert] označila je u svojoj disertaciji o plesnoj improvizaciji ovaj fenomen interakcije između reda i slučaja kao strukturisanu improvizaciju.⁸ Ona je pokazala da savremeni koreografi ne posmatraju koreografiju kao čvrsto definisan red, nego kao strukturisanu improvizaciju. Ono što je u ovom radu opisano na izabranim primjerima umjetničkog plesa, važi i za otplesan ples koji ima određen repertoar koraka i figura, ali koji se izvodi uvijek na novi način – i samim tim drugačije. Isto važi i za fudbal. Moglo bi se čak istaći: improvizacija je plesna tehnika savremenog plesa čiji početak se ne nalazi tu, nego u popularnim performansima, u popularnim plesovima ili igrama. Tango je, na primjer, strukturisana improvizacija: strukturisana zato jer su pravila poznata i čine mjerilo orijentacije, a improvizacija zato, jer se tango kao i svi plesovi, u potpunosti, nikada ne bi mogli ponoviti, a njihova koreografija ne bi mogla biti do detalja razrađena.

Brazilska koreografkinja Debora Kolker [Deborah Colker] je, baš suprotno, sa „Marakanom“ [Maracana] (Hamburg 2006.) predstavila koreografiju povodom Svjetskog prvenstva u fudbalu, koja je bila do detalja razrađena, i utoliko je – drugačije od „Projekta“ [Project] – mogla samo predstaviti fudbalsku utakmicu sredstvima plesno-estetskog jezika, ali ne i stvoriti događaj.

Jer, fudbalska utakmica je koreografija, ako se ona ne shvati, zapravo, kao pismo fiksirano za prostor.⁹ Ako se pojam koreografija želi primijeniti uopšte na sport, kao i uostalom na društvo i politiku, onda izgleda da to samo tada ima smisla, ako se strukturisana improvizacija sama shvati kao koreografija, kao što je to slučaj u savremenim raspravama o koreografiji. Slučaj i nered kao sastavni dijelovi reda igraju pri ovakvoj vrsti koreografije važnu ulogu. Koreografija kao strukturisana improvizacija je prema tome uvijek estetska refleksija onoga što je u fudbalu tako fascinantno. Ili drugim riječima: fudbal predstavlja okret ka performativnom društvu, ka društvu koje je izgubilo strukturu i destabilisalo se, te kojem su potrebni, i koje proizvodi, fleksibilne i stabilne subjekte.

Strukturisana improvizacija se u sportskom žargonu naziva *igračka interakcija*. I ovdje je jasno: odlučujuće je šta se dešava na *terenu*. Jer čak, i kada se naprave taktički planovi i analizira protivnička igra, kada je uvježbana systemska igra i kada su razrađene pojedinačne pozicije na fudbalskom terenu, kada je trava njegovana, a kopačke odgovaraju, raspoloženje dobro, pojedini igrači motivisani, a mediji, odgovarajuće na pozitivan način, najavljuju sportski događaj,

⁸ Friederike Lampert, *Tanzimprovisation*. Bielefeld: Transcript, 2007.

⁹ 2006. godine održan je simpozijum u Oldenburgu pod nazivom „Socijalne koreografije“ („društvene koreografije“ – prim. prev.).

ovo ne odlučuje na kraju o stvarnom toku igre. Igra se odvija, da se izrazimo terminima koje Norbert Elias koristi u sociologiji, strukturisano i koordinirano, ali ne racionalno i planski. Ona simboliše princip socijalnih nizova postupaka.

Elegancija i virtuoznost

Ako se slijede na različite načine objašnjene teze sociologa poput Norberta Elias, Mišel Fukoa [Michael Foucault] ili Pjera Burdijea o tome da se poredak socijalnog polja upisuje u tjelesne strukture, onda je razumljivo zašto fudbaleri i plesači pripadaju različitim svjetovima kada je riječ o njihovom držanju tijela, ali i o njihovim pogledima na svijet i stilovima života. Pravila vezana za određeno polje se razlikuju u sportu i plesu, iako je u oba slučaja riječ o kulturama pokreta. Sport je sa svojom takmičarskom orijentacijom i orijentacijom ka postizanju što boljih rezultata suštinski pojam moderne. Sport – a prije svega fudbal – je popularan, muški sport, u medijima sveprisutan, te dio kulture koja je postala događaj („event“). Principi socijalne inkluzije i ekskluzije, borbe oko podjele i igre moći, odvijaju se ovdje na drugačiji način nego u plesu, koji je kao kultura pokreta sa modernim društvom dospio na margine, te je mitologiziran, i od tada se uvijek pojavljuje kao „Drugost“ moderne. Razlika između različitih poredaka, specifičnih za određeno polje, ogleda se i u odbijanju do kojega je došlo, kada je trener francuske reprezentacije htio povodom Svjetskog prvenstva 2006. godine narediti svom timu da treniraju ples, kako bi igrači (ponovo) usvojili onu sposobnost kojom se ističu plesači, a koja se izgubila kod fudbalera zbog nove brze tehnike igre: riječ je o osjećaju za ritam, brzoy koordinaciji, pokretnosti i balansu.

Zaista su plesni kvaliteti kao i uvijek ti koji čine da fudbaler ostane u živoj uspomeni, te od njega mogu da učine zvijezdu, virtuozu sa loptom. Ples pretpostavlja osjećaj za formu, kao i sposobnost da se pokloni smisao pokretu koji se mora izvesti. Razlika između plesača, čovjeka u svakodnevnom kretanju ili fudbalera, sastoji se, kada je riječ o izvođenju pokreta, upravo u tome da plesač pokretu daje oblik. Upravo moderni ples, koji se etablirao sa druge strane dosadašnje estetike plesa, već gotovo čitav vijek pa sve do danas, otvara iznova u teoriji i praksi pitanje razlike između pokreta i plesa, te traži estetiku plesa upravo u ovim međuprostorima. Upravo je sposobnost davanja forme pokreta ta, koja tek omogućava da pokret nastane kao plesni pokret.

Osjećaj za formu korespondira sa sposobnošću da pokret dobije prostorno-vremensku konturu, odnosno, da se upiše u prostor i da se napravi koreografija. Koreografija kao pismo za prostor podrazumijeva povratni odnos prema tjelesnom pokretu, pri čemu se refleksivnost ovdje ne može shvatiti kao

kognitivni proces, kako je to uobičajno u istorijskom shvatanju ovog pojma, nego se mora, prihvatajući stav britanskog sociologa Skota Leša [Scott Lash] razumjeti kao „estetska refleksivnost“, kao refleksivnost koja nastaje iz tjelesno-čulnog osjećaja.

Fudbaler može imati osjećaj za formu i praviti estetske pokrete, poput Zidana [Zidane], Ronaldinja [Ronaldo] ili Kajzera Franca [Kaiser Franz – Franc Bekenbauer], ali samo ove kompetence ga ne čine uspješnim fudbalerom. Elegancija pri igri je više prijatna popratna pojava, vrijedna divljenja, koja dovodi do toga da igrač ostane u živoj uspomeni. Kao plesači na travnjaku, ovi fudbaleri ulaze u fudbalsku istoriju. Tako se kanadski plesač Cesc Gelabert, nekadašnji fudbaler FC Barcelona, oduševljava Johanom Krojфом [Johan Cruiff], kojem on pripisuje one karakteristike koje obilježavaju i igrače koji predstavljaju izuzetke, poput Pelea [Pelé] ili Maradone [Maradona]: Oni su primjer plesnog balansa tijela, kada, oslonjeni na stajnu nogu omogućavaju nozi kojom igraju da slobodno djeluje. Njihov slobodan položaj glave zasniva se na pokretljivosti potiljka što je igračima potrebno za orijentaciju u prostoru i za udaranje lopte glavom, a za plesače je od elementarne važnosti da bi napravili okrete i izveli piruete. Ili savršen osjećaj za prostor, sposobnost da se zadrži preglednost i da se prije nego što je potrebno učini niz radnji: To se jezikom plesa i fudbala naziva otvoriti prostore. I konačno, neprestane promjene tempa, čime samo mali broj igrača može savršeno da ovlada, da bi prevarili protivničkog igrača: Oni spadaju u osnove oblikovanja pokreta u plesu, i od Balanšina [Balanchin] priznati su u koreografiji kao osnovno sredstvo za izazivanje napetosti u interakciji plesa i muzike.

Balanšin je takođe zaslužan za to da je figura virtuoznog dobila novu istorijsku šansu, ponudivši plesača kao virtuozu na sceni, a virtuožno, samu stiliziranu formu, uzdigao do elementa koreografije. Virtuoz je ambivalentna figura; s jedne strane pojam savršenstva, neko ko savršeno vlada tehnikom i ko postiže nadljudske rezultate; nadmoćan, neko ko svojim savršenstvom oduševljava publiku i oslobađa njene strasti. S druge strane je to neko, ko je vezan tehnikom, nema dušu, ko je usmjeren samo na postizanje efekta, vlada igrom iluzije i zasljepljuje publiku. U savremenom plesu virtuoзни plesač zato ima težak položaj, pogotovo što je u virtuoznom plesu teško odvojiti ples od plesača.

Od 18. vijeka pojam virtuoznog se koncentriše na umjetnika, ali ako se u obzir uzme latinska riječ „virtus“ od koje je nastao pojam virtuoz, onda se nameće srodnost značenju riječi takmičenje. To znači: „sposoban za pobjedu“ i ukazuje na ratničku snagu uspjeha. Tako i u fudbalu igra može biti virtuoзна; ali nas prikupuje tek onda, kada je i uspješna (efikasna).

Jednoznačnost i mnogoznačnost

Fudbal i ples su performansi uživo. Dešavaju se u prostoru i vremenu, ritualno su uokvireni i sa tijelom čine specifičan medij izraza i postupaka. Oni su izvedbe sa sopstvenim mjestima izvođenja, stadionom i plesnom pozornicom. Kao izvedbe oni su istovremeno i igra i zbilja; to su ozbiljne igre čija snaga i fascinacija se prije svega nalaze u tome da su uvijek prave, neponovljive i uvijek originalne. Ali karakter izvođenja određene igre je različit: ples je uvijek usmjeren na unutrašnja i spoljna dešavanja, ili *emotion-motion*, pokret i dirnutost, izraz i osjećaj, oblik i smisao, ma kako već da se naprave pojmovni parovi. Fudbal je interakcija u igri, čiji napon se ne oslikava u odnosu polova *emotion-motion*, nego se sastoji u borbi za pobjedu ili poraz. Na osnovu konačnog rezultata i njegove jednoznačnosti fudbal stvara jasne pozive za identifikovanjem i budi emocije, te izaziva afekte koje ples ne može da izazove. Dok ovdje publika može da bude dirnuta, zatečena i čak zavedena, ali ipak većinom ostaje pasivni konzument, ona je u fudbalu znatno aktivniji sastavni dio događaja uz veliku mjeru snage manipulacije. Ona je, kako se kaže, dvanaesti igrač.

Možda je upravo na osnovu ove jednoznačnosti fudbal sposoban da bude seizmograf socijalnih i političkih odnosa, za razliku od plesa, koji je uvijek višeznačan, te upravo na osnovu ove višeznačnosti posjeduje tajnovitu, zagonetnu, erotsku, zavodljivu i subverzivnu moć koja ga uvijek iznova čini „Drugim“ modernog društva.

Literatura

1. Bourdieu, Pierre. *Practical Reason, On the Theory of Action*. California: Stanford University Press. 1998.
2. Bourdieu, Pierre. *Language and Symbolic Power*, Cambridge: Polity Press. 1992.
3. Bredekamp, Horst. *Florentiner Fussball: Die Renaissance der Spiele*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2001.
4. Elisabeth Tworek/Michael Ott, *SportGeist. Dichter in Bewegung*. Arche: Zurich-Hamburg. 2006.
5. Elias, Norbert. *The Civilizing Process: Sociogenetic and Psychogenetic Investigations*. Oxford: Basil Blackwell. 2000.
6. Elias, Norbert. *African Art from the Collection of Norbert Elias*,. Leicester: City of Leicester Art Gallery, 1970.

7. Elias, Norbert. *Die Gesellschaft der Individuen*. Frankfurt: Suhrkamp. 1987.
8. Elias, Norbert. *Reflections on a Life*. Cambridge: Polity Press. 1994.
9. Foucault, Michel. *Discipline & Punish, The Birth of the Prison*. New York: Random House. 1995.
10. Foucault, Michel. *The History of Sexuality, Volumes 1, 2 and 3*. New York: Random House. 1978.
11. Friederike Lampert, *Tanzimprovisation*. Bielefeld: Transcript, 2007.
12. Goffman, Erving. *Interaktionsrituale*. Suhrkamp: Frankfurt an Main. 1986.
13. Mersch, Dieter. *Was sich zeigt*. München: Fink. 2002.
14. Siegmund, Gerald. *Abwesenheit*, Transcript: Bielefeld. 2006.

