

Sveučilište u Rijeci

Filozofski fakultet u Rijeci

Odsjek za kulturalne studije

Mentor: Dr. sc. Brigita Miloš

Studentica: Andrea Šikljan

## **Funkcionalnost plesačkog tijela**

(diplomski rad)

Rijeka, 10.9.2017.

## **Sažetak**

Ovaj rad koncipiran je na način da kroz plesnu praksu relativizira i redefinira društveno poimanje tjelesne (dis)funktionalnosti, kako u plesnome svijetu, tako i u širem društvenom kontekstu. Odmičući se od plesačkog tijela kao idealizirane, istrenirane i savršeno oblikovane tjelesnosti koja se najčešće povezuje s baletom kao plesnim izričajem sa strogom formom i pravilima, analizirajući i istražujući inkluzivnu/integriranu plesnu scenu u kontekstu suvremenog plesa, ples se može sagledati kao iskustveni doživljaj, istraživanje, komunikacija, ekspresija i emocija. Samim time, svako se tijelo može poimati kao plesački sposobno nevisno o razini tjelesne (dis)funktionalnosti. Budući na važnost plesa u društvu i umjetnosti te njegovog utjecaja na formiranje i dekonstruiranje individualnih i zajedničkih stavova i uvjerenja, ples postaje plodno tlo putem kojeg će se propitati i generalna percepcija i pozicioniranje tjelesne (dis)funktionalnosti u društvu.

---

ključne riječi: funkcionalnost tijela, inkluzivna plesna scena, invaliditet, ples, plesačko tijelo, tijelo

## Summary

This thesis relativize and redefine the social understanding of physical functionality through dance practice, both in the dance world and in wider social context. Moving away from the dancing body as an idealized, trained and perfectly shaped physicality (most often associated with ballet as a dance with strict form and rules), analyzing and exploring inclusive/integrated dance scene in the context of contemporary dance, dance can be seen as experience, exploration, communication, expression and emotion. Therefore, every body is able to dance regardless of the level of physical functionality. Due to the fact that dance is important part of society and art, it can be valuable site for exploring general perception of physical functionality in society.

---

key words: body, body functionality, dance, dancerly body, disability, inclusive dance scene

## Sadržaj:

1. Uvod.....	5
2. Tijelo.....	7
3. Funkcionalnost tijela.....	14
3.1. Invaliditet – problem terminologije.....	25
3.2. Kultura i umjetnost invaliditeta.....	21
4. Funkcionalnost tijela u kontekstu plesa.....	27
4.1 Ples.....	27
4.2. Plesačko tijelo.....	29
4.2.1. Balet i plesačko tijelo.....	30
4.2.2. Suvremeni ples i plesačko tijelo.....	33
5. <i>Plešeš li srcem, tvoje tijelo će slijediti.</i> .....	37
6. Plesna grupa <i>Magija</i> .....	49
7. Zaključak.....	53
8. Literatura.....	55

## 1. Uvod

S obzirom na dugogodišnje iskustvo bavljenja plesom, neminovno sam involvirana u plesni svijet, kako aktivnim bavljenjem, tako i praćenjem domaće i inozemne plesne scene. Nakon toliko godina, ples mi je postao jedna od prizmi kroz koju razmišljam, ono o čemu razmišljam i ono što u svakom pogledu okupira moje područje interesa. Iz tog razloga, posvetila sam se istraživanju različitih plesnih izričaja, putem kojih sam se susrela s mnoštvom (meni) novih i drugačijih plesnih vokabulara, načina rada, pravila, kao i načina razmišljanja o plesu, pokretu, tijelu, ali i o svijetu. Ples sam tada počela shvaćati istovremeno kao svojevrsnu ekspresiju kako pojedinca, tako i društvenih vrijednosti, no, isto tako kao način na koji se društvene vrijednosti i norme mogu mijenjati. Kada sam se prvi put susrela s inkluzivnom/integriranom plesnom scenom, počela sam promišljati o čitavom nizu kompletno novih pitanja vezanih uz samu plesnu praksu, ali i šire – o društvenoj percepciji invaliditeta te poimanju i pozicioniranju disfunkcionalnosti unutar društva. Plesna praksa plodno je tlo da se te vrijednosti propitaju, kako u kontekstu samoga plesa, tako i u širem društvenom kontekstu.

Iz tog razloga, u ovom radu odlučila sam se baviti pitanjem funkcionalnosti plesačkoga tijela. Unatoč tome što ples jest i fizički čin, gdje tijelo i pokret plesača postaju glavni medij, ples se ne može i ne smije svesti samo na tijelo. Ples je i istraživanje, učenje, emocija, ekspresija, način komunikacije, a plesačko tijelo postaje (pre)nositelj simbola, značenja i poruka putem kojih utječe na društvo. Samim time, smatram kako je svako tijelo plesački sposobno neovisno o stupnju tjelesne funkcionalnosti i kako se nametnuti parametri koji karakteriziraju plesačko tijelo moraju propitati, a putem njih i općenito poimanje (dis)funkcionalnoga tijela. Nužno je naglasiti da ću se, kada govorim o inkluzivnoj/integriranoj plesnoj sceni, baviti isključivo tjelesnim invaliditetom, obzirom na temu i fokus rada.

Metodološki okvir rada prvenstveno čini kritička analiza teksta. Započet ću s definiranjem i analizom naslovnih pojmova. Tako ću, služeći se relevantnom literaturom, prvo govoriti o tijelu – kako se na tijelo gledalo kroz povijest, fokusirajući se potom na društveno – konstruktivističku teoriju i fenomenološki pristup tijelu, budući da smatram da oba pristupa bitno utječu na poimanje tijela generalno, pa tako i u plesu, što ću i predstaviti dalje u radu. Nadalje, osvrnut ću se i na pitanje funkcionalnosti tijela iz perspektive studija invaliditeta. Pokušat ću dati odgovor na pitanje što je uopće invaliditet, koja je bila i koja još uvijek je percepcija i odnos društva spram osoba s invaliditetom te ću se zadržati na društveno –

političkoj razini problematike, potkrijepljujući određene teze primjerima te transkriptom razgovora s djevojkom s cerebralnom paralizom. Također, dotaknut ću se i problema neadekvatne terminologije invaliditeta, a obzirom na temu rada, predstaviti ću i pokrete kulture i umjetnosti invaliditeta. Nadalje, u sljedećem poglavlju predstaviti ću različite definicije i značenja plesa, samim time i različito poimanje plesačkoga tijela, kako bih ukazala na već dugotrajno prevladavajuću viziju kakvo bi plesačko tijelo trebalo biti. Predstaviti ću klasični balet kao izričaj sa snažnom disciplinom tijela koje, da bi bilo prihvatljivo u baletnom svijetu, mora poštovati baletna pravila i vokabular, kao i tretman tijela, prema kojemu je plesačko tijelo estetski idealno te izvedbeno virtuozno i iznadprosječno. S druge strane, kako bih potkrijepila svoju tezu i ukazala na važnost redefiniranja (dis)funktionalnosti tijela, govoriti ću o suvremenom plesu kao slobodnijem plesnom izričaju. Za razliku od baleta, njegova važnost je upravo u njegovanju različitosti, kako po pitanju plesne forme, tako i po pitanju plesačkoga tijela. Potom dolazim do središnje teze rada, a to je *Plešeš li srcem, tvoje tijelo će slijediti*. Naime, u ovom poglavlju govoriti ću o plesu iz perspektive ekspresije i prenošenja emocije, kako bih se odmaknula od mišljenja da je ples isključivo fizički čin. Nadalje, propitat ću i pokušati redefinirati i relativizirati plesačku (dis)funktionalnost, potkrijepljujući svoju tezu vlastitim iskustvom plesa i gledanja plesnih predstava inkluzivne/integrirane scene. Također, osvrnut ću se na negativne i pozitivne strane inkluzivne/integrirane plesne scene, kako bih ukazala na probleme na društveno – političkoj razini, kao i načine na koje se inkluzivna/integrirana plesna scena protiv njih bori i potiče inkluzivnost i nediskriminaciju u društvu. Rad ću završiti predstavljanjem hrvatske inkluzivne/integrirane (plesne) scene, a potom će uslijediti analiza jedine riječke inkluzivne plesne grupe *Magija*, gdje ću predstaviti njihov rad, koncept radionica, ciljeve i razmišljanja.

Ovim radom želim ukazati na to koliko je ples oduvijek bio bitan segment u društvu i umjetnosti na koji način on formira i dekonstruira individualna i zajednička uvjerenja i stavove, posebno se fokusirajući na inkluzivnu/integriranu plesnu scenu koja dovodi u pitanje mnoštvo uvriježenih društvenih normi.

## 1. Tijelo

Tijelo kao termin javlja u mnogim znanstvenim sferama, pa tako o tijelu možemo govoriti iz perspektive fizike, biologije, geometrije, algebre, ali i filozofije, teologije te još mnogih drugih područja. Ovisno o kontekstu u kojem se o tijelu govori, tijelo je drugačije konceptualizirano i poprima različita značenja, ali je kao pojam uvijek služio kako bi se putem njega spoznajno – istraživački pokrile određene sfere materijalne i/ili duhovne stvarnosti. (Užarević, 2014) U ovom poglavlju pokušat ću dati kratak povijesni osvrt poimanja ljudskoga tijela.

U čitavoj povijesti zapadne humanističke tradicije, ljudsko tijelo i tjelesnost bili su u velikoj mjeri zanemarivani unatoč njihovoj važnosti za shvaćanje ljudske egzistencije i identiteta. S obzirom da je tijekom povijesti filozofije fokus pretežito bio na duhu, idejama, duši, umu i sličnim konceptima koji su se mogli odrediti kao metafizički, mentalni i, konačno, netjelesni, tijelo i tjelesnost dugo nije okupiralo područje filozofskog interesa i bavljenja. Takav stav započinje već u antičkoj Grčkoj, primjerice, s Platonom i Aristotelom. Platon razdvaja tijelo i dušu, pri čemu je ljudsko tijelo okarakterizirano kao propadljivo i promjenjivo, dok je duša ona koja je bliža nepromjenjivim, vječnim idejama. Duša nosi okove tijela; tijelo je ono koje je svojevrsno opterećenje duši i koje mora biti nadvladano, kojega se duša treba riješiti kako bi dostigla svoje idealno stanje koje je bestjelesno. (Zovko, 1996) Prema Aristotelu, čovjekova duša je njegova priroda kao ljudskoga bića, a intelekt je dio duše koji nije utjelovljen u jednom organu jer bi na taj način bio u mogućnosti spoznati samo ograničeni raspon fizičke realnosti. Samim time, ljudska egzistencija nije ograničena materijalnim tijelom - njegova je aktivnost esencijalno nematerijalna, a tijelo je ta materijalna ljuštura koja služi isključivo da skladišti svijest i um. (Bukovčan u Biti, 2011)

Na istom tragu filozofija ostaje i u srednjem vijeku Zbog jakog utjecaja kršćanstva, tijelo se poimalo inherentno grijешnim i sve tjelesno se trebalo napustiti, a jedino je asketizam vodio k istinskoj mudrosti i svetosti čovjeka. Dakle, tijelo je bilo poimano kao svojevrsni zatvor duši koji se trebao nadići. Također, mnoge su druge praznovjerne srednjovjekovne paradigme utjecale na poimanje tijela u tom periodu. Tako su se, primjerice, bolesna i deformirana tijela smatrana kaznom zbog vođenja grešnog života, bilo konkretno tog pojedinca ili njegovih predaka. (Klobučar, 2009)

U 17. stoljeću, jačanjem vjere u razum, dominantni pogled na tijelo postaje onaj kartezijanski. Descartes sumnja u sve što mu daju njegova osjetila, pamćenje i mašta, a ta ga je sumnja dovela do načela „Mislim, dakle, jesam“, po kojem se podrazumijeva da je čovjek supstanca čija je suština ili priroda u mišljenju. Zato je „svijest (...) pretpostavljena materiji kao drugorazrednoj supstanci.“ (Klobučar, 2009, 9) Dakle, osnovno svojstvo tijela jest da postoji u prostoru i ponaša se prema mehanicističkim zakonima koji se nalaze u prostornoj realnosti, dok je um taj koji je nematerijalan i osnovno mu je svojstvo mišljenje. (Biti, 2011) Takav okvir razmišljanja naziva se kartezijanskim dualizmom.<sup>1</sup> Budući da Descartes smatra misleću supstancu ultimativnom za određivanje metafizičkih temelja, on osporava osjetila, a posljedično i tijelo, usmjeravajući ga prema biološkoj sferi. Kartezijanski dualizam učinio je tijelo i tjelesnost trivijalnim i irelevantnim u aspektu ljudske spoznaje i postavio ga na marginu; svaka mogućnost tjelesne spoznaje, kao i relevantnost tjelesnosti i osjetila stavljena je pod sumnju i na taj način i odbačena. Ovo je mišljenje uvelike utjecalo na partikularizaciju znanosti – prirodne znanosti s jedne, i društvene i humanističke s druge strane. Ovo nasljeđe zaslužno je za to da je tijelo ostalo rezervirano za prirodne znanosti; na tijelo se gledalo i tretiralo ga se kao svaku fizičku pojavu, čime se zaboravlja živo, humano tijelo koje treba biti predmet interesa u humanističkim znanostima. (Klobučar, 2009)

Iz tog razloga, razvojem prirodnih znanosti i samim time i medicine, na tijelo se počinje gledati isključivo iz perspektive anatomije, fiziologije i patologije.<sup>2</sup> Komadanjem i seciranjem tijela pokušali su se otkriti načini na koje ljudsko tijelo funkcionira te na taj način doći do objektivnih znanja o tijelu. Kako bi simptomi mogli biti svrstani u čvrstu cjelinu klasifikacija bolesti, sve što je bilo potrebno jest – tijelo. Međutim, tijelo nije bilo potrebno kao koherentna cjelina, već je svedeno samo na komade materije, na artificijelnu podjelu tijela na određene organe i njihove sustave kako bi na taj način bolest bila lokalizirana i tako i liječena. S druge strane, tijelo na isti takav način postaje i generalizirano, budući da mu se pristupa kao slučaju koji nije poseban i jedinstven, već određenom objektivnim znakovima (simptomima) koje pripadaju određenoj kategoriji. Tijelo je u konstantnoj cirkulaciji između njegovog cijepanja na dijelove i kategorizirane generalizacije. Tada, tijelo potpada pod vlasništvo biomedicine. (Bukovčan u Biti, 2011) Biomedicina tretira tijelo kao svojevrsni mehanizam koji liječnik

---

<sup>1</sup> U nekim slučajevima se govori o kartezijanskom dualizmu, katkad o kartezijanskoj legendi, a katkad o kartezijanskom naslijeđu, što se smatra najadekvatnijim zbog najneutralnijeg prizvuka. (Biti, 2011, str. 9)

<sup>2</sup> Anatomija u vidu imenovanja dijelova tijela, fiziologija kao njegovo funkcioniranje i patologija kao klasifikacija bolesti. (Hancock et al., 200, str. 14)



mora popraviti kada se pokvari; u regularnim funkcijama organizma traži se ono što odstupa od regularnog, njegov uzrok i način na koji se tijelo može „vratiti u red“.

20. stoljeće bilo je prekretnica za promišljanje o tijelu. Počinju se događati veći pomaci na tome području i okupiranost tijelom i tjelesnošću postaje sve jača i izraženija unutar društvenih i humanističkih znanosti. Pod time se ne podrazumijeva da do tada društvene i humanističke nisu prepoznavale tijelo, međutim, njihov je odnos spram tijela bio specifičan, ono je bilo shvaćeno kao *odsutna prisutnost* (Shilling u Biti, 2011, 9). S obzirom na prevladavajuću misao dualizma, kao i poimanje tijela primarno iz perspektive medicine kao anatomskog, fiziološkog i patološkog sustava, bilo je nužno napraviti neku vrstu zaokreta. Iako se još uvijek nerijetko događa da prva asocijacija na tijelo bude upravo u tom smjeru (tijelo kao organi, sustavi organa, mišići, kostur, ruke, noge, glava, torzo....), sve se više poimanje tijela dovodi u interakciju s društvenim. Tijela se na mnoštvo načina oblikuju, tretiraju i promišljaju ovisno o društvenim, kulturnim, političkim i mnogim drugim utjecajima. Iz tog razloga, u društvenim i humanističkim znanostima događa se ono što se naziva *zaokretom prema tijelu (corporal turn)* kroz interdisciplinarni pristup. Cilj je misliti kroz tijelo, dovesti ga u odnos s društvenim i preispitati nametnute binarizme.

Koliko je tijelo involvirano u društvo objašnjava Marcell Mauss, koji je svojom teorijom o tehnikama tijela započeo razvijanje područja antropologije tjelesnosti. U tekstu *Techniques of the body* navodi kako je tijelo prvi i najprirodniji ljudski instrument. (Mauss, 1934) Mauss je smatrao kako se u tijelo upisuju kulturni aspekti određenog društva ili zajednice te kako se određene tjelesne tehnike kao što su hodanje ili jedenje prenose i uče unutar društva te se na isti način dijele i zadržavaju unutar određenih kategorija unutar društva, primjerice, društvene klase. Samim time, ne možemo govoriti o „prirodnom“ tijelu, jer je sve što se s tijelom treba događati i raditi naučeno i prenošeno unutar zajednice. Referirajući se na Maussa, u istom smjeru nastavlja i Pierre Bourdieu u svom djelu *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. On preuzima Maussov koncept *habitusa*, koji se odnosi na načine na koje se vrijednosti, ukusi i životni stil određene društvene skupine stječu iskustvom i učenjem, a odražavaju se na tijelu. Također, ukazuje na to kako se sve tehnike, vještine, znanja i navike koje je čovjek stekao iskustvom drugačije cijene u različitim okolnostima i društvenim okruženjima, a isto se čini s fizičkim kapitalom. (DeMello, 2014) Također, ovdje možemo govoriti i o teoriji sociologa Ervinga Goffmana, koji tijelo nikada nije poimao kao neutralno – njegovo tijelo uvijek nosi „stigmatu“ koja se mijenja ovisno o tome gdje se nalazimo, bilo to kod kuće, pred ogledalom ili u javnim prostorima, na ulici, u institucijama. Tijelo tu „stigmatu“ ne

može zataškati, već ju uvijek nosi sa sobom, bilo u vidu „ (...) bolesti, invaliditeta, dobi, roda, rase i klase, (...) spretnih i nespretnih, primjerenih i neprimjerenih poza, poteza i izraza lica koji nam se slučajno otimaju ili ih svjesno odašiljemo, preplašeni da ćemo ugroziti svoju „moralnu karijeru“.“ (Čale Feldman u Biti, 2011, 25) Dakle, tijelo nije *tabula rasa*, u njega su duboko upisani društveni kodovi koji tijelo smještaju u određenu kategoriju. Samim time, imati tijelo sa sobom nosi određeni teret – ono mora biti usmjereno, tretirano, disciplinirano i kontrolirano da ne bi odstupalo od društvene norme kojom se određuje što je prihvatljivo, a što nije.

Društveno – konstruktivistička teorija tijela koje je regulirano predstavljena je u djelima Michela Foucaulta. Foucault smatra da se u tijelo upisuje moć dominantnih i prevladavajućih struktura društvenog sustava te se nad tijelom vrši nadzor. Smatra kako se moć kapilarno širi u društvo te da njeno djelovanje dopire i do onih „najživotnijih“ razina, do tijela, koje je uronjeno u političko polje i nad kojim odnosi moći vrše neposredan utjecaj preko pravnih, medicinskih, edukacijskih, prehrambenih, klimatskih, demografskih, i mnogih drugih polja koje mu određuju tjelesnost: „Oni ga zaposijedaju, obilježavaju, dresiraju, muče, prisiljavaju na poslove, obvezuju na ceremonije, iznuđuju njegove znakove.“ (Foucault, 1994, 32-33) Tijelo, koje je prvenstveno potrebno kao proizvodna snaga, mora biti poslušno, kontrolirano i disciplinirano. Ono mora biti „pripitomljeno“ u svrhu političkog i društvenog poretka, a to se čini nizom kodova i društvenih uputa. Treba biti snažno, čvrsto, uvježbano te konačno i zdravo te je iz tog razloga podvrgnuto, primjerice, pravilnoj prehrani i vježbanju. Snažno i lijepo tijelo znači isto takvo stanje „iznutra“ – njime se postižu očekivane kvalitete poput samokontrole, kompetitivnosti i samostalnost, a bilo koja vrsta rizičnog ponašanja mora se izbjeći kako bi se takva vrsta ponašanja i postigla. Tijelo koje nije kontrolirano i disciplinirano poima se devijantnim, slabim i bolesnim. Isključivost u poimanju „normalnog“, poslušnog tijela, kao i sve teže ispunjavanje zadanih kriterija koji postaju sve teže dohvatljivi, doveli su do toga da se većina tijela može poimati bolesnima i devijantnima te se čak svrstavaju u kategorije bolesti nad kojima kontrolu imaju liječnici. Na istom tragu je i Mary Douglas, koja je u svojim antropološkim istraživanjima uvidjela kako se tijela mogu poimati kroz fizičko i kroz društveno. U društvu stvorene su kategorije koje klasificiraju tijela na ona koja su prihvatljiva, i s druge strane ona koja odstupaju od pravila i time otežavaju uspostavi reda u društvu (primjerice, razlika između čistih i nečistih tijela). Fizičko tijelo koje se odmiče od norme opasno je za društvo i društveni poredak i treba se kontrolirati. Iskustvo tijela i tjelesnosti konstantno se pretače iz fizičkog u društveno i obratno. Na taj način, tijelo postaje naj snažniji medij klasifikacije, a pravila koja su povezana uz tijela i tjelesne procese postaju snažno

sredstvo društvene kontrole. (DeMello, 2014, 11) Na donekle sličan način o tijelu govore i Nancy Scheper – Huges i Margaret Lock u djelu *Svjesno tijelo*, gdje se odlučuju za tripartitni model tijela. Prvo tijelo je *individualno tijelo*, koje polazi od iskustvenog doživljaja vlastite tjelesnosti, drugo tijelo je *društveno tijelo* gdje je tijelo simbol koji sudjeluje u socijalnim interakcijama te treće, *političko tijelo* koje je regulirano i pod stalnim nadzorom. Navode da se političko tijelo svodi na „regulaciju, nadzor i kontrolu tijela u reprodukciji i seksualnosti, radu i ljenčarenju, u bolesti i ostalim oblicima devijacije i ljudskih raznolikosti.“ (Scheper – Hughes i Lock u Biti, 2011, 20)

Mijenjajući koncept s „imati tijelo“ na „biti tijelo“ uvodim novu ideju kako se na tijelo može gledati, a povezana je s drugom filozofskom tradicijom, fenomenologijom. Naime, fenomenolozi prvenstveno svijest promatraju tako da je konstituirana svijetom, kulturom, okolinom, pa tako i tijelom pojedinca. Nikolić u svom radu navodi kako „tijelo nije transcendentno u odnosu na svijest, nego je i ono samo svjesno i (...) ta svijest nam omogućava da uopće (...) djelujemo u svijetu.“ (Nikolić, 2017, 552) Suvremena fenomenologija u fokus stavlja tijelo, praksu i afekt u konstituiranju iskustva, smatrajući kako tijelo ima važnu konstitutivnu ulogu od refleksivne svijesti jer je ono osnovni način odnošenja prema svijetu te da se trebamo vratiti tijelu ako želimo razumjeti smisao naših predodžbi. Takvo viđenje tijela može se pronaći u djelima Mauricea Merleau – Pontyja, Hermanna Schmitza, Shaun Gallaghera i Dan Zahvija.

Maurice Merleau – Ponty propituje i odbija filozofske tradicije koje stvaraju dihotomiju između objekta i subjekta, tako i kartezijanski dualizam i prirodne znanosti koje tijelo poimaju kao objekt. Ono što je kod njega bitno je njegovo svojevrsno okretanje Descartesovog „Mislim, dakle, jesam.“ u „Jesam, dakle, mislim.“, integrirajući tako svijest u egzistenciju; „Dakle, ja sam siguran da postojim ne zato što mislim da jesam, već naprotiv, sigurnost koju imam o svojim mislima proizlazi iz njihove zbiljske egzistencije.“ (Merleau – Ponty u Biti, 2011, 12) Merleau – Ponty vidi ljudsko tijelo kao subjekt, govoreći pritom o percepciji kao o utjelovljenom iskustvu. On se poziva na *živo tijelo* na ono što je uključeno u naše tjelesno postojanje – „biti u svijetu“ (*being-in-the-world*) kod čovjeka označava njegovo postojanje i bivanje u tjelesnom smislu. (Keat, 1982) Dakle, nužno je otkrivati koncepciju tijela kroz njegovo korištenje, funkcionalnost i samo iskustvo pokreta. Kada bismo analizirali njegovu teoriju, čovjek za Merleau – Pontyja u jednu ruku jest tijelo. U istom smjeru nastavlja i Hermann Schmitz, koji naglašava konstitutivnu ulogu tijela i tjelesnosti u iskustvu. Oslanjajući se na Merleau – Pontyja, smatra kako se dualizmi mogu nadići uz pomoć živog tijela, baš kao Shaun Gallagher

i Dan Zahavi. Autori ističu kako je živo tijelo kao „transcedentalni princip konstitutivan za samu mogućnost iskustva svijeta, drugih ljudi i nas samih. (Gallagher i Zahavi u Nikolić, 2017). Kako bi izbjegli poimanje tijela kao objekta, trebamo istraživati oblike utjelovljenog iskustva, atmosfera i osjećaja koje dokidaju podjelu između tijela kao materijalnoga i duha kao nematerijalnoga. Postoji velik broj načina na koje tijelo sudjeluje u konstituiranju smisla objekata našega iskustva. Sve što s tijelom možemo ili ne možemo napraviti omogućava nam da objekte doživljavamo kao prikladne ili neprikladne za našu praktičnu svrhu, a na taj način će utjecati na to kakav im smisao dajemo. Isto tako, učenjem kroz praksu i stvaranjem navika inkorporiramo nove vještine koje smo poslije u mogućnosti obnašati bez eksplicitne svijesti, a emocije, afekti i raspoloženja, koji su povezani s našim tjelesnim reakcijama također stvaraju naš doživljaj svijeta. Tijelo možemo sagledati kao subjekt iskustva koje je neprestano aktivno u stvaranju i formiranju doživljaja, a ne samo kao jedan od fizičkih objekata u svijetu. (Nikolić, 2017) Međutim, koliko je dualizam zaista (p)ostao dominantno razmišljanje, može se vidjeti u tome da smo i dalje skloni objektivizirati tijelo. Pojmovno ga nerijetko shvaćamo kao materijalnu, isključivo fizičku stvar koju tematiziramo iz perspektive trećega lica. To se može objasniti tako što kada obavljamo neku aktivnost, kada djelujemo, naš fokus nije usmjeren na tijelo. Nikolić navodi da je „svijest o živom tijelu uglavnom implicitna, pre – reflektivna svijest koja se odvija u pozadini mišljenja.“ (Nikolić, 2017, 554) Unatoč takvom pogledu, subjektivna svijest o vlastitom tijelu ipak postoji, što navode Gallagher i Zahavi. Oni to nazivaju *propriocepcijom* – kontinuiranim, urođenim, neposrednim osjećajem za vlastito tijelo koji je utoliko i konstitutivan i za objektivni i za subjektivni transcendentni prostor, a može se poimati i kao oblik samosvijesti. (Nikolić, 2011) Dakle, svijest je konstitutivni element za iskustvo svijeta, ali je na isti način konstituirana svijetom i ona, utjelovljena, reagira, prilagođava se i djeluje. U tom smjeru ide i Thomas J. Csordas, za kojeg se smatra da je idejni začetnik kulturalne fenomenologije, smatrajući kako u suvremenom društvu koncepcija tijela kao subjekta treba biti dominantna. Ali, on naglašava kako su naša tijela istovremeno biološka po prirodi, ali i kulturalno konstruirana. (Csordas, 2005) On govori o življenom iskustvu vlastite tjelesnosti (utjelovljenja), time pokazujući da tijelo, osim što je „javno – mesnata površina društvenih i kulturnih značenja, ono je i privatno, te tijelo više nije samo pokazatelj našeg disciplinirajućeg uklapanja u društveni poredak nego i sredstvo (...) samoizražavanja.“ (Marjanić i Biti, 2011, 31)

Neka vrsta pomirenja između društveno konstruktivističkog poimanja tijela i fenomenološkog pristupa tijelu je teorija Chrisa Shillinga, koji za cilj ima sintetizirati tri

dominantne teorije u proučavanju tijela: „društveno konstruktivističke analize tijela stavljenog u red (*ordered body*), fenomenološkog pristupa življenom tijelu i strukturacijske teorije tijela.“ (Shilling u Biti, 2011, 13) Društvena struktura i utjelovljeni subjekt jednako su važni, a tu sintezu on naziva *korporalnim realizmom*, u kojoj se tijelo smatra medijem za konstituiranje društva, a istovremeno izvorom za stvaranje društvenog života. Također, tijelo je poprište strukturalnih karakteristika društva te sredstvo kojim se vrši pozicioniranje unutar društva i u odnosu spram njega. Neovisno o tome što se teži odmicanju od tijela kao isključivo biološkog i fizičkog fenomena, taj se segment ne smije u potpunosti zanemariti. Nužno je spojiti promišljanje o tijelu tako da se inkorporira i biološka sfera zajedno s fenomenološkim pristupom življenog tijela, ali i društveno konstruktivističke analize discipliniranog tijela. To se može činiti tako da se tijelima pristupa kroz njihovu potencijalnost, praksu i procese – promjenom fokusa, tijela se „više ne sagledavaju tek kao ono što imamo i jesmo, nego (...) se pozornost obrati i na ono što tijela mogu postati, odnosno mogu činiti.“ (Biti, 2011, 11)

## 2. Funkcionalnost tijela

O funkcionalnosti tijela može se govoriti iz različitih perspektiva. Obzirom na temu rada, jedan od načina jest dovesti tijelo koje je poimano zdravo u odnos s onim koje se poima invalidnim. Kada govorimo o zdravome tijelu, nužno je uključiti i definiciju zdravlja. Prema Svjetskoj zdravstvenoj organizaciji, zdravlje je „stanje potpunog fizičkog, mentalnog i socijalnog blagostanja, a ne samo odsutnost bolesti ili nemoći.“ (Svjetska zdravstvena organizacija, *Constitution*, 2019) Također, uživanje najvišeg mogućeg stupnja zdravstvenog standarda navode kao jedno od temeljnih prava svakoga čovjeka, neovisno o njegovoj rasnoj pripadnosti, vjerskom opredjeljenju, političkom uvjerenju i socijalnom ili ekonomskom stanju. Percepcija društva jest da je zdravo tijelo ono koje je funkcionalno – prvenstveno, podrazumijeva se zdravo tijelo nema tjelesnih i mentalnih oštećenja, samim time, da je sposobno samostalno obnašati svakodnevne aktivnosti, bez tuđe pomoći i brige o njima. Na taj način, moguće je nesmetano i ravnopravno (su)djelovanje u zajednici, kao i samostalno donošenje odluka o tome, kako kroz obnašanje svakodnevnih radnji, tako i kroz obrazovanje, zaposlenje, ali i angažman u drugim društvenim aktivnostima. S druge strane invalidno tijelo je, obzirom na sve navedeno, pretpostavljeno kao disfunkcionalno. Invalidno tijelo je medicinski kategorizirano ovisno o tjelesnom i/ili mentalnom oštećenju, poimano je kao bolesno, nemoćno i ovisno o tuđoj pomoći, dakle, nije samostalno i sposobno te iz tog razloga nije u mogućnosti obnašati aktivnosti i sudjelovati u društvu kao ostali članovi zajednice. Smatrajući percepciju invalidnog tijela kao disfunkcionalnog problematičnom, u ovom poglavlju osvrnut ću se na povijesni prikaz društvenog tretmana osoba s invaliditetom, kao i koncept invaliditeta općenito, kako bih ukazala na probleme s kojima su se susretale (i još uvijek se susreću) osobe s invaliditetom, a koji uvelike utječu na društvenu percepciju tjelesne (dis)funkcionalnosti.

Kroz povijest, osobe s tjelesnim i/ili mentalnim invaliditetom nerijetko su bile postavljane na same margine društva. Ovisno o ekonomskom i kulturnom kontekstu i stupnju razvoja, odnos spram osoba s invaliditetom u društvu se razlikovao: od kompletno nehumanog pristupa, stigmatizacije i marginalizacije, preko ignoriranja, pa sve do jačanja momenta integracije i izjednačavanja mogućnosti (Šostar u Žunić, 2001) Svojevrsni povijesni pregled vrednovanja osoba s invaliditetom se može podijeliti u četiri faze (Špoljar u Šostar et al., 2006), koje su karakteristične za određeno povijesno razdoblje. Prva faza povezana je s iznimno okrutnim i nehumanim pristupom spram osoba s invaliditetom, gdje su prema legitimnim

zakonima već i djeca s bilo kakvim tipom oštećenja bila ubijana ili prodavana u ropstvo. S feudalnim društvenim uređenjem započinje druga faza. Osobe s invaliditetom su se tada suočavale s ignoriranjem i socijalnom izolacijom; unatoč svojevrsnoj toleranciji društva, briga o njima bila je prepuštena isključivo njihovim obiteljima, bez ikakve druge mogućnosti vanjske pomoći. Na prijelazu iz srednjeg u novi vijek, zbog jačanja vjere i koncepta kršćanskog milosrđa, otvaraju se ubožnice za pomoć siromašnima, starima i ubogima, što označava treću fazu. Doduše, unatoč naizgled humanijem pristupu, osobe s mentalnim i tjelesnim oštećenjima, a posebice djeca, tamo nisu bili dobrodošli. Četvrta faza započinje u doba humanizma i renesanse, a obilježavaju ju tolerantniji i humaniji pristup, posebice spram djece s mentalnim i/ili fizičkim oštećenjima. No, tek u 18. stoljeću bilježi se velika promjena u vrednovanju osoba s invaliditetom, koja je između ostaloga potaknuta i idejama Francuske revolucije. Iz tog razloga, mnoge zemlje Zapadne Europe počele su otvarati institucije za djecu i odrasle s invaliditetom. Najznačajniji koraci napravili su se s 20. stoljećem, kada se osniva Organizacija Ujedinjenih naroda i 1948. donosi Deklaracija o ljudskim pravima – time započinje sustavna promocija zaštite ljudskih prava koja djeluje na međunarodnoj razini. (Šostar u Teodorović i Bratković, 2001) Također, donose se i mnogi drugi dokumenti na međunarodnoj razini koji nalažu izjednačavanje mogućnosti.<sup>3</sup> U tom pogledu, razvijaju se ideje i pokreti kojima je temeljna pretpostavka da se u zajednici trebaju stvoriti uvjeti kako za razvoj rehabilitacije, ali i za razvoj ravnopravnosti i socijalne integracije osoba s invaliditetom. Kako bi se to i ostvarilo, u zadnjih nekoliko desetljeća jača i pokret deinstitutionalizacije osoba s invaliditetom, a temeljni argument toga pokreta jest da su institucije i dalje „zatvorene“ i time na svojevrsan način i dalje izoliraju osobe s invaliditetom iz zajednice, umjesto da ih u nju integriraju i zaštite njihova prava. (Šostar, 2006)

Nastavno na opisano, ove se faze mogu povezati o podrobnije analizirati uz pomoć četiri modela invaliditeta, koji ne samo da opisuju viđenje i pristup zajednice spram osoba s invaliditetom, već se u njima očituju i dominantne ideologije i prevladavajući modeli pristupanja osoba s invaliditetom, koji su uvelike utjecali na postavljanje parametara za njihovo pozicioniranje u društvu.

---

<sup>3</sup> Primjerice, dokument Međunarodne klasifikacije funkcioniranja, invalidnosti i zdravlja, kojim se pokušalo objediniti i pružiti uvid zdravlja kako iz biološke, tako i individualne i društvene perspektive. Također, važna je i Konvencija Ujedinjenih naroda o pravima osoba s invaliditetom, koji se smatra prvim ugovorom o ljudskim pravima koji navodi obvezu države za poduzimanjem svih odgovarajućih i potrebnih mjera za eliminaciju diskriminacije spram osoba s invaliditetom. (Mihanović, 2010, str. 80-81)

Jedan od modela je *model milosrđa*, koji se još naziva i *vjerski model*. U tom modelu, osoba s invaliditetom percipirana je kao žrtva, a invaliditet se promatra kao deficit. Smatra se da zbog svoje tjelesne i/ili psihičke poteškoće one nisu u stanju voditi neovisan život, pa samim time, potrebna im je pomoć, usluge, kao i ljubav i milosrđe, budući da se iz ove perspektive osobe s invaliditetom poima nemoćnima. (Mihanović, 2010) Također, javlja se moment sažaljenja koji korespondira s percepcijom kako ta osoba nije u mogućnosti voditi samostalan život kao ravnopravni član zajednice, kao i to da ona ovisi o drugoj osobi, njezinoj njezi, brizi i pažnji.

Drugi model, koji je godinama bio dominantan i koji se pojavljuje napretkom znanosti i medicine, jest *medicinski model*. Medicinska struka preuzima moć i vrši primarni utjecaj na živote osoba s invaliditetom. Taj model fokusira se na medicinske specifičnosti osobe, točnije, što je njezino oštećenje i na koji način se to oštećenje može tretirati. Na taj način, osoba postaje objekt kliničke intervencije; problem se nalazi unutar pojedinca iz razloga što njegovo stanje zahtijeva medicinski tretman kako bi se prilagodio društvu te se osoba postavlja u određenu medicinsku kategoriju. Te kategorije samo distribuiraju etikete koje u sebi nose društvenu stigmatu. (Mihanović, 2010) Iako s ciljem pomoći, poboljšanja kvalitete života i mogućnosti, medicina često ne uspijeva niti je u mogućnosti u potpunosti izliječiti, riješiti ili poboljšati nečije medicinsko stanje, samim time, niti omogućiti pojedincu da postane ravnopravan član zajednice (ako se sagledava isključivo perspektiva medicinskog tretmana u svrhu prilagođavanja društvu i samostalnog funkcioniranja). Samim time, nužno je okrenuti se i drugim područjima koje to mogu učiniti na druge načine.

Iako je, primjerice, uz medicinski model vezana institucionalna zaštita osoba s invaliditetom (Šostar u Mihanović, 2010), zbog potrebe za drugim pristupom, sedamdesetih godina prošloga stoljeća medicinski model se našao na meti aktivista, smatrajući kako ovaj model marginalizira i ograničava mogućnost drugih pristupa spram problema osobama s invaliditetom. Taj novi model, kojim je omogućen novi uvid u potrebe osoba s invaliditetom koji nije strogo vezan uz medicinu, već i uz ostala područja, naziva se *socijalnim* modelom. Taj model podrazumijeva osobu s invaliditetom kao osobu koja djelotvorno kontrolira svoj način života, a što je još bitnije, „stavlja pojedinca u centar odlučivanja pri donošenju odluka koje se odnose na njega, te još što je najvažnije, smješta problem izvan osobe, u društvo.“ (Quinn i Degener, 2002, 3) U pogledu socijalnog modela, osoba s invaliditetom bori se za ravnopravnost u vidu toga da korijen problema ne vidi u svome stanju, već u društvu koje nije inkluzivno.



Na to se nadovezuje *model ljudskih prava*, koji se javlja kao svojevrsna dopuna socijalnog modela invaliditeta. Baš kao i socijalni model, model ljudskih prava invaliditet smatra društvenim konstruktom te ga definira na jednak način. Osnovan je s namjerom da proširi ciljeve politike prema osobama s invaliditetom te ne teži samo ostvarivanju pravne jednakosti, već i razvijanju potencijala osoba s invaliditetom u svrhu njihova osnaživanja. (Petek, 2010) U ovom je modelu fokus na građaninu koji je nositelj ljudskih prava, kao i na njegovoj aktivnosti, a ne na invaliditetu. Usmjeren na dostojanstvo čovjeka, a tek nakon, ukoliko je to potrebno, na medicinske značajke osobe, što je nužno kako bi se shvatilo da osobe s invaliditetom imaju svoj udio u društvu te da na isto to društvo polažu pravo. Četiri su temeljne vrijednosti koje se prema ovome modelu trebaju poštovati, a to su dostojanstvo, autonomija, jednakost i solidarnost. (Mihanović, 2010) Međutim, ono što je zakonom zajamčeno jako često nije dostatno da se u praksi inkluzivnost i ostvari. Iz tog razloga, proširuje se cijeli spektar *pridjevskih politika*, kao što su, primjerice, obrazovna (koja postaje najznačajnija), ali i podizanje kvalitete slobodnog vremena osoba s invaliditetom, kulturna politike te mnoge druge. (Petek, 2010)

Osvrnut ću se na socijalni model invaliditeta, kao i model ljudskih prava koje smatram najznačajnijima za daljnji tijek rada. Oba modela čine primarnu razliku između dvaju pojmova, a to su *oštećenje* i *invaliditet*. Oštećenje se, s jedne strane, odnosi na psihičko i/ili fizičko oštećenje osobe, dok se invaliditet smatra socijalnim konstruktom koji postoji unutar dijeljenih, kolektivnih značenja i diskusa, pa samim time i ograničenja koje je nametnuto okruženjem na određenom mjestu, u određenom vremenu. (Mihanović, 2011) Konceptualno, socijalni model ne zanemaruje fizičke i/ili psihičke razlike pojedinca koje mogu utjecati na sposobnost funkcioniranja u društvu, već ih je svjestan. No, ono za što se socijalni model zalaže je to da je društvo „krivo“ što je netko invalid, što se nečije tijelo ili psiha smatra disfunkcionalnim. Osoba je invalid iz razloga što postoje različite barijere u društvu, stvorene od strane osoba bez oštećenja. U obzir nisu uzete potrebe osoba koje na neki način odstupaju od normativnoga, već se društvo podređuje osobama bez oštećenja, time stvarajući probleme osobama s invaliditetom, kao što su nemogućnost samostalnog funkcioniranja i samim time i manjak ravnopravnosti. U društvu stvorenom po generalnim potrebama osoba bez invaliditeta, osobe s invaliditetom nisu u mogućnosti samostalno i sposobno funkcionirati te se iz tog razloga poimaju kao disfunkcionalne.

Nekoliko je dominantnih kategorija u kojima su barijere najvidljivije, a koje navodi Mihanović u svome radu. Jedna od njih je, primjerice, *okoliš*. Budući da je naša okolina

dizajnirana i stvarana primarno od strane osoba bez oštećenja u skladu s njihovim potrebama, mobilnost i komuniciranje osobama s određenim oštećenjima u okolini je znatno otežana. Ukoliko u okolini nisu uključene, primjerice, rampe, liftovi, dovoljno široki hodnici ili vrata, prilagođeni toaleti, prekidači za svjetlo i slično, okolina stvorena od strane osoba bez oštećenja samo nije sastavljena od elemenata koji su potrebni da bi osoba s određenim oštećenjem mogla nesmetano funkcionirati. (Mihanović, 2011) Dakle, osoba koja se, primjerice, nalazi u invalidskim kolicima, vidi se kao nesposobna i disfunkcionalna ukoliko okolina u kojoj se nalazi naprosto nije koncipirana za osobe u invalidskim kolicima. Ali za njezinu disfunkcionalnost i nesposobnost nije krivo njezino stanje, već okolina koja joj ne dopušta da bude samostalna, funkcionalna te da nesmetano obavlja svakodnevne radnje koje obavljaju drugi, ravnopravni članovi zajednice. Nužno je naglasiti da takva vrsta prilagodbe okoline osobama s oštećenjima ne smije biti sagledana iz perspektive posebnih potreba koje podrazumijevaju, primjerice, veće troškove, dodatne poslove ili više utrošenog vremena. Ovdje govorimo o bazičnim ljudskim pravima, o slobodnom i nesmetanom kretanju i mogućnosti sudjelovanja u svim segmentima društva. Nažalost, barijere i dalje u velikom broju postoje oko nas. Uzet ću za primjer grad Rijeku, gdje svakoga dana nailazim na barijere koje otežavaju ili u potpunosti ne dopuštaju osobama s određenim oštećenjem nesmetano kretanje, komuniciranje, sudjelovanje u aktivnostima i slično. Iako se na službenim stranicama Grada Rijeke navodi da Grad Rijeka osigurava niz pomoći u okviru Socijalnog programa, da je 2011. godine potpisana Povelja o pristupačnosti javnih prostora osobama s invaliditetom, kao i da kontinuirano provodi i financira projekte kojima je u cilju povećavanje mobilnosti i osiguravanje pristupačnosti gradskoj infrastrukturi (*Nova prepreka na putu: Pogledajte kako je tvrtka Rijeka promet napravila rampu za invalide u Rijeci*, 2018) postoji i dalje niz objekata u koji to ne dozvoljavaju. Primjerice, koliko je otežan život u zgradama i neboderima svjedoči primjer već u mojoj ulici, gdje je na zahtjev jednog stanara napravljena prilazna rampa. Međutim, ta rampa je prvenstveno napravljena s prevelikim nagibom i uz to je zakrivljena. Samim time, spuštanje ili uspinjanje po prilaznoj rampi je i dalje onemogućeno bez pomoći, a čak je i tada otežano zbog „zavoja“ koji se na njoj nalazi. Nadalje, u 2018. godini naišla sam na članak u Novom listu, gdje je u jednom riječkom naselju, također na zahtjev napravljena rampa za nesputano kretanje osobe s invaliditetom preko ceste na mjestu pješačkog prijelaza. No, apsurdnost cijele situacije očituje se u tome da je ta rampa postavljena točno na mjestu gdje se nalazi šahta, samim time, prijelaz preko pješačkog prijelaza osobi koja se u ovom slučaju nalazi u invalidskim kolicima i dalje nije moguć. (*Nova prepreka na putu: Pogledajte kako je tvrtka Rijeka promet napravila rampu za invalide u Rijeci*, 2018) Osim toga, postoji i

niz zgrada i institucija koje također nisu adekvatne. Tako, naprimjer, ulaz u glavnu poslovnicu Erste banke na Jadranskom trgu moguć je jedino preko tri stepenice. Muzej moderne i suvremene umjetnosti u kompleksu Rikard Benčić, čiji je glavni i najčešće korišteni izložbeni prostor od kada se preselio na drugu lokaciju upravo na katu, nema niti lifta, niti adekvatne pristupne rampe za odlazak na kat. Čak ni Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca nema stalni adekvatni ulazak iz atrija u gledalište, već je to jedino moguće preko stepenice, a do viših katova kazališta moguće je doći jedino preko starih stubišta s velikom količinom stepenica. Nadalje, ništa nije drugačije ni u nekim sportskim objektima, kao primjerice, dvorani 3. maj koja niti nema adekvatan prilaz s ceste do ulaza u dvoranu, kao ni do samog ulaza zbog velikog broja stepenica koje više nisu sigurne ni za osobe bez invaliditeta, s obzirom na njihovu istrošenost. Na slično nailazimo i u čitavom nizu drugih ustanova, poput škola, ugostiteljskih objekata, javnog prijevoza, javnih sanitarnih jedinica i još mnogih drugih. Ovo su samo neki od primjera koji pokazuju na koji način se društvo odnosi spram mobilnosti i dostupnosti okoline osobama s invaliditetom.

Druga važna kategorija su *ekonomske* barijere. Naime, ekonomski, osobe s invaliditetom nemaju iste mogućnosti kao osobe bez invaliditeta. To započinje već na samom početku školovanja, gdje su nastavni sadržaji, nastavne metode i okruženje zamišljeni i provedeni tako da nisu adekvatne za neke od osoba s invaliditetom. Isto se nastavlja tijekom njihovog života, posebice kada je u pitanju karijera i period radne dobi. Naime, podaci govore da su „osobe s invaliditetom (...) više nego dvostruko češće bez kvalifikacije u odnosu na osobe bez invaliditeta, a samo oko polovice osoba s invaliditetom radne dobi, radi na poslu, u usporedbi s 80% osoba bez invaliditeta, također radne dobi.“ (Mihanović, 2011, 76) Koliko često radno mjesto, poslodavci i tradicionalna uloga na poslu ne odgovaraju osobama s invaliditetom, objasnit ću u kroz transkript razgovora vođenim s djevojkom V.D. koja je sada u svojim kasnim dvadesetima, a koja boluje od cerebralne paralize. Na moje pitanje je li zbog invaliditeta imala poteškoća s pronalaskom posla, odgovorila mi je sljedeće:

„Sjećam se da sam pred kojih sedam, osam godina doživjela jednu jako neugodnu situaciju. (...) Nakon što sam završila srednju i upisala fakultet<sup>4</sup>, htjela sam naći studentski posao. Znam da sam našla oglas (...) i da sam se prijavila jer je taj posao bio vezan uz moju struku, bilo je nešto vezano uz pomoć u knjigovodstvu za jedan kafić. U molbi sam napisala da imam cerebralnu (...), ali me vlasnik svejedno zvao na razgovor. (..) Kad sam došla, on mi

---

<sup>4</sup> Sugovornica je završila Ekonomsku školu „Mije Mirkovića“ u Rijeci te je potom upisala Ekonomski fakultet u Rijeci

je počeo pričati kako je našao curu koja će mu raditi posao za koji sam se javila (...) i ponudio mi je da konobarim. Ja sam mu stvarno pokušala objasniti da ne mogu nositi tacnu zbog štaka (...) i da su š kale na ulazu u kafić strme i da ću se polomiti po njima (smijeh). Još sam mu ponovila koju školu sam završila i što studiram i da sam se zato i prijavila za (...) knjigovodstvo. On je meni na to odgovorio da je imao dobru volju i dodao nešto kao, tko je svima nama<sup>5</sup> kriv kad nam ništa ne paše.“ (V.D., 26.5.2018)

Ovaj primjer je samo jedan od pokazatelja kako mnoga radna mjesta nisu adekvatna, poslodavci nemaju razumijevanja, a mogućnost zaposlenja je vrlo mala. To se događa iz razloga što društvo još uvijek ne uviđa da osobe s invaliditetom ne zahtijevaju poseban tretman, nego prilagodbu spram njihovih osnovnih potreba, što nužno ne znači da nisu željni, voljni ili u mogućnosti obnašati određeni posao za koji su kvalificirani.

Nadalje, *kulturne* barijere su one koje podrazumijevaju osjećaj manje vrijednosti kod osoba s invaliditetom zbog predrasuda, marginalizacije i negativnih stavova koje stvara društvo, točnije, osobe bez invaliditeta. (Mihanović, 2011) Postoji čitav niz načina na koji se stvaraju stereotipi i predrasude o osobama s invaliditetom, a samim time i čitav niz situacija u kojima se osobe s invaliditetom osjećaju nesposobnima i disfunkcionalnima. No, vodeći se time da je društvo zaista to koje stvara invaliditet kao koncept s puno dubljim i težim negativnim konotacijama od isključivo tjelesnih i/ili psihičkih oštećenja, te samim time i osjećaj manje vrijednosti i disfunkcionalnosti, postavlja se pitanje: što se može smatrati granicom između funkcionalnosti i disfunkcionalnosti tijela? Model koji je predložila Marie Johnston u svom radu *Integrating Models of Disability: a reply to Shakespeare and Watson* vodi se sljedećom tezom: (dis)funkcionalnost tijela može biti generalizirana i primijenjena na bilo koje ograničenje u aktivnostima, samostalnom, svakodnevnom funkcioniranju koje proizlaze iz bilo kakvih ograničenja u fizičkom statusu. (Johnston, 1997) Samim time, može se raspravljati o disfunkcionalnosti, primjerice, niske osobe koja nije u stanju dohvatiti predmet sa najviše police u trgovini, kao i visoke osobe koja ne može bez saginjanja proći kroz vrata ili se otuširati u tuš kabini. Osobama s određenim ograničenjima u fizičkom statusu također je potrebna svojevrsna prilagodba i neka vrsta pomoći u svakodnevnim situacijama, a da pritom ne govorimo o konkretnom oštećenju, već samo o određenom fizičkom ograničenju koje koči nesputano obavljanje svakodnevnih aktivnosti. Također, možemo se zapitati i što je s tijelima koja pretrpe određeno oštećenje, ali ih društvo i dalje ne smatra invalidnima. Što je s tijelom

---

<sup>5</sup> Poslodavac se koristeći „svima vama“ referirao na osobe s invaliditetom

mladog sportaša koji zbog ozljede nije u mogućnosti obnašati svakodnevne radnje poput hodanja, već je osuđen na ležanje i višemjesečne medicinske tretmane i terapije, pa čak i operacije? Što je s tijelom koje zbog dislociranog kralješka nije radno sposobno? Što je sa starim tijelom koje se zbog artritisa otežano spušta niz stepenice u zgradi? Jesu li oni u očima društva samo u određenom trenutku tjelesno oštećeni i time ograničeni, ili i oni potpadaju pod koncept invaliditeta? Gdje povlačimo granicu tjelesne (dis)funkcionalnosti i prema kojim parametrima?

## 2.1. Invaliditet – problem terminologije

Budući da jezik u velikoj mjeri utječe na materijalnu stvarnost i ljudsku percepciju te stvarnosti, nužno je dotaknuti se pitanja terminologije i problem neadekvatnog nazivlja koji se odnosi na invaliditet i na osobe s invaliditetom.

Započet ću s terminom koji se koristi u engleskom jeziku, a to je *disability*. Taj bi termin, prema definiciji *Svjetske zdravstvene organizacije*<sup>6</sup> uključivao sljedeće: „...krovni pojam koji pokriva oštećenja, ograničenja aktivnosti i ograničenja sudjelovanja. Oštećenje je problem u tjelesnoj funkciji ili strukturi, ograničenje aktivnosti odnosi se na poteškoću s kojom se pojedinac susreće pri izvršavanju zadatka ili radnje, dok je ograničenje sudjelovanja problem koji pojedinac doživljava involviranošću u životne situacije.“ (Svjetska zdravstvena organizacija, *Disabilities*, 2019) Također, na službenim stranicama Svjetske zdravstvene organizacije navode kako se *disability* ne smije gledati samo iz sfere zdravstva, već ga objašnjavaju kao složeni fenomen koji se odnosi na značajke tijela pojedinca, ali u interakciji s karakteristikama društva u kojem taj pojedinac živi, što zahtijeva intervencije uklanjanja okolišnih i socijalnih prepreka.

Iako se termin *disability* koristi kao najprikladniji, konsenzus oko potpuno prikladne terminologije u pravom smislu riječi ne postoji. Tomu svjedoči još mnoštvo izraza i termina koji se koriste kako u stručnoj i znanstvenoj literaturi, tako i u medijima, ali i svakodnevnoj komunikaciji. Samim time, nije začudno da i u hrvatskom jeziku dolazi do terminološkog problema, budući da još uvijek ne postoji jedinstven i općeprihvaćen naziv, unatoč dogovoru iz 1995. godine gdje se na seminaru organiziranom od strane Svjetske zdravstvene

---

<sup>6</sup> engl., World Health Organization, WHO, posebna organizacija Ujedinjenih naroda koja koordinira međunarodno javno zdravstvo

organizacije, u prisutstvu većine članova Saveza organizacija invalida Hrvatske zaključilo kako će se za ovu populaciju koristiti termin *osobe s invaliditetom*. (Marinić, 2007) Ipak, činjenično je stanje da se u raznim situacijama, bile one na razini svakodnevne komunikacije ili one službenije prirode poput istupa u medijima, dokumentacije i slično i dalje koristi čitav niz različitih izraza poput *invalid*, *hendikepirane osobe*, *osobe s posebnim potrebama*, *osobe s poteškoćama u razvoju*, *osobe sa smanjenom radnom sposobnošću*, *osobe s tjelesnim i duševnim oštećenjem* i još mnogo drugih semantičkih izvedenica koje naglašavaju utjecaj oštećenja na osobu. Problem negativnih konotacija nalazi se u svakom od tih termina, pa tako i u terminu za kojeg je odlučeno da je najadekvatniji. Analiziramo li one s kojima sam se najčešće susretala, to možemo i uvidjeti. Primjerice, jedan od najčešće korištenih termina upravo je termin *hendikep*, kao i *osoba s hendikepom* ili *hendikepiranost*. Riječ *hendikep* kovanica je dviju engleskih riječi, *hand* (hrv. ruka) i *cap* (hrv. kapa), što „...asocira na povijesno težak položaj i siromaštvo invalida, odnosno vrijeme kad su invalidi pružajući kapu u ruci prosili milostinju kako bi preživjeli.“ (Zovko u Marinić, 2007, 200) Samim time, termin *hendikep* podrazumijeva nemogućnost ravnopravnog sudjelovanja u društvu, postavlja pojedinca na marginu i stvara distinkciju između pojedinca i društva u kojem se pojedinac nalazi, naglašavajući različitost u negativnom kontekstu. Isti problem je i u drugom često korištenom terminu, a to je *osoba s posebnim potrebama* koji konotira kako je pojedinac svojevrsni teret društva s obzirom na svoje „posebne potrebe“, odnosno posebne zahtjeve, pa čak i povlastice. No, ovdje možemo govoriti o nekoliko pitanja koja su problematična. Što se podrazumijeva pod posebnim potrebama? Jesu li to potrebe koje odstupaju od svakodnevnih ljudskih potreba i prava koja su dostupna ostatku društva? Ako sagledamo kompletnu sliku, možemo li reći da svaka individua ima svoje posebne potrebe, ovisno o vlastitom kontekstu kojem se nalazi? Ovaj se termin iz tog razloga smatra osobito neadekvatnim, budući da se ovdje ne radi o posebnim prohtjevima dijela populacije već o „zadovoljavanju potpuno uobičajenih ljudskih potreba dostupnih svim ostalim članovima društva, poput mogućnosti pristupa javnim ustanovama, mogućnosti školovanja i slično.“ (Znaor u Marinić, 2007, 201)

Nadalje, osvrnut ću se na termin *osoba s invaliditetom*, koji je prihvaćen kao službeni termin, no i on u sebi nosi probleme na koje je nužno ukazati. Na početku, valja se osvrnuti na riječ *invalid*, njenu definiciju i konotacije koje u sebi sadržava. Riječ *invalid* sastavljena je od pojma *valid* i prefiksa *in*. Prema Rječniku stranih riječi, *validan* se odnosi na snagu, zdravlje, ispravnost, valjanost, na nešto ili nekoga tko vrijedi. (Anić, Domović, Klaić, 2002) Samim time, dodatkom prefiksa *in* označavamo osobu koja nije niti snažna, niti zdrava, niti ispravna,

osobu koja „nije valjana“ i „ne vrijedi“. Tražeći definiciju, naišla sam jednu od njih u *Rječniku stranih riječi*; invalid je onaj „koji je nesposoban ili onesposobljen za službu i zarađivanje radi održavanja sebe i svoje obitelji.“ (Anić, Domović, Klaić, 2002, 621) Dakle, definicijom se ističe ono što se kod pojedinca smatra ograničenjem i manjkom sposobnosti, čime se „pridonosi stigmatizaciji i etiketiranju osoba na koje se termin odnosi.“ (Zovko u Marinić, 2007, 200) Također, termin *invaliditet* definira se na sljedeći način: „...iznemoglost, nemoć, neuporebljivost, nesposobnost za vršenje službe, (...) nesposobnost neke osobe da, zbog bolesti ili rana zadobivenih u ratu ili javnoj službi, radom privredi ni trećinu onoga što bi, da je tjelesno odnosno duševno zdrava, mogla privrijediti.“ (Anić, Domović, Klaić, 2002, 621) Nailazimo na isti problem kao i kod termina *invalid*, već sama definicija u sebi nosi moment nesposobnosti, bezvrijednosti i manjak funkcionalnosti u svakodnevnom životu. Naposljetku, dolazim do termina *osoba s invaliditetom*. Jedini pozitivni segment je taj da, za razliku od termina *invalid* ili *invaliditet*, ovaj termin u sebi sadrži riječ *osoba*, što ipak govori kako se tiče osobe kao takve, u punom značenju te riječi, međutim, obzirom da se govori o određenom dijelu populacije čiji je dio psihe i/ili tijela ipak zahvaćen manjkom funkcija koje imaju zdravi ljudi i da postoje svojevrsna ograničenja, nadodaje se dio *s invaliditetom*. Time se želi ukazati da osoba nije sama po sebi invalidna, već da postoje određene privremene ili trajne fizičke i/ili psihičke poteškoće koje uvjetuju sposobnost izvođenja neke aktivnosti u svakodnevnom životu. Unatoč pokušaju da se pronađe termin koji će obuhvatiti složenost i kompleksnost ovog problema, i dalje u suštini problem potencijalne diskriminacije ostaje neriješen. Uz to, primjena neadekvatne terminologije otežava i stvaranje i razvijanje novih strategija koje bi poboljšale kvalitetu života osoba s invaliditetom. Ako u jeziku ne postoji jedinstveni, općeprihvaćeni, adekvatni termin koji u sebi ne sadrži diskriminatorni moment, nameće se pitanje; postoji li u stvarnosti ono što jezično nije imenovano?

Tu dolazimo do problematike shvaćanja (ne)postojanja u izvanjezičnoj stvarnosti, što predstavlja vječito propitivano filozofsko pitanje. Ravnopravnost neovisno o različitim tijelima i identitetima mora biti moguća i vidljiva na jezičnoj razini, što govori Ivana Slunjski u tekstu *Protiv političke korektnosti: utopija inkluzije*:

„Čega nema u jeziku, ne postoji ni u materijalnoj stvarnosti. Vrijedi i obrnuto: dok god nešto bude jezično imenovano, određivo je i u stvarnim kontekstima. Tako je i s diskriminirajućim nazivljem. U svakodnevnoj komunikaciji, medijima, recenzijama predstavama, čak i u stručnim tekstovima koji razmatraju problematiku invaliditeta, česta je upotreba izraza *invalid*, *invalidna osoba*, *hendikepirana osoba*, *osoba s posebnim potrebama*.

Čak i naglašavanje razlike kao dijela izdvojene sintagme (drugačije tijelo i um) nosi diskriminirajuću klicu. Malo tko namjerno želi obezvrijediti drugoga upotrebljavajući naziv invalid, no njegova upotreba ne jamči ravnopravnost.“ (Slunjski, 2015, 53)

Tako se nazivi koji se koriste, a koji u sebi sadrže negativne, diskriminirajuće konotacije zamjenjuju naizgled pozitivnima, no kojima i dalje nedostaje ispravno, sveobuhvatno značenje. Samim time, manjak značenja preveden na društvenu i kulturnu razinu, obilježava nešto kao bezvrijedno.

Postoje razne teorije koje tvrde da pojavom jezika naša stvarnost nastaje, da bez jezika stvarnost kakvu doživljavamo ne bi postojala uopće. Iako jezik jest jedan od najvažnijih načina komunikacije i iskazivanja, smatram da postoje i drugi načini na koje možemo komunicirati, iskazati, spoznati, ne isključivo verbalno. No, ne smijemo upasti u krajnost da predvidimo važnost jezika u kreiranju izvanjezičnoga svijeta. Snaga jezika je u tome da, iako ne stvara stvarnost u potpunosti, on postojećoj stvarnosti i svijetu kojeg osjetilno promatrajući doživljavamo pridaje određene spoznajne okvire i kategorije. Upravo to možemo primijeniti i kada govorimo o neadekvatnoj terminologiji i diskriminirajućim nazivima vezanima uz invaliditet i osobe s invaliditetom. Postojeću stvarnost na neki smo način ograničili terminologijom - nema pojma koji nije diskriminatoran, koji ne isključuje već uključuje, koji nije vođen binarnim opozicijama, smještajući sve ono što nije ideološki shematizirano kao „normalno“ u ono što je „nenormalno“ – invalidno, hendikepirano, bolesno, poremećeno i devijantno. Samim time, nije nam moguće ni spoznati da nešto što je predstavljeno kao manjak, kao nemogućnost, nesposobnost i nejednakost ipak uspijeva ovladati onime čime ovladavaju „normalni“, od svakodnevnih radnji, pa sve do umjetničkog izražavanja o čemu će biti govora dalje u radu.

Iako se ključ za kretanje u smjeru društva koje će biti u potpunosti inkluzivno ne nalazi samo u stvaranju i korištenju ispravne terminologije i korektnog nazivlja, podizanje svijesti o tome od velike je važnosti. Traženje načina da politička korektnost zaživi u jeziku samo je jedan od načina da ostvarimo inkluziju i osvijestimo društvo kako je potrebno ukloniti systemske barijere, osigurati politička i društvena prava te spriječiti stigmatizaciju i negativne predznake.



## 2.2. Kultura i umjetnost invaliditeta

Obzirom na temu ovoga rada koja govori o umjetničkom izražavanju osoba s invaliditetom kroz ples, smatram da je nužno da se osvrnem i na širi kontekst kulture i umjetnosti invaliditeta, svojevrsne oblike kontrakultura koji su nastali kao reakcija na odnos dominantne kulture spram osoba s invaliditetom.

Kultura invaliditeta proizašla je iz međunarodnog pokreta osoba s invaliditetom, a njeguje i održava vrijednosti i norme kako aktivista, tako i njihovih saveznika i istomišljenika. Pokret osoba s invaliditetom ukazao je na potrebu za promjenom društvenog uređenja koja će polaziti od različitosti kao svog konstitutivnog svojstva. Prije no što se kultura invaliditeta počela formirati i uzdizati, njezine početke možemo smjestiti u borbama za prava osoba s invaliditetom koje su uključivale borbu za inkluziju i jednake mogućnosti. Sedamdesetih godina prošloga stoljeća veliki je broj osoba s invaliditetom počelo progovarati o svojim iskustvima, što je dovelo do njihovog aktivnog sudjelovanja u protestima koji su se odnosili na građanska prava, primjerice, problem okoliša koji im onemogućava pristup mnogim javnim površinama, javnom prijevozu i slično. Također, medijska slika osoba s invaliditetom mijenjala se pojavom različitih oblika novih medijskih sadržaja, poput novina u kojima su osobe s invaliditetom dijelile svoja iskustva. (Barnes u Abbas et al., 2004) Nadalje, javljaju se i različiti manifesti koji su ukazivali na probleme izolacije iz svakodnevnog sudjelovanja i funkcioniranja u društvu, što je posljedično dovelo do promjene zakonodavstva i shvaćanja zakona o pravima osoba s invaliditetom na višoj razini od čisto simboličke.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Neki od najvažnijih manifesta su Temeljni principi invaliditeta (engl. Fundamental Principles of Disability) izdan od strane UPIAS – a (Union of Physically Impaired Against Segregation) iz 1976. godine, koji je ukazivao na krivnju društva u konceptualizaciji invaliditeta, isto kao i Zakon o profesionalnoj rehabilitaciji (Vocational Rehabilitation Act) iz 1973. godine, koji je 1990. prerastao u Americans with Disabilities Act, koji ukazuje na društveno kreirano poimanje invaliditeta, odmičući ga tako od individualnih nedostataka. (Barnes i Mercer, 2001, str. 515 -534)

U Hrvatskoj, 2009. godine stupio je na snagu Zakon o suzbijanju diskriminacije kojim se u članku 1. „osigurava zaštita i promicanje jednakosti kao najviše vrednote ustavnog poretka RH, stvaraju se pretpostavke za ostvarivanje jednakih mogućnosti i uređuje zaštita od diskriminacije na osnovi rase ili etničke pripadnosti ili boje kože, spola, jezika, vjere, političkog ili drugog uvjerenja, nacionalnog ili socijalnog podrijetla, imovnog stanja, članstva u kojim se u sindikatu, obrazovanja, društvenog položaja, bračnog ili obiteljskog statusa, dobi,

Kultura invaliditeta, suprotstavljajući se medicinskom modelu invaliditeta, kao i determinističkim definicijama invaliditetima iz koje proizlaze predrasude koje su temelj za socijalno isključivanje, nastala je iz ideje osvješćivanja društva o iskustvu osoba s invaliditetom koje uključuje znanje o tome kako je biti marginaliziran i stigmatiziran, biti razlikovan po fizičkim i/ili psihičkim značajkama od ostalih članova društva, svakodnevno se susretati sa sažalijevanjem i osjećajem manje vrijednosti i slično. (Walker u Abbas et al., 2004) Također, s obzirom na navedene zajedničke točke, kultura invaliditeta ima za cilj pojačati komunikaciju i odnose između osoba s invaliditetom, kako bi mogli dijeliti zajednička iskustva koja nisu uvijek u mogućnosti dijeliti s osobama bez invaliditeta i na taj način „preoblikovati“ osobni invaliditet u simbol pozitivne različitosti koja ne uzrokuje sram, već na taj način ukazuje na važnost i prihvaćanje životnog stila osoba s invaliditetom. (Barnes, 2007) Dakle, kultura invaliditeta teži stvaranju platforme koja će ujediniti osobe s invaliditetom i osnažiti solidarnost, pozitivnu identifikaciju i samoprihvatanje, tako stvarajući zajedništvo.

Usporedno s rastom i razvojem kulture invaliditeta, javila se i umjetnost invaliditeta, koja podrazumijeva prvenstveno bavljenje umjetnošću u svrhu redefiniranja socijalnog konstrukta invaliditeta. Također, na taj način ukazuje se na generalnu mogućnost osoba s invaliditetom da se bave i sudjeluju u bilo kojem vidu umjetničkog izražavanja, kao i mogućnost konzumacije umjetnosti. Bavljenjem određenim vidom umjetnosti, osobe s invaliditetom imaju za cilj izraziti svoja osobna iskustva kako bi razotkrili i ukazali na diskriminaciju te na taj način potaknuli stvaranje solidarnosti. (Barnes i Mercer, 2001) Umjetnost invaliditeta može se, dakle, sagledati kao svojevrsni nastavak pokreta za prava s osoba s invaliditetom, budući da se na taj način progovara o promjeni predodžbe spram osoba s invaliditetom i rastu njihove političke moći. (Abbas, 2004) Dakle, umjetnost invaliditeta kao pokret za cilj ima uvesti pozitivnu percepciju invaliditeta kroz umjetničke radove, obuhvaćajući ne samo umjetničko i kreativno izražavanje, već i politički angažman. Uz društveno - politički angažman umjetnosti invaliditeta, cilj je i stvaranje društvene svijesti o tome da osobe s invaliditetom moraju moći baviti se bilo kojim oblikom umjetničkog i kreativnog izražavanja iz osobnog interesa, afiniteta i ljubavi te na taj način pokazati svoje talente i potencijale. Umjetnost invaliditeta je svoj najznačajniji razvoj doživjela unazad

---

zdravstvenog stanja, invaliditeta, genetskog naslijeđa, rodnog identiteta, izražavanja ili spolne orijentacije.“  
Zakon o suzbijanju diskriminacije, Narodne novine, br. 85./08, 112/12, 2009.

tridesetak godine, kada sve više umjetnika s invaliditetom predstavlja svoje radove i na taj način progovaraju o tome kako je živjeti s invaliditetom, prikazujući tako realnu percepciju invaliditeta zajednici. (Keidan, 2007)

### **3. Funkcionalnost tijela u kontekstu plesa**

#### **3.1. Ples**

Na početku, iznijet ću nekoliko načina na koji se može definirati ples. Definicija najužeg opsega ples karakterizira kao pomicanje tijela u obliku određenih koraka i pokreta koji se podudaraju s ritmom i brzinom glazbe na koju su koraci i pokreti izvođeni, a rjeđe se to isto čini bez glazbene pozadine. (Fraleigh, 1987) Nadograđujući tu definiciju, kako se ples ne bi sveo na svakodnevne motoričke radnje, na ples i na izvođene pokrete u plesu gleda se ne samo kao na puko izvođenje koraka u skladu s glazbom, već se njima počinju nadodavati druge funkcije i značajke. (Kealiinohomoku u Thomas, 2003) Antropologinja Judith Lynne Hanna u djelu *The performer-audience connection: emotion to metaphor in dance and society* širi definiciju kada govori: „ples je ljudsko ponašanje sastavljeno od svrhovitih i namjernih obrazaca ritmičkih (...) sekvenci neverbalnih, tjelesnih pokreta, drugačijih od onih uobičajenih motoričkih aktivnosti. Pokret (...) ima inherentnu i estetsku vrijednost (...) i simbolički potencijal.“ (Hanna, 1983, 10) Samim time, ples i pokret poprimaju nove kvalitete i ne može ih se više reducirati na svakodnevne automatske tjelesne radnje i aktivnosti i počinje ih se gledati iz mnogih drugih perspektiva poput estetike, ekspresije, emocije, zabave, kao medij, simbol i umjetničku formu, sve ovisno o kontekstu u kojem se o plesu govori. (Mackrell, 2018) Također, ples kao praksa kroz različite forme potiče na promišljanje, postaje sredstvo putem kojeg se progovara i raspravlja o određenim aktualnim tematikama u današnjem društvu. Tako se može reći da se kroz ples „sagledavaju društveni odnosi, odnosi moći, stvaranje središta i margina i sl.“ (Kaeppler, 2000, 121) Ples na taj način postaje moment koji postavlja pitanja i daje odgovore na kolektivna uvjerenja, vrijednosti i interese. Moglo bi se reći kako: „ples pruža uvid u samo srce kulture, ističući uvjerenja i percepcije koji oblikuju svakodnevni život ljudi; ples također pruža sredstvo kritičke procjene i isticanje mogućnosti promjene (...) Iz toga proizlazi da se plesna izvedba može shvatiti i kao izraz društvenih vrijednosti i kao pokretač i

inicijator promjene.“ (Dale u Goodley, Hughes i Davis, 2012, 200) Isto tako, osvrćući se na ples kao umjetnička forma koja je proizašla iz ljudskog života kao potreba ljudi da se izraze, a kojem su ljudi od samih početaka pridavali veliku pažnju, Paul Vallery u svom djelu *Filozofija plesa* za ples govori kako „nije ništa drugo nego djelovanje cjeline ljudskoga tijela; djelovanje koje je transponirano u jedan svijet, u jednu vrstu prostora – vremena koje više nije sasvim jednako onom iz svakodnevnog života.“ (Valéry, 2009, 7)

Iako se ne može točno odrediti kada je čovjek počeo plesati, dokazi o postojanju i važnosti plesa pronađeni su još u obliku crteža starih oko devet tisuća godina, kada je ples služio kao svojevrsna neverbalna predaja priča unutar pojedine kulture.<sup>8</sup> Također, u gotovo svim plemenskim kulturama prepoznajemo plesne običaje, strukturirane kompozicije pokreta koje su se izvodile u raznim oblicima, sve s ritualnim, obrednim ciljem. Darko Brkljačić u svom djelu *Baletna klasika* navodi sljedeće: „...ljudi su plesom i pokretom izražavali svoje osjećaje i želje za dobrim lovom, žetvom, rođenjem. Plesom se slavio život, ali i označavala smrt, molilo se za kišu i zdravlje....“ (Brkljačić, 202, 2013) Osim plesa obrednog i sakralnog karaktera kao najstarijih poznatih grana plesa, vremenom su se počeli javljati i plesovi koji su bili ceremonijalnog karaktera, potom i zabavnog, kao i društvenog i umjetničkog. Preko starih Grka i ditiramba, stagnacije plesa za vrijeme srednjega vijeka, ponovnog preporoda za vrijeme kasnog srednjeg vijeka i renesanse kada ples postaje glavna zabavna aktivnost na dvorovima, ali i u narodu, perioda 17. stoljeća kada počinje proces poimanja plesa kao umjetnosti i javljanja baleta kao norme u plesnom svijetu, pa sve do ranog 20. stoljeća i pojave nama poznatih društvenih plesova i u konačnici, pojave suvremenog plesa. (Magazinović. 1951) Ples je kroz povijest uvijek pronalazio svoj put za daljnje razvijanje te je uvijek u sebi nosio snažnu socijalnu dimenziju.

Na ples se ne gleda kao na isključivo motoričku radnju koja se obnaša s nekom svrhom kao u svakodnevnom životu (poput trčanja, kuhanja ili pranja zubiju), već joj se pridaju neke druge karakteristike koje ju od toga odmiču te ju čine aktivnošću s određenim umjetničkim, estetskim, simboličkim i emocionalno - ekspresivnim značajem. Teško je obuhvatiti sav niz kontekstualnih promjena koje su utjecale na važnost plesa u određenom razdoblju, njegove funkcije, značajke i svrhu, kao i viđenje i poimanje plesačkoga tijela. Također, svako od tih razdoblja razlikuje se po svojim značajkama i kontekstu, samim time, razlikuje se i vrsta plesa te funkcija plesa i plesačkoga tijela. No, to ne znači da su se promjenama faza funkcije plesa i

---

<sup>8</sup> Crteži koji su prikazivali ples su, primjerice, pronađeni u špiljama u Indiji i u grobnicama u Egiptu, (Comte, 2004, str. 94 – 108)

plesačkog tijela nužno isključivale i zamjenjivale jedna drugu. Naprotiv, vremenom su se mijenjale i prilagođavale, širile ili sužavale svoje granice, no većina ih je u većoj ili manjoj mjeri prepoznatljiva i danas.

Iako postoje različite definicije plesa, neke manjkave, neke sveobuhvatnije, kao i različita razdoblja koja diktiraju različite vrste plesnih izričaja, ono što je svemu navedenom zajednički nazivnik jest – tijelo. Tijelo u pokretu stvara i čini ples te na taj način ispunjava određenu funkciju koja se mijenja ovisno o povijesnom, geografskom, društvenom, kulturnom i političkom kontekstu. Ako se to odnosi na ples i pokret, odnosi li se to isto i na plesačko tijelo?

## **4.2. Plesačko tijelo**

Važno je na samom početku naglasiti da nije svako tijelo koje pleše plesačko tijelo. Kada kažemo „tijelo koje pleše“, možemo govoriti o bilo kojem tijelu koje je u pokretu, a da taj pokret nije mehanizirana svakodnevna radnja, već u sebi nosi drugi značaj, bio to ples iz razonode ne vjenčanju ili ples prizivanja kiše. Plesačko tijelo podrazumijeva aktivno bavljenje plesom bilo u vidu sporta (primjerice, sportski ples) ili umjetnosti (primjerice, balet ili suvremeni ples), samim time, podrazumijeva i potpadanje pod određene parametre koji su definirani kontekstom. Aktivno bavljenje određenim plesnim izričajem podrazumijeva učenje i rad na tijelu kako bi ono u što većoj mjeri bilo u mogućnosti izvesti plesne pokrete i sekvence prema pravilima i normama određenog plesnoga izričaja. Na taj način, kroz plesne treninge, učenje određenog plesnog vokabulara, improvizaciju i druge metode plesačko tijelo postaje osviješteno na drugačije načine od tijela koje pleše. U svrhu ovoga rada, kako ne bih pretjerano proširila fokus, imam namjeru predstaviti dva viđenja plesačkog tijela – plesačko tijelo u baletu i plesačko tijelo u suvremenom plesu. S jedne strane, postoji viđenje plesača kao savršeno oblikovane, istrenirane i osposobljene tjelesnosti koja reprezentira sve što se smatra superiornim u utjelovljenome, ali i ideološkom smislu. To je tijelo koje je istrenirano i osposobljeno za postizanje virtuoznosti, s ciljem da se uzdigne iznad „običnog“ čovjeka i ponudi svojevrsni fizički ideal. (McGrath u Goodley, Hughes i Davis, 2012) S druge strane, odmičući se od isključivo tjelesnosti plesačkog tijela, plesačko tijelo postaje oblik komunikacije i izražavanja, postaje mjesto gdje se stvaraju i od kuda proizlaze simboli, postaje prenositelj informacije, emotivna ekspresija. Iako je ples tjelesno iskustvo, on nije tjelesan

isključivo zbog kretanja plesača kao takvog, točnije, zbog onoga kako on izgleda, već zbog ono što taj pokret govori. Autorica Laurence Louppe tvrdi kako ples iznosi „subjektivno djelovanje i svijest u svijetu“ (Louppe 2009,43). Plesačko tijelo iz te perspektive nije svedivo samo na tijelo, ono stvara pokret koji čini ples te se putem njega reproduciraju sve gore navedene značajke i karakteristike plesa. Plesačko tijelo je medij za ono što se plesom želi postići, a što je ovisno o kontekstu u kojem se plesačko tijelo nalazi. Različiti konteksti stvaraju različite oblike i vrste plesa, a različiti oblici i vrste plesa stvaraju i različita plesačka tijela, što navodi Katarinčić u svom radu *Baletno tijelo kao prostor fascinacije i diskriminacije*: „različiti će plesni oblici producirati i reproducirati različita tijela i različite identitete, (...) ali i osviještenost koja može biti podlogom stvaranju specifičnih plesnih diskursa svojstvenih pojedinom plesnom obliku jedinstvena konteksta i sustava vrijednosti. Svaki plesni oblik (...) stvara sebi svojstvena plesna tijela te različitim plesnim praksama predlaže, potiče i usmjerava promišljanje njega samoga.“ (Katarinčić, 2013, 68)

#### **4.2.1. Balet i plesačko tijelo**

Kao plesni izričaj, osim po skladnosti i ljepoti izvedbe, balet je poznat i po pravilima i strogom tretmanu tijela koji u baletnom svijetu vladaju gotovo od njegovih početaka. Sve navedeno može se povezati s društveno – konstruktivističkom teorijom o discipliniranju tijela. Balet je kao plesna forma konstruiran tako da oduševljava estetikom, preciznošću, virtuoznošću, a plesačka su tijela u tom slučaju dovedena do razine koja su nedostižna svakome. Kako bi održali status baleta kao idealne plesne forme u kojoj će publika uživati zbog njezine iznadprosječnosti, discipliniranje tijela u ovom pogledu je nužno. Takvim strogim pristupom tijelu, plesači se uče obrascima ponašanja koji dozvoljavaju perpetuiranje discipliniranja – uče se poslušnosti, poniznosti i stalnoj težnji da nadiđu vlastite granice i mogućnosti. Osim toga, balet potpada i pod instituciju kazališta. Za razliku od drugih kulturnih institucija i nezavisne kulturne scene, kazalište se poima kao svojevrsna centralna kulturna institucija koja mora producirati i provoditi kulturne proizvode koji se smatraju izrazito vrijednim umjetničkim ostvarenjem te na taj način održati standard na koji je publika kazališta navikla. Iz tog razloga, ne smije dozvoliti produkt koji je ispod prosjeka, već mora održati publiku (samim time i zaradu) nečime što je vrijedno divljenja. Tako se za balet očekuje ispunjavanje unaprijed postavljenog standarda koji podrazumijeva visoka razina plesne tehnike, sklad i ljepota plesne izvedbe te konačno, ljepotu i formu plesačkoga tijela. Iz tog

razloga, sve ono što se iole odmiče od očekivanoga, smješteno je u kategoriju neadekvadnoga, bezvrijednoga i disfunkcionalnoga. Kako bi predočila baletnu filozofiju i politiku, imam namjeru kratko iznijeti razvoj baleta od njegovih početaka te se potom fokusirati na tretman plesačkog tijela u baletu.

Na prelazu u 17. stoljeće ples sve više počinje poprimati umjetnički karakter, što se najviše očituje pojavom i razvojem baleta. Iako se balet kao plesni oblik pojavljuje sredinom 16. stoljeća prožimanjem talijanske i francuske kulture<sup>9</sup> (Homans, 2011), svoj prvi zamah doživljava početkom 17. stoljeća, kada se počinje „izdizati“ iz društvenog plesa, točnije, on postaje najomiljeniji ples i oblik dvorske zabave što mu daje „elitni prizvuk“, a posebice nakon što je Louis XIV.<sup>10</sup> oformio Akademiju plesa 1662. u Parizu, koja je za cilj imala unapređivanje, čišćenje forme i održavanje plesa, točnije, baleta.

Iako je započeo kao oblik dvorske zabave, balet je vremenom postao vrsta glazbeno – plesne predstave koja je nerijetko temeljena na tekstovima klasične književnosti, ali i drugih pisanih sadržaja i priča posebno za tu priliku, ali se razvija i do razina gdje literarni predlošci nisu potrebni, već je razvijen toliki baletni vokabular, točnije, „plesni rječnik“ kojim se stvara određena plesna kompozicija samo kombiniranjem koraka i pokreta koji su tijekom vremena u baletu postali svojevrsni jezik sam za sebe. (Brkljačić. 2013) Balet tako ulazi u sfere visoke kulture, u početku namijenjen isključivo najvišem sloju društva te se to održalo sve do 19. stoljeća, kada balet postaje dostupan i srednjim slojevima društva. Ono što je opstalo do danas jest to da je balet i dalje institucionaliziran, kako tijekom školovanja (baletne škole i plesne akademije), tako i prilikom izvođenja (uglavnom izvođen u kazalištima). Osim toga, usustavljeni baletni vokabular i dalje se poštuje, a balet kao plesni oblik i dalje služi za gledanje i divljenje – u baletu je nužno ostvariti „simboličku lakoću, preciznost, snagu i okretnost kako bi moglo stvarati i izvoditi ono što ne mogu sva tijela.“ (Katarinčić, 2013, 71), a ta tijela bivaju „izložena pogledima i procjenama koreografa, baletnih majstora učitelja i publike te često njima i definirana.“ (Katarinčić, 2013, 76) Estetika je ono što u baletu (p)ostaje okosnica, a ona se očituje u plesačkom tijelu, na što se nužno osvrnuti.

U baletni standard potpadaju institucionalizirana plesna tehnika, politika i filozofija koji postavljaju zahtjeve koji ne odgovaraju svim tijelima. Tretman tijela u klasičnom baletu u

---

<sup>9</sup> Tada se po prvi put javlja naziv *baletti*, što označava *ples u figurama*. (Katarinčić, 2013, str. 25)

<sup>10</sup> Louis XIV. je i sam bio strastveni plesač baleta, a Akademiju je oformio nakon napuštanja scene. (Katarinčić, 2013, str. 25)

najmanju ruku isključiv – već u mladoj dobi kod plesača su zamijećene određene (uglavnom fizičke) predispozicije koje mu uvjetuju njegov daljnji put u baletnom svijetu – kako zbog mogućnosti i sigurnosti pri izvođenju teške baletne tehnike, tako i zbog same baletne estetike i dojma koji balerina ili baletan naprosto moraju ostaviti na pozornici. Wainwright i Turner u svom članku *Ephiphanies of Embodiment. Injury, Identity and the Balletic Body* govore o kapitalu plesača, a dijele ih na fizičke, koji podrazumijevaju snagu, izdržljivost, otpornost, kontrolu, balans i gipkost te umjetničke, a to su ovladavanje scenom, karizma, muzikalnost i glumačke sposobnosti. (Wainwright i Turner, 2004) U klasičnom baletu tijelo postaje nositelj najvećeg dijela vrijednosti te se opća slika pojedinca stvara prvenstveno na temelju njegovih fizičkih predispozicija, što može biti problematično: „naglašavanjem (...) tijela stvara se dojam tijela kao objekta bez osobnosti. Međutim, u baletu se upravo na temelju fizičkih predispozicija dodjeljuje vrijednost plesaču, odnosno njegovom tijelu. (...) Vrednuje se ponajprije „fizički kapital“ (Katarinčić, 2013, 71) Tijelo u baletu, koje već ima predispoziciju i nakon što fizičkom vježbom, ali i psihičkom izdržljivošću i predanošću tijekom obučavanja (što je nerijetko zanemarivano u primarnoj, „fizičkoj“ selekciji) dospije do stadija koji je očekivan, mora biti konstantno održavano. Baletni vokabular sadrži čitav niz univerzalnih plesnih elemenata i vježbi koji jačaju mišiće i pospješuju gipkost kako bi plesač izgledao kontrolirano pri izvođenju, a mora se paziti na uravnoteženost pri vježbanju kako se određena skupina mišića ne bi preopteretila i time narušila kako estetiku tijela, tako i mogućnost, naizgled, oku promatrača „lake“ izvedbe. (Brkljačić, 2013)

Balet korespondira sa strogim pravilima i normama, samim time, nerijetko i sa strogim baletnim učiteljima i istim takvim baletnim pokusima – autoritarna atmosfera pokusa podrazumijeva se normalnom i uobičajenom: „Tradicionalna plesna pedagogija podučava poslušnosti te implicira prešutnu suglasnost u kojoj plesači reproduciraju usvojena znanja i vještine.“ (Risner u Katarinčić, 2013, 291) Sukladno tome, svaka balerina ili baletan tjerat će se do svojih krajnjih granica kako bi pratila tempo te kako njezina vrijednost, primarno, vrijednost njezina tijela ne bi pala. Nerijetke su situacije u kojima plesači odrađuju predstavu s ozljedama, održavaju propisane dijete kako bi zadržali liniju, a premorenost od teških proba i nastupa dovodi ih do samih granica njihove snage i mogućnosti. Balet kao izvedbena umjetnost počiva na pravilima koja su stvorena zbog svijesti o izloženosti tuđim pogledima, pa samim time i tuđim mišljenjima i procjenama. Tijela balerina i baletana svedena su prvenstveno na – tijela, dok druge karakteristike padaju u drugi plan. Naravno, kako se radi o izvedbenoj umjetnosti koja uključuje razne segmente koji su na sceni potrebni, druge karakteristike



baletnih plesača nisu nepotrebne, no svakako nisu niti primarne. Plesačko tijelo ovdje je formirano unutar diskursa koji dozvoljava pojedincu da zamisli i izrazi svoje ideje i koncepte, ali istovremeno, ono što je zamišljeno i izraženo definirano je i limitirano tim istim diskursom. (Burt, 1996) Samim time, umjetnički dojam, ali u konačnici i tijelo plesača, konkretno, balerine i baletana postaje zauzdano tehnikom, limitirano disciplinom i naučenim, uvriježenim pravilima. Ono što i dalje ostaje kao fokus jesu ljepota baletne izvedbe i plesačkog tijela. Cijeli proces od prvog ulaska u baletnu dvoranu pa do savršene baletne estetike na pozornici ipak ostaje iza kulisa, jer je važno da balerina ili baletan ispuni očekivanja publike, učitelja, ali i ona koja je sam sebi postavio.

#### **4.2.2. Suvremeni ples i plesačko tijelo**

Kao opreku strogim pravilima, zadanim normama i limitiranom plesačkom tijelu koje je ograničeno uvriježenim plesnim vokabularom, predstaviti ću suvremeni ples. Namjera mi je iznijeti razloge i načine na koji je suvremeni ples započeo i zaživio, kao i pojedince koji su započeli kompletnu promjenu i postali jedni od začetnika suvremenog plesa toga doba, ali i onoga koji poznajemo danas. Nadalje, predstaviti ću promjene koje se očituju s pojavom suvremenog plesa, počevši s rušenjem dotadašnjih konvencija kao bazom kojom je promjena započeta, preko generalnog pogleda na ples i izvedbu, pa tako i na poimanje plesačkog tijela.

Svako doba u povijesti plesa ima određena pravila koja se poštuju. Stoljećima je na plesnom pijedestalu bio upravo balet, predstavljen u prethodnom poglavlju. Međutim, vremenom se javlja svojevrsna pobuna spram baletnih konvencija i pravila, iz želje da se plesni izričaj oslobodi pravila i postane nešto što osoba koja ples izvodi, pa tako i publika koja izvedbu gleda, osjeti na razinama koje ne ostaju samo na razini divljenja, ljepote tijela i izvedbe. Promjena je započela s 20. stoljećem, a jačala je sredinom stoljeća. Neki od začetnika te „pobune“ bili su Mihail Fokin, Isidora Duncan i Marta Graham, čije ću ideje predstaviti dalje u radu kako bih dočarala filozofiju suvremenog plesa.

Nerijetko smo se tijekom života susreli s frazom *ruska škola*, koja znači strogi i predani rad po nepropitivanim, zadanim pravilima. Ruska škola je jedna od onih koja je u baletu do danas ostala jedna od najznačajnijih i najstrožih, a Mihail Fokin bio je jedan od prvih koji se protiv nje i pobunio. Naime, smatrao je balet suviše sputanim nepotrebnim pravilima, gomilom pokreta bez ijednog osjećaja koji nisu ništa simbolizirali. Balet je za njega bio plesna forma u

kojem se najviše cijeni ljepota poza i pokreta, a izvedba baleta nije ništa više nego akrobatska, mehanička i isprazna (Cohen, 1992) On je ples i plesačko tijelo vidio izvan okvira baletnih poza: „Fokin je zagovarao potpuno jedinstvo izraza; čitavo plesačevo tijelo treba ocrtavati karakter i osjećaje, što može rezultirati zahtjevom da se eliminira ne samo virtuoznost, već i (...) standardne forme...“ (Cohen, 1992, 14) Iako, važno je napomenuti kako Fokin ipak „lebdí“ između postojećih uvriježenih pravila i novih ideja. Iako u potpunosti odbija običaje baletne produkcije, ne želi se ni u potpunosti prikloniti pobornicima slobodnih plesnih pokreta koji odbacuju plesne škole. On se zalagao za promjene unutar tradicije – slično kao i Isidora Duncan koja se smatra „majkom“ suvremenog plesa. Naime, odmičući se od baleta i njegovih formi (u velikoj mjeri iz razloga što ga je smatrala neprirodnim i štetnim), stvara plesni stil koji su mnogi u početku smatrali pukim skakutanjem i trčkanjem po sceni. Međutim, vremenom se uviđa kako njezine naizgled banalne koreografije iza sebe ipak imaju neku strukturu izvedbe, kao i plesne pripreme koje su joj prethodile. Dakle, Duncan čini promjenu unutar postojeće tradicije, zamišljajući ples koji u većoj mjeri izlazi iz intuicije, a ne iz formalnih struktura čime ga odmiče od dotadašnje prevladavajuće plesne (baletne) forme. Također, njezin koncept plesa bio je „ples kao izraz emocije pojedinca: ne prikaz osjećaja dramskog značaja, već lirski provala strasti.“ (Cohen, 1992) Uz bok Isidori Duncan sjedila je Martha Graham, također protivnica baleta i stroge baletne tehnike. Ona je na pozornicu dovela estetiku ružnoga, krećući se u trzajima i grčevima, u potpunosti suprotno od onoga što je do tad na pozornici viđeno. Njezine koreografije i izvedbe nisu bile skladne, virtuozne i ugodne oku. Bile su ispričane novim plesnim jezikom, jezikom „koji je bio potreban da bi učinila vidljivim unutrašnji krajolik.“ (Cohen, 1992, 162) Također, kao ni njezini plesni istomišljenici, ona nije bježala od vježbe kontrole tijela, no nije joj za cilj bilo dostići baletnu gracioznost, već doprijeti do „čuda što predstavlja ljudsko biće“ (Cohen, 1992, 162)

Suvremeni ples može se nazvati jednom od najvećih umjetničkih pojava 20. stoljeća, posebice tijekom osamdesetih godina prošloga stoljeća kada postaje i institucionalno podržan te time i predmetom interesa javnosti, što mu daje mogućnost stupanja na javnu, kulturnu scenu (Louppe, 2009.) Razvio se uz pomoć svog revolucionarnog i pobunjeničkog duha, kršenjem pravila i odbacivanjem uvriježenih ideja i koncepata koji su se mogli protumačiti zastarijelima. Točnije, suvremeni ples reinterpretira i izvodi viđeno i očekivano na novi način te se okreće problemima koji more suvremeno društvo, propitujući ih i ukazujući na njih, orijentirao se na međuljudske odnose i emocije, na izražajnost i ekspresiju. Nije moguće tvrditi da suvremeni ples uopće nema pravila. Postoji svojevrsna tehnika i vokabular u suvremenom plesu, no ono

što ju čini drugačijom jest to da je ona otvorena promjeni – usmjerena je znatizelji, konstantnom istraživanju i pronalaženju novih pokreta, novog izričaja, iskazivanju emocija i načina da se ona može prenijeti, točnije, doživjeti. Cohen o suvremenom plesu kaže: „umjetnost je to stalnog istraživanja i traženja, i poput samih plesača i koreografa koji sve to uobličuju, nikad se ne zadržava odveć na jednom mjestu. Jedina konstanta suvremenog plesa jest promjena – samo mijena stalna jest.“ (Cohen, 1992, 310) Suprotno baletu, suvremeni ples odbija virtuoznost i prkošenje gravitaciji, uvjetno rečeno, težnju spram „neprirodnoga“ – pokreta i izvedbe koja je stvorena za scenu, izvrsna, pravilna, obuzdana. Dapače, suvremeni ples traži od plesača da djeluje u skladu s gravitacijom, da sluša svoje tijelo i svoj unutarnji svijet te da tijelo bude vođeno time. U baletu su simbolički pokreti i emocije čak zapisane i u knjigama, njihov način izvođenja i značenja, dok s druge strane, o suvremenom plesu se piše i djeluje u kontekstu emocija i pokreta koji proizlazi iz tijela, pritom sinkronizirajući se s glazbom ili zvukom bez opterećenja nametnutog uvjetima koji ga u izrazu ograničavaju. Pokret i plesачko tijelo ovdje su momenti o kojim se promišlja: „samo je tijelo postalo subjektom, a ne instrumentom za ekspresiju metafore. Koreografi su namjerno počeli koristiti neuvježbane izvođače u potrazi za „prirodnim“ tijelom. Traži se nova energija, nov način njezina obuzdavanja, odnosno oslobađanja.“ (Cohen, 1992, 324) Iz tog razloga, ovdje se može povući poveznica s fenomenološkim viđenjem tijela. Suvremeni ples vidi plesачko tijelo kao subjekt, a ples postaje utjelovljeno iskustvo i osjećaj putem kojeg konstruiramo vlastitu percepciju i doživljaj, ali na isti način njima utječemo na kolektiv. Suvremeni ples uči nas kako misliti plesnu umjetnost drugačije, kao i plesnu izvedbu i plesачko tijelo – mijenjaju estetske sustave vrijednosti, samim time i ideologije plesачkog tijela. Suvremeni ples prihvaća i priželjkuje ono što je dotada bilo nezamislivo. Priželjkuje različitost, a zazire od uniformiranosti – polazi od ideje stvaranja heterogenog, a ne homogenog polja izražavanja, što se odnosi i na plesачko tijelo. Laurence Louppe, teoretičarka suvremenog plesa, kazuje kako je važno osloboditi ples od čiste spektakularne vanjštine, pritom naznačujući da je važno što plesачko tijelo govori, a ne kako ono izgleda. Plesачko tijelo treba biti jedinstveno, tijelo koje priča svoju osobnu priču, ono treba stvarati izričaj koji je svojstven pojedincu – ples postaje sredstvo spoznaje koje vodi pojedinca k njegovoj jedinstvenosti u kojem nema unaprijed zadana zakona. (Louppe, 2009) Suvremeni ples nije ekskluzivan i ne isključuje određena tijela, već ga se može shvatiti kao inkluzivnu/integrativnu praksu koja uključuje različita tijela kroz metode istraživanja varijeteta pokreta i komunikacijske moći istog tog tijela sa sobom samim, kao i s drugim tijelima u određenom vremenu i prostoru. Imati tijelo je nešto od čega ne možemo pobjeći te iz tog razloga moramo pronaći način kako da to tijelo komunicira na način koji je svojstven

pojedincu. Svako tijelo je izazov, koliko osobni, toliko i kolektivni, cilj je istražiti nove situacije i nove mogućnosti koje različita plesačka tijela sa sobom nose. Samim time, znatiželja spram nečeg novog i neistraženog dovodi do novih spoznaja. Ostanemo li u granicama svoje sigurnosti omeđenih strahom od noviteta nikada nećemo stvoriti i spoznati nešto van okvira zadanih konvencija. Iz tog razloga, u suvremenom plesu nailazimo na čitav niz tijela kakva ona jesu, izbrisana je forma idealnog, virtuoznog, zdravog, lijepog tijela, već je pravilo za bavljenje plesom – različitost. Prihvatanje situacije tjelesnosti u danom trenutku obilježava umjetničku praksu plesne integracije koja je svojstvena suvremenom plesu. Neovisno o tome je li plesačko tijelo mlado ili staro, muško ili žensko, funkcionalno ili disfunkcionalno, ono ima svoju priču, svoju ekspresiju, svoj izričaj. Dakle, plesačko tijelo suprotstavljeno priznatom „savršenom“ plesačkom tijelu, u ovom kontekstu, nenormativno tijelo i tijelo razlike i umjetnost koju to plesačko tijelo stvara, pozicionira se kao kontrakultura koja ruši uspostavljanje kulturne paradigme i kojoj je intencija mijenjati, a ne smijeniti. Ivana Slunjski govori da je to „prvi korak na putu prema (re)definiranju identiteta, i kolektivnih i individualnih, prihvatiti razliku kao „normalno“ stanje, kao polaznu točku.“ (Slunjski, 2003) Svako tijelo je istovremeno cjelovito i necjelovito u usporedbi s drugim tijelom, a kroz suvremeni ples dopušta se da svako plesačko tijelo bude ravnopravno i cjelovito u svojoj necjelovitosti.

Iz tog razloga, pojavom ovakvog poimanja plesa i plesačkog tijela, tijekom 20. stoljeća postepeno jačaju inkluzivne i integrirane prakse u plesnoj umjetnosti. U tekstu *A dance revolution? Responding to dominant discourses in contemporary integrated dance* autori određuju integraciju i inkluziju kao različite pojmove, a razlika se temelji na načinu na koji je pojedinac uključen u plesnu praksu. Naime, integracija označava mogućnost uključivanja pojedinca u već oformljenu grupu, dok inkluzija znači mogućnost sudjelovanja pojedinca od samog početka, točnije, u startu je praksa otvorena za svih (Irvnig i Giles, 2011, 372). O radu i ciljevima inkluzivne/integrirane plesne scene, kao i problemima s kojima se ona susreće, bit će riječi dalje u radu.

#### 4. *Plešeš li srcem, tvoje tijelo će slijediti.*<sup>11</sup>

U ovom ću poglavlju pokušati obraniti tezu svog diplomskog predstavljenu u ovome naslovu. Kada govorimo o plesu, najčešće ga promatramo i smještamo u fizičku sferu. Iako on jest tjelesni čin, on nije samo to – ples je i nešto onkraj tijela. U tom smislu, imam namjeru predstaviti ples i kroz perspektivu proživljavanja i prenošenja emocije, odnosa između plesača, kao i odnosa između plesača i publike. Pritom ću se, obzirom na smjer rada, fokusirati na inkluzivnu/integriranu plesnu scenu kroz relativizaciju (dis)funkcionalnog plesачkog tijela, kao i na društvenu razinu teme; na koji način inkluzivna scena istovremeno ruši društveno uvriježena pravila i barijere, ali ih na neki način i potvrđuje. Sve ću potkrijepiti primjerima iz izvedbi inkluzivne/integrirane scene koje sam gledala unazad nekoliko godina, a koje smatram relevantnima za određenu problematiku kojom ću se baviti. Važno je naglasiti da mi je u ovom radu fokus isključivo na tjelesnom invaliditetu. Razlog tome je što, kada govorim o plesu, (dis)funkcionalnosti i inkluzivnoj/integriranoj plesnoj sceni, počinjem primarno od tijela kao zajedničkog nazivnika.

Dakle, tjelesni invaliditet prvenstveno podrazumijeva tjelesno funkcioniranje koje je ispod prosjeka, a uzrokovano je različitim čimbenicima. Točnije, fizički invaliditet je oštećenje koje je nastalo ili zbog urođenih malformacija ili stečenim deformitetom/povredom koje uzrokuju manjak motoričke i/ili funkcionalne sposobnosti osobe. (Ljubičić, 2014) Dvije su osnovne skupine tjelesnog invaliditeta. S jedne strane, prva skupina podrazumijeva tjelesni invaliditet u vidu invaliditeta koji je nastao uslijed tjelesnih nedostataka i/ili deformacija, što se odnosi na, primjerice, nedostatak pojedini udova, oštećenja organskih sustava, jače deformacije kostura i slično. (Ljubičić, 2014) S druge strane, druga skupina podrazumijeva tjelesni invaliditet u vidu invaliditeta koji je nastao uslijed raznih poremećaja u mišićnom i živčanom sustavu, a to se odnosi, primjerice, na oslabljenu motoričku snagu mišića, smetnji u koordinaciji pokreta, poremećaje pokretljivosti zbog oštećenja mozga i leđne moždine i slično. (Ljubičić, 2014)<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Mia Michaels, američka koreografkinja i plesačica, Dance magazine: *Mia Michaels Opens Up About Burning Bridges*, 2018

<sup>12</sup> Svjetska zdravstvena organizacija na sljedeći je način kategorizirala tjelesni invaliditet:

- Osobe s ozljedom leđne moždine
- Osobe s paraplegijom (oduzetost dva ekstremiteta, najčešće donjih)
- Osobe s paraparezom (djelomična oduzetost dva ekstremiteta)
- Osobe s kvadriparezom (djelomična oduzetost gornjih i donjih ekstremiteta)
- Osobe s kvadriplegijom (potpuna oduzetost gornjih i donjih ekstremiteta)

Nakon što sam ukratko opisala što se smatra tjelesnim invaliditetom i predstavila kategorizaciju tjelesnog invaliditeta, problematizirat ću poimanje plesa kao isključivo fizičkog čina. Naime, usporedimo li ples s drugim dominantnim umjetničkim izričajima, nedvojbeno je da je njegova srž upravo u tijelu. No, kada gledamo određeni plesni komad, nerijetko se događa da ostanemo ravnodušni unatoč neosporivoj ljepoti pokreta i kompleksnosti izvedbe. Iz tog razloga može se postaviti pitanje je li plesač određen plesnom tehnikom ili postoji nešto više, nešto što zaustavlja dah, dotiče, što se osjeti i proživljava? Iako tijelo i pokret zaista možemo smatrati prevladavajućim medijem u plesu i od toga ne možemo pobjeći, svedemo li ples samo na tijelo i pokret, ples postaje ništa drugo nego pomicanje tijela bez cilja i svrhe, pokret koji u sebi ne sadržava ništa osim puke mehaničke radnje. Ples postaje čisti, neutralni pokret, „pokret bez druge konotacije, ni funkcionalne, ni pantomimičke (...) nemajući drugog značenja osim sebe samog.“ (Brown u Launay, 2008, 59) Ples u sebi mora sadržavati ekspresivno - umjetnički potencijal, biti oblik komunikacije i izražavanja, mora „progovarati“ i mora prenositi emociju, inače je svodiv na niz koreografiranih i/ili improviziranih pokreta koje ne znače ništa osim vještine izvršavanja unaprijed zadanog (plesnog) zadatka. Plesni pokret zato mora biti medij putem kojeg plesač priča svoju priču, sve ono što ga je na njega na bilo koji način utjecalo, što je doživio, proživio, osjetio. Plesni pokret je zato: „...*suma sumarum* svega što mi jesmo, svega što smo vidjeli, onjušili, čuli, osjetili, pročitali, razgovarali.. sve što nas je dotaknulo na neki način... sve nas to stvori, obilježi (...) I svako znanje koje posjedujemo formira konačni rezultat onoga što radimo.“ (Hribar, 73, 2009) Fenomenološki pristup plesu ukazuje kako procjena i vrednovanje plesa i plesačkoga tijela treba biti bazirana na življenom, neposrednom iskustvu izvođenja. U tom slučaju, treba se odmaknuti od dotada stečenoga znanja i očekivanja o plesu jer se kroz istraživanje i otkrivanje trenutnog, življenog iskustva dolazi do same srži plesa.

- 
- Osobe s oboljenjem leđne moždine
  - Osobe sa spinom bifidom
  - Osobe s preboljenom dječjom paralizom (polio)
  - Osobe s cerebralnom paralizom
  - Osobe s amputacijama
  - Djelomične amputacije
  - Potpune amputacije
  - Jednostruke amputacije
  - Dvostruke amputacije
  - Trostruke amputacije
  - Četverostruke amputacije
  - Osobe s neuromuskularnim bolestima
  - Osobe s mišićnom distrofijom
  - Osobe s multiplom sklerozom
  - Osobe s mijastenijom gravis

Plesačevo se tijelo odmiče od bivanja samo agensom određene forme, već postaje centar „zbivanja“. Plesač postaje implicitno svjestan sebe i forme koja kreće iz njih samih, jer su „uronjeni“ u ono što stvaraju, što osjećaju i što prenose – pokret se ne izvodi samo kao zbir tehničkih manevara, već se javlja „...dinamičan i kohezivan protok energije, ne u smislu da plesači neprekidno mijenjaju relacije i položaje, već da plesač i ples postaju jedno.“ (Sheets, 1966, 6) Sheets navodi da je ples u upravo zbog življenog iskustva ekspresivan te da se mora sagledati simbolička dimenzija plesa kako bi se razumjela njegova ekspresivnost. Govori kako je simbol u plesu utjelovljena forma koja nosi značenje i koja je intuitivno kreirana i izvođena. (Sheets, 1966) Smatra kako su ples i plesni pokret također i simbolička ekspresija ljudskih emocija – kroz svoju formu, načine na koje se pokretom energija stvara i „ispušta“, promjenom gesta, dinamike i tenzije pokreta ples postaje utjelovljena simbolička ekspresija emocije koju publika može prepoznati, na isti način kao što ju prepoznaje kroz pokrete i geste u svakodnevnom životu. Primjerice, u istraživanju provedenom od strane Lagerlöfa i Djerfa, plesačima je bilo zadano da gledateljima prikažu četiri različite emocije kroz ples i gestu – ljutnju, strah, tugu i sreću. Ljutnja je bila prikazana kroz česte promjene tempa i kratke pauze između pokreta, pokreti su bili dinamični i s jakom tenzijom koja je rasla i onda „eksplozirala“, pokreti su nerijetko bili izvan „centra tijela“, a sama izvedba trajala je kratko. Strah je bio prikazan kroz česte promjene tempa, duge pauze između pokreta, pokret je bio plitak i u „centru tijela“ s konstantnom tenzijom. Prikazujući tugu, plesači su koristili spore pokrete s izrazito slabom tenzijom, a sama izvedba trajala je dugo, dok je sreća bila prikazana kroz konstantne promjene tempa, dužim pauzama između pokreta koji su bili dinamični i s konstantnom promjenom u tenziji. Također, u sličnom istraživanju provedenom od strane Walka i Homana, prikazana su samo tijela plesača, bez facijalnih ekspresija, koji su također morali prikazati iste četiri emocije. U oba slučaja, gledatelji su pokazali visoki stupanj prepoznavanja, što ukazuje na to da ples i pokret u sebi nosi ekspresivni karakter, prepoznavajući emociju kroz simbole prikazane u plesu. (Dyck, Burger, Orlandatou, 2017) Naizgled, može se činiti da je pozivanje na emocije i ekspresiju trivijalan, subjektivan moment koji nije u potpunosti uhvatljiv i određen. Također, emocije su uvjetovane kulturom te ovise o vremenskom i prostornom kontekstu. Međutim, kolika je njihova važnost, govori Antonio Damasio u djelu *Looking for Spinoza: Joy, Sorrow, and Feeling Brain* kada govori: „...vrlo je malo, ako uopće postoje, opažanja stvari ili događaja, bilo da su oni zaista prisutni ili prizvani iz pamćenja, koji su ikad neutralni u emocionalnom smislu. Urođenim mehanizmom ili učenjem reagiramo na većinu, možda i na sve (...) s emocijama, ma kako slabe one bile...“ (Damasio, 2003, 93) Zašto bi išta drugačije bilo s izvedbenim umjetnostima, točnije, u ovom slučaju, plesom? Proživljavanje

određene emocije je introspektivni moment koji zahtijeva izrazitu sposobnost „ostajanja unutra“ i potiče istraživanje vlastitog doživljaja, načina izražavanja, tijela, ali i svijeta oko sebe. Samim time, utječe i na one s kojima plesač dijeli scenu, a njihova se konekcija prilikom iskazivanja iskrene emocije pojačava. Također, utječe i na publiku koja proživljava neku vrstu unutarnjeg prepoznavanja, točnije, poistovjećuje se osjećajem, izrazom, gestom ili pokretom i stvara svoj doživljaj priče koji je neovisan o estetskom sudu.<sup>13</sup> To se može povezati i s konceptom *katarze*, do koje se zapravo dolazi upravo participacijom publike u emotivnom doživljaju izvedbe, ali i daljnjim promišljanjem o tome. Svojevrсно osvješćivanje i potom i „otpuštanje“ emocije kod publike vodi prema stvaranju mentalnog modela o sebi i drugima te na taj način dovodi do eventualnih poduzimanja stvarnih akcija u zajednici. (Chasen, 2014) Emocionalni doživljaj postaje primarni čimbenik izvođača, ali i gledatelja, čim se stvara uzajamna veza i razvija komunikacija. Također, važno je naglasiti kako doživljaj publike uvelike ovisi o kontekstu. Ovisno o privatnim stavovima, uvjerenjima, karakteru i drugim značajkama pojedinca, kao i društvenom, političkom i kulturnom kontekstu općenito može doći do nebrojeno puno oblika (ne)razumijevanja, interpretacija, prepoznavanja i poistovjećivanja. Dakle, ples i pokret u sebi nose utjelovljeni simbolički ekspresivni moment, a to doprinosi tome da ples ne ostane „ograničen“ doživljaj; ograničen u neutralnom pokretu i ograničen u vidu komunikacije, kako plesača sa samim sobom i drugim plesačima, tako i s gledateljem. se svime navedenim, ako se odmičemo od čistog pokreta i uvodimo u ples i moment ekspresije i emocije koja komunicira i koja potiče na istraživanje doživljaja, izričaja, pokreta i tijela, bavljenje plesom moguće je i kod osoba s fizičkim invaliditetom. No, ne smijemo upasti u zamku da kompletno zanemarimo tjelesni moment plesa. Primjerice, *Cleveland Ballet Dancing Wheels*, američka inkluzivna plesna grupa u svojoj su se propagandi jednom prilikom koristili izraz „Pobjeda duha nad tijelom“, pozivajući se isključivo na „duh plesa“ (engl., the spirit of dance) kao nešto što nadilazi tijelo i što se temelji na emociji i ekspresiji. (Albright, 1997) Obzirom na to da se radilo o inkluzivnoj plesnoj grupi, time su pretpostavili da „duh plesa“ nadilazi ograničenja koja tijelo postavlja, tako čineći tijelo irelevantnim u plesnoj umjetnosti. Također, pozivajući se na „duh plesa“ „pretpostavlja se i

---

<sup>13</sup> To prepoznavanje emocije može se potkrijepiti teorijom o *zrcalnim neuronima* Marca Iacobonija: zrcalni neuroni igraju izvjesnu ulogu u razumijevanju, pa tako i u proživljavanju osjećaja drugih osoba. Naime, osoba gledanjem osobe ima mogućnost raspoznavanja emocije jer se aktiviraju iste stanice kao kada i mi sami proživljavamo istu emociju. Samim time, ta se teorija može primijeniti na plesnu izvedbu. Gledatelj prilikom gledanja emotivne plesne izvedbe doživljava ono što Iacoboni naziva *emotivnom zarazom*, tako što emotivno oponaša, točnije, prepoznaje i proživljava. Iako se može pretpostaviti kako za prepoznavanje neke emocije prvo trebamo poznati emociju, Iacoboni navodi kako zrcalni neuroni vode do automatske simulacije što ne mora nužno zahtijevati izričito prepoznavanje onoga što vidimo. (Iacoboni, 2012, str. 97 – 98)



perpetuira (...) ideja da treba nadjačati (...) invaliditet da bi mogao biti legitiman plesač.“ (Albright, 1997, 3) Nije poanta u negiranju tijela i tjelesnosti u plesu, već propitivanju i relativiziranju (dis)funkcionalnog plesačkoga tijela. Što uopće znači da je neko tijelo plesачki funkcionalno ili disfunkcionalno? Koji parametri su legitimni za određivanje plesачki (dis)funkcionalnog tijela i postoje li uopće legitimni parametri? Polazeći od premise da je svako tijelo plesачki funkcionalno i da treba imati mogućnost izražavanja, pokušat ću odgovoriti na postavljena pitanja.

Govoreći iz perspektive medicinskog modela invaliditeta, ples se kod osoba s invaliditetom koristi u svrhu poboljšanja psihofizičkih funkcija. Dakle, osobe s invaliditetom plesom se bave isključivo u svrhu poboljšanja, točnije, liječenja svoje dijagnoze, terapijski. Ples može pomoći pojedincu s određenim tjelesnim invaliditetom da održi svoju mobilnost i kondiciju mišića, opseg pokreta, fleksibilnost, koordinaciju, smanjenje mišićne napetosti i slično. Sve navedeno apsolutno pomaže pojedincu da poboljša svoju fizičku spremu, no ples se, ako ga se poima oblikom umjetničkog izražavanja, ne može svesti na običnu tjelovježbu, pa tako ni kod osoba s invaliditetom. Gledamo li iz druge perspektive, koju sam predstavila u poglavlju *Funkcionalnost tijela*, svaki pojedinac može se poimati disfunkcionalnim u određenom vidu što može biti smatrano preprekom u bavljenju plesom – bila to visina ili težina, dob, ozljeda ili sklonost njima zbog određenih fizičkih predispozicija ili još mnoge druge fizičke karakteristike. Upravo su tu perspektivu predstavili i plesачi inkluzivne plesne skupine CandoCo iz Velike Britanije, koji su u lipnju 2018. godine gostovali na Festivalu Inkluzivne Scene u Hrvatskom kulturnom domu na Sušaku u Rijeci. Naime, drugi plesni komad s kojim su se predstavili bio je koncipiran poput svojevrsnog performansa s plesnim elementima. U jednom trenutku, pozornost su zaokupila dvojica plesачa. Jedan od njih bio je plesач s invaliditetom, dok je drugi bio bez invaliditeta. Pričajući na mikrofon, dvojica su plesачa srušila barijeru između njih i publike, predstavljajući se i pričajući svoju životnu priču, između ostalog i o tome kako su odlučili početi se baviti plesom. U jednom trenutku, plesач s invaliditetom rekao je: „Ja sam plesач, i znam da svi vidite da nemam lijevu ruku.“. Nakon njega, predstavio se i drugi plesач bez invaliditeta, govoreći: “Ja sam plesач, i znam da svi vidite da sam nizak.“. Na taj način, relativizirali su poimanje (dis)funkcionalnog plesačkoga tijela ukazujući na to da svaka vrsta fizičkog obilježja može, ali i ne mora biti relevantna u bavljenju plesom. Također, jedna od plesnih točaka na ovogodišnjem Festivalu Inkluzivnih Scene bila je koncipirana tako da u potpunosti relativizira poimanje (dis)funkcionalnog plesačkoga tijela. Fokus je stavljen na „zamjenu uloga“ - plesач s invaliditetom, koji se inače

kreće uz pomoć invalidskih kolica, cijelu je točku izveo izvan njih, dok je plesačica bez invaliditeta cijelu točku izvela u invalidskim kolicima. Koliko je (dis)funktionalnost plesačkog tijela relativna, kao i mogućnost bavljenja određenim plesnim izričajima relativna, pojasnit ću i iz vlastitog iskustva - iako se bavim plesom već preko desetljeća i nemam tjelesnih oštećenja, i dalje nemam fizičke predispozicije za bavljenje određenim plesnim izričajima, primjerice baletom. Razlog tomu je što svaki plesni izričaj razvija svoje norme iz kojih proizlazi koje je tijelo adekvatno i funkcionalno za tu određenu plesnu tehniku. Dakle, određeni plesni izričaji i dalje se mogu sagledati kao ekskluzivni. Kao i mnogi drugi tipovi barijera s kojima se susreću osobe s invaliditetom, određeni plesni izričaji čine isto. Ne dozvoljavaju samostalno aktivno sudjelovanje, ravnopravno za sve tipove tijela. Prateći norme i pravila stvorenih od strane osoba bez invaliditeta, određeni plesni izričaji ukalupljaju se već ustaljenim fizičkim parametrima, ali i plesnim formama, tehnikom, vokabularom, ne dopuštajući tako nikome tko na neki način od toga odstupa involviranost u plesnu zajednicu. Samim time, tijela koja nisu ono što zahtijeva određeni plesni izričaj ne samo da nisu u mogućnosti njime se baviti, već su smatrana neadekvatnima, nedovoljnima, nesposobnima i disfunkcionalnima za obavljanje te određene aktivnosti. No, nije li problem u konceptualnoj zatvorenosti koja je nametnuta pravilima i ideji tijela nadomak idealnome, koje je rjeđe nego tijelo s određenim ograničenjima neke vrste? Ne postoji mogućnost prilagodbe onome što odskače od kriterija, koji su izrazito visoko postavljeni, samim time gotovo i neuhvatljivi. Ann Cooper Albright u tekstu *Krećući se onkraj različitosti: ples i invaliditet* predlaže da „promijenimo pogled na to kakvi pokreti mogu tvoriti ples i kakvo tijelo može tvoriti plesača.“ (Albright, 1997, 57)

Upravo u tom momentu leži snaga suvremenog plesa, u kojem je svako tijelo ravnopravno i ima mogućnost baviti se plesom, neovisno o tjelesnoj (dis)funktionalnosti. Iz tog razloga, počinju se javljati inkluzivne i integrirane plesne scene. Na njihovom samom početku, mnogi su bili stava da će uključivanje osoba s invaliditetom u plesne zajednice umanjiti standard treninga i izvedbe za plesače bez invaliditeta. U rušenju te barijere upravo je pomogao ranije spomenuti socijalni model invaliditeta inkorporiran u plesne prakse jer se počela razvijati svijest o postojećim normama i pravilima koja su vladala (i još uvijek vladaju u određenim plesnim izričajima), kao i načini na koje se te norme mogu mijenjati. (Zitomer i Reid, 2011) Sva tijela, neovisno o njihovoj (dis)funktionalnosti, su prihvaćena i na njih se gleda kao potencijal za umjetničko stvaranje. Također, na taj način počelo se razvijati razmišljanje „izvan okvira“, kao i istraživački duh koji ne samo da širi ravnopravnost u vidu mogućnosti bavljenja plesom, već se na taj način širi plesni vokabular. Samim time, i plesna

umjetnost kao takva počinje rasti i razvijati se u dosad neviđenim smjerovima. Kao osoba koja se bavi plesom, često si postavljam pitanje „Što znači da ja nešto imam, a netko drugi nema?“. Odgovor do kojeg sam došla proučavajući inkluzivnu/integriranu plesnu scenu je „Taj drugi ima, ono što nemam ja.“. Gledajući mnoge plesne izvedbe i predstave inkluzivne/integrirane plesne scene<sup>14</sup>, uvidjela sam kako ono što se na prvi pogled čini kao svojevrsna otegotna okolnost u izvedbi osoba s invaliditetom to nije, što relativizira i moju tjelesnu funkcionalnost u plesačkom svijetu. Naime, osoba koja pleše u invalidskim kolicima uvijek će „kliziti“ po pozornici ili se brže i „lakše“ okrenuti nego što ću to napraviti ja. Također, osoba koja pleše uz pomoć štaka uvijek će imati „duže ruke“ od mene te će uz pomoć njih bolje odgurnuti od određene površine ili napraviti neku vrstu podrške. Ono što se kod osoba s invaliditetom smatra nedostatkom može se poimati i mojim nedostatkom, u vidu da ja nemam ono što imaju oni. Dok ja time mogu baratati u svrhu rekvizita, što će mi uvelike otežati i zakomplicirati izvedbu, osobama s invaliditetom to postaje poput dijela tijela kojim se koriste onako kako ja to nikada neću moći. Nadalje, važno je osvrnuti se i na osvješćivanje tijela u plesu, što se može objasniti kao svojevrsno razumijevanje i svijest o korištenju određenih dijelova tijela za vrijeme izvođenja određenog plesnog pokreta. Primjerice, prilikom izvođenja okreta, važno je osvijestiti leđa koja su svojevrsni „stup“ tijela, ramena koja rade akciju, kao i ruke koje uz to drže balans te konačno, glavu i pogled koji su važni za fokus. Kada sam prisustvovala spomenutoj plesnoj predstavi inkluzivne plesne skupine CandoCo na Festivalu Inkluzivne Scene 2018. godine u Rijeci, plesni komad s kojim su započeli predstavu otvorila je plesačica za koju sam, gledajući njenu snažnu, ekspresivnu izvedbu, bila uvjeren da nema tjelesnih oštećenja s obzirom na lakoću izvođenja; način na koji je bila „unutra“, kako je prenijela emociju, a isto tako, način na koji je izvodila koreografiju. Tek na polovici njezine solo točke, shvatila sam da plesačica nema desnu ruku, što me šokiralo. Iz tog razloga, ovdje možemo otvoriti pitanje načina na koji se tijelo koristi u plesu i kako se ono osvješćuje. Naime, neke pokrete koje je ona izvela ja mogu izvesti isključivo uz pomoć desne ruke. Ona je, jačanjem i osvješćivanjem drugih dijelova svoga tijela nadišla korištenje desne ruke koja se čini ključnom za izvođenje određene sekvence. Koristila je dijelove tijela koji se meni prilikom izvođenja istoga čine irelevantnim, čak i nepotrebnim, a koliko god sam pokušavala, način na koji je to izvela nije mi bio spoznatljiv iz razloga što rad nikada nisam usmjerila na osvješćivanje i drugih

---

<sup>14</sup> Najviše predstava bilo je dio trećeg i četvrtog Festivala Inkluzivnih Scena održanih u Hrvatskom kulturnom domu na Sušaku 2018. i 2019. godine: *Face in, Let's Talk About Dis, Beheld* u izvedbi *CandoCo Dance Company* (Velika Britanija), *Lemia* u izvedbi *IMRC - Integriranog kolektiva za istraživanje pokreta* (Zagreb), *Moja Druga* u izvedbi Plesne grupe *Magija*, prezentacija radova mladih koreografa – *Otvori, poravnaj, zatvori!* (Anika Cetina), *Što želimo?* (Tamara Bračun), *Brijeg* (Ugin Rijeka/Ivona Križić)

dijelova moga tijela koji u tom trenutku obavljaju određenu funkciju. Na isti način doživjela sam koreografiju koju su izvodila dvojica muškaraca, jedan bez oštećenja, dok je drugi bio u invalidskim kolicima zbog paraplegije. Izvodili su, paralelno, identičnu koreografiju – iste pokrete, iste sekvence. Osviještenost i korištenje glave, torza i gornjih ekstremiteta plesača u invalidskim kolicima nadjačao je izvedbu drugog plesača, a invalidska kolica u njihovoj izvedbi postala su u potpunosti irelevantna budući da se on koristio njima na isti način na koji se drugi plesač koristio nogama – jednako funkcionalno. Dakle, prema svemu navedenom, ne može se reći da su ovi pojedinci plesачki disfunkcionalni. Naprotiv, oni su itekako plesачki funkcionalni, samo su drugačije funkcionalni od onoga što se funkcionalnim smatra, što ne umanjuje vrijednost, ljepotu i kvalitetu njihove izvedbe. Koliko je tjelesna (dis)funkcionalnost relativna za plesnu izvedbu, potkrijepit ću osvrtom na plesni duet napisan od strane američkog plesača, koreografa i plesnog kritičara Gusa Solomona: „ Na početku, (...) elegantni Todd Goodman ulazi dok povlači kraj dugačke marame koji je zamotan oko ramena njegove partnerice, Mary Verdi – Fletcher, koja klizi iza njega. (...) Oni se maramom povlače unutra i van, dok njezina (...) ramena drhte od ekstaze izvođenja. Ona odmahne glavom s povjerenjem dok ga napušta, odlazeći daleko iza. Držeći maramu, ona se ponovno kreće poput klizača, naizmjenično oslobađajući i ponovno uspostavljajući kontrolu. Na vrhuncu, on zamahne stolicom na kojoj je ona i vrte se, zajedno, uokolo. Jesam li spomenuo da je Mary Verdi – Fletcher u invalidskim kolicima?“ (Solomon u Albright, 1997, 64)

Nadalje, važno je osvrnuti se i na društvenu i političku razinu teme. Neovisno o jačanju socijalnog modela invaliditeta kao i modela ljudskih prava, koji ukazuju na važnost jednakosti i mogućnosti za potpunim i učinkovitim sudjelovanjem i uključivanjem u društvo, kao i važnost nediskriminacije, osobe s invaliditetom se svakodnevno susreću sa suprotnim. Ista situacija događa se i u plesnome svijetu. Čuđenje i zbunjenost ljudi najčešće su reakcije kada prvi puta dođu u doticaj s inkluzivnom/integriranom plesnoj sceni, popraćeno pitanjima kako je to uopće moguće, ponekad čak i u smjeru neznanja da to uopće postoji. Iz tog razloga, jačanje i promoviranje inkluzivne/integrirane plesne scene od neupitne je važnosti. No, nužno je osvrnuti se na svojevrsni „dvosjekli mač“ na koji nailazim kada govorim o tome. Inkluzivna/integrirana plesna scena koliko god osnažuje moment jednakosti i ruši barijere, u jednu ruku i dalje ne može u potpunosti izbjeći moment potvrđivanja potonjih. Prvo ću se osvrnuti na umjetnost invaliditeta, koncept koji sam iznijela u poglavlju *Funkcionalnost tijela* prije u radu. Unatoč neosporivoj važnosti mogućnosti kako konzumacije, tako i stvaranja i sudjelovanja u svim oblicima i praksama umjetničkog izražavanja i stvaralaštva putem kojih

se ukazuje i progovara o problemima osoba s invaliditetom i percepcije društva spram njih, postoji problem istovremenog pokušaja izlaska iz nametnutih okvira, ali i ostajanja unutar njih. Dakle, iako je cilj umjetnosti invaliditeta odjeknuti van zajednice koju čine osobe s invaliditetom, već su samom nazivu, ali i djelovanju smještaju se unutar iste. Kao zajednica koja je inače smještena na marginama društva, sudjelovanje u umjetničkim praksama koja i dalje ostaje u sferi invaliditeta ne potiče jednakost i nediskriminaciju. Naprotiv, na taj način potvrđuju barijere, pravila i okvire u kojima su smješteni, ostavljajući dojam da nisu u mogućnosti sudjelovati, izražavati se i djelovati na isti način kao osobe bez invaliditeta, nego samo unutar svoje zajednice. Ostavlja se dojam da je njihovo stvaranje i djelovanje manje vrijedno i nije u mogućnosti uključiti se u ono što se poima normativnim, već mora i dalje biti marginalizirano, zatvoreno i konačno – samo njihovo, bez ikakvog istupanja izvan okvira u kojima su smješteni. Poanta ne bi smjela ostati na tome da se samo osvijesti mogućnost stvaranja i djelovanja u određenim umjetničkim praksama kod osoba s invaliditetom, već u reinterpretaciji umjetnosti da se, uvjetno rečeno vlasništvo nad određenim umjetničkim formama proširi te da se uspostavi mogućnost zajedničkog djelovanja, stvaranja, istraživanja i učenja između ljudi s invaliditetom i ljudi bez invaliditeta, čime se može postići svojevrsna jednakost i promjena percepcije društva spram osoba s invaliditetom.

Navedeno možemo primijeniti i na ples. Ukoliko govorimo o „plesu invaliditeta“, potvrđujemo uspostavljene norme koja vladaju u plesnome svijetu stavljajući „ples invaliditeta“ nasuprot njima kao ono Drugo, različito, manje vrijedno, neadekvatno i nekvalitetno, kako po mogućnostima izvedbe, tako i po poimanju plesačkoga tijela. Važno je, kako bi se dekonstruirale postojeće kategorije koje stvaraju ples ekskluzivnim tipom umjetničkog izražavanja, dovesti u odnos plesače sa i bez invaliditeta koji će zajedno djelovati. Iz toga razloga, u suvremenom plesu javljaju se integrirane/inkluzivne plesne scene. Međutim, moram se osvrnuti i na moment koji je nažalost, nerijetko prevladavajući u društvenoj percepciji integriranih/inkluzivnih plesnih scena. Tijelo osobe s invaliditetom, dovedeno u odnos s tijelom osobe bez invaliditeta, najčešće se i dalje percipira kao tijelo koje je zakinuto i disfunkcionalno. Društvo, ako je upoznato s inkluzivnom/integriranom plesnom scenom, njoj pristupa i dalje s osjećajem manje vrijednosti, pretpostavljajući da će osobe bez invaliditeta nadjačati u izvedbi, biti dominantno, sposobnije, adekvatnije i konačno, ljepši za gledati. Najčešća premisa s kojom društvo prilazi je da će plesač bez invaliditeta biti taj koji će „preuzeti“ izvedbu, pokazujući svoju virtuoznost i mogućnosti, praktički plešući oko plesača s invaliditetom bez ikakve međusobne komunikacije. (Albright, 1997) S druge strane, osoba s

invaliditetom će ili pokušati bezuspješno pratiti plesača bez invaliditeta, ili će jednostavno s njime dijeliti scenu bez ikakve vidljive, konkretne uloge i svrhe. Društvo pristupa inkluzivnoj/integriranoj plesnoj sceni s pozicije moći, gdje i dalje razdvajaju ono što je „normalno“ i ono što je „nenormalno“, braneći se tako od bilo kakvog vida odstupanja od prihvatljivih granica. O tome govori i Albright, analizirajući plakat inkluzivne plesne skupine *Cleveland Ballet Dancing Wheels*. Plakat je koncipiran tako da su u prvom planu plesači bez invaliditeta, konkretno žene, čije noge (koje su normativno plesačke – duge, mišićave, „isklesane“) gotovo u potpunosti pokrivaju invalidska kolica plesača s invaliditetom. Iako ne znači da je taj plakat koncipiran tako kako bi se smanjila „vidljivost“ invaliditeta na njemu, svejedno se može zaključiti kako takav način predstavljanja može služiti kako bi društvo ipak dobilo dojam da ne iskaču previše iz norme te da se, gledajući ih, ipak neće susresti s nečim što je oku neugodno. (Albright, 1997) Drugi mogući pristup jest onaj iz pozicije sažaljenja, gdje se plesačima s invaliditetom pristupa kao žrtvama svoga tjelesnog stanja, zbog kojega nikada neće moći doseći parametre koji pojedinca čine plesačem. Plesni kritičari i recenzenti to nazivaju *umjetnost žrtve* (engl. victim art), time naglašavajući da je gledatelju bilo privlačno gledati izvedbu iz perspektive suosjećanja, a ne s kritičkim odmakom kako se to čini s drugim plesnim oblicima i izričajima. Naglašavaju nesposobnost gledatelja, ali i kritičara da nepristrano i objektivno vrednuju njihov rad. Na taj način plesač s invaliditetom postaje žrtva svoje umjetnosti te se njemu govori iz perspektive truda, volje i želje plesača, međutim, to nikada neće biti dovoljno za postizanje plesački funkcionalnoga tijela i normativne plesne izvedbe. Također, pristup društva koji posebice uznemirava, a i dalje postoji, jest pristupanje plesnoj inkluzivnoj/integriranoj sceni kao svojevrsnom *freak show-u*<sup>15</sup>, mjestu i izvedbi gdje će moći vidjeti nešto drugačije od normativnoga, kao svojevrsno izlaganje i predstavljanje ljudske različitosti u negativnom kontekstu – bilo to u svrhu zabave, čuđenja ili nečeg trećega. Tijelo s invaliditetom u plesnoj izvedbi postaje istovremeno fascinantno i odbojno te koliko god mami poglede, toliko je istovremeno i odbija. To je zamijetio i plesni kritičar Michael Scott koji već prije spomenutu plesnu skupinu CandoCo karakterizira kao „izlaganje nakaza“ te navodi sljedeće: „Postoji neka užasavajuća, satirikonska kvaliteta u CandoCo-u koja se podiže u grudima – gađenje prema nedostatku moralnog kompasa u svijetu u kojem plaćamo da bismo

---

<sup>15</sup> *Freak show* je termin koji se koristi od 19. stoljeća i koji je označavao formalnu i organiziranu ekshibiciju osoba s navodnim fizičkim i psihičkim različitostima, najčešće na festivalima, sajmovima, cirkusima i sličnim mjestima koji su služili za zabavu. Te su ljudi bili poimani nakazama i čudovištima te su bili smješteni na same margine društva zbog svoje takozvane odbojnosti zbog koje su predstavljali opasnost i prijetnju za društvo. Istovremeno, bili su poimani fascinantnima, budili su znatiželju i mamilili poglede. (Barnes 2007, str. 87)

gledali čovjeka čije tijelo završava u razini prsnog koša kako se na pozornici kreće na rukama.“  
(Scott u Smith, 75, 2015)

Unatoč navedenim problemima, nužno je navesti i pozitivne strane inkluzivne/integrirane plesne scene. Iako još uvijek društvo nije u potpunosti prihvatilo i osvijestilo njeno postojanje i djelovanje te još uvijek postoji iskrivljena percepcija potonje, ona se malim, ali sigurnim koracima ipak kreće u smjeru stvaranja inkluzivnog društva. Pogledamo li promjene na tom području unatrag nekoliko desetljeća, neosporivo je da se pomaci ipak vide, kako u području percepcije društva spram osoba s invaliditetom, njihovog angažmana u umjetničkim praksama, pa tako i u samoj plesnoj umjetnosti. Omogućila je da ples zađe u forme koje do tada nisu uopće bile uključivane u plesni svijet, apsolutno proširila plesni vokabular i doprinijela daljnjem razvoju plesne umjetnosti generalno kroz istraživanje novih formi i pokreta. Također, jedan od najvećih pomaka koje je inkluzivna/integrirana plesna scena stvorila predstavljeno prije u radu, a to je konstantno propitivanje i redefiniranje plesačkog tijela, gdje briše barijeru između funkcionalnog i disfunkcionalnog plesačkog tijela. Svako tijelo je, neovisno o svojoj tjelesnoj datosti, funkcionalno, samo je bitno relativizirati već ustaljena, dominantna pravila plesačkoga tijela, proširiti plesni vokabular i usmjeriti se u istraživanje i otkrivanje novih izričaja, oblika i plesnih formi. No, odmaknemo li se od isključivo plesnoga svijeta, inkluzivna/integrirana plesna scena kroz plesnu praksu propitkuje i mijenja generalnu društvenu percepciju spram osoba s invaliditetom. Svojim djelovanjem, ona ruši barijere između osoba s invaliditetom i ostatka zajednice. Prvenstveno, kroz angažman u inkluzivnoj/integriranoj plesnoj sceni, osobe s invaliditetom odmiču se od poimanja njih, njihovog tijela i svakodnevnog funkcioniranja kroz prizmu i dalje utjecajnog medicinskog modela invaliditeta. Puko svrstavanje u kategorije bolesti i dijagnoza, stigmatizacija koja se na taj način perpetuira, kao i liječnička kontrola nad tijelom nadilazi se njihovim angažmanom u aktivnostima koji su bile rezervirane za osobe bez invaliditeta. Inkluzivna/integrirana plesna scena otvara prostora za spoznavanje mogućnosti tijela izvan okvira bolesti, dijagnoza i oštećenja te umanjuje moguću stigmatizaciju i marginalizaciju osoba s invaliditetom. Samim time, može se reći da djeluje prema principima socijalnog modela invaliditeta, budući da otvara mogućnost da osobe s invaliditetom samostalno odlučuju i ravnopravno sudjeluju u svakodnevnom životu i aktivnostima koje su prije bile rezervirane za osobe bez invaliditeta te na taj način mijenjaju kako društvo vidi osobe s invaliditetom. To čine ne samo aktivnim sudjelovanjem u plesnoj zajednici, već su nerijetko i plesne predstave i same izvedbe konceptualizirane tako da šalju poruku da osobe s invaliditetom ne moraju i trebaju nužno

voditi kompletno drugačiji način života. Tako, primjerice, na predstavi plesne skupine CandoCo, u drugom plesnom komadu predstavili su se jedan plesač, koji je bio bez invaliditeta i jedna plesačica, koja je imala protezu na desnoj nozi. Kao i drugi prije njih, pričali su na mikrofona o nekom segmentu svoga života. Pričajući identičnu priču, govorili su o otkrivanju i istraživanju vlastite seksualnosti, tako progovarajući o jednom segmentu ljudskoga života koji je generalno često postavljen na marginu, a posebice kada se dovodi u vezu s osobama s invaliditetom. Pokazali su kako je tjelesna situacija ne čini razliku te da treba osvijestiti društvo kako osobe s invaliditetom mogu i trebaju biti ravnopravni članovi zajednice. Inkluzivna/integrirana plesna scena potvrđuje konstataciju da je invaliditet samo društveni konstrukt, a ne stanje koje determinira – iako ne poriču i ignoriraju tjelesnu situaciju osobe s invaliditetom, ona osvještava i negira poimanje društva da invaliditet nužno znači i disfunkcionalnost i nesposobnost. Prihvatanje tjelesne datosti koja ni u kojem momentu nije presudna za uključivanje ili isključivanje iz plesnoga svijeta, kao i pronalazak mogućnosti i načina da se u njemu sudjeluje, veliki je korak koji potiče na drugačije razmišljanje i viđenje osoba s invaliditetom, kao i na njihov položaj u društvu. Također, kroz integriranu/inkluzivnu plesnu praksu stvaraju se novi načini suradnje, istraživanja i učenja između osoba s invaliditetom i osoba bez invaliditeta – razvija se komunikacija, stvaraju se zajedničke ideje i ciljevi, istražuje se i uči kroz zajedničke kreativno – stvaralačke procese, a sve to dovodi do „...konceptualne promjene koja se može smatrati promjenom i u vidu konceptata korištenih za komunikaciju i rješavanje problema (...) i povećanje zajedničkog sudjelovanja među članovima zajednice. Proces konceptualne promjene sugerira jednaku priliku za doprinos u procesu učenja, dijeljenja zajedničkog cilja i suradnje svim članovima zajednice.“ (Barron u Zitomer i Reid, 2011) Nadalje, inkluzivna/integrirana plesna scena djeluje u skladu s modelom ljudskih prava, jer čini ono što je najteže; u praksi provodi ono što je zakonom određeno, poštuje se potencijal i aktivnost osobe s invaliditetom, a tek onda njezine medicinske značajke. U skladu s time, ono što je vrlo bitno za daljnji rast i razvoj inkluzivne/integrirane plesne scene kako bi ona imala još većeg odjeka i utjecaja su daljnje edukacije. To je ono što Adam Benjamin, umjetnički ravnatelj inkluzivne plesne skupine CandoCo naziva *novom ekologijom plesa*. Kako bi opisao važnost i potrebu za novim plesnim establišmentom, koji uključuje i institucije koje se bave plesnim obrazovanjem i obukom navodi kako je nužno je educirati kako plesače sa i bez invaliditeta, ali i koreografe, umjetničke voditelje, plesne kritičare i recenzente, pa tako i publiku o važnostima i mogućnostima plesne inkluzivne/integrirane scene. Taj će pristup uvelike poduprijeti zakone koji se suprotstavljaju diskriminaciji invaliditeta generalno, ali i u vidu obrazovanja, budući da će na taj način institucionalizirani podučavatelji, kritičari i plesači



početi razmišljati o načinu izvedbe i izvedbene poduke na svim razinama. Samim time, daljnjim edukacijama integrirana/inkluzivna plesna scena više neće biti smještena na marginu, već će ući u sfere profesionalnog plesa, što će uvelike pomoći njezinom daljnjem razvoju i utjecaju. Također, njihov razvoj u smjeru profesionalnih programa obuke pokazat će njihovu predanost i želju za kvalitetom, kao i postizanjem određenog standarda. (Smith, 2008, 77) Dakle, svime navedenim uviđamo kako je inkluzivna/integrirana plesna scena utabala put oblikovanja svjesnosti o važnosti ravnopravnosti, mogućnosti za (su)djelovanjem i nediskriminacijom. Sve dok se nešto radi iz srca, vrijedno je utoliko da se u to polaže nadu. Možda idealistički, ali vrijedi probati.

## 5. Plesna grupa *Magija*

Unatoč relativno snažnom razvoju inkluzivne/integrirane scene unatrag nekoliko desetljeća, kao i njezinom sve snažnijem utjecaju na području izvedbenih umjetnosti, u Hrvatskoj ona i dalje nije tolikog utjecaja i dometa kao u inozemstvu. Međutim, ne možemo poreći sve veći rast i razvoj u Republici Hrvatskoj, stoga smatram nužnim dati kratak uvid u inkluzivnu/integriranu scenu kod nas, pritom se fokusirajući na one skupine koje se dotiču plesnoga izričaja, ili su bar imale neke vidove suradnje, izvedbi i predstava te forme. Kasnije ću se u radu zadržati na jedinoj riječkoj inkluzivnoj plesnoj skupini – plesnoj grupi *Magija*. Uz neke općenite podatke o grupi, njihovim postignućima i voditeljima, imam namjeru predstaviti i analizirati njihov način rada, koncept radionica i ciljeve, kako bi ukazala na važnost takvog oblika rada i djelovanja na ovom području.

Iako u mnogim institucijama, rehabilitacijskim centrima, udrugama i slično, čiji su članovi i unutar kojih djeluju osobe s invaliditetom postoje radionice raznih tipova umjetničkog izražavanja, bilo hobističkog ili terapijskog tipa, rijetki su se odlučili i usudili izaći iz okvira ustanove u kojoj djeluju, posvetiti se određenom umjetničkom izričaju i izaći u javnost, pred publiku, s određenim produktom rada poput predstava, umjetničkih radionica ili seminara i na taj način napraviti prve, ali važne korake hrvatske inkluzivne/integrirane scene. Jedni od začetnika inkluzivne/integrirane scene u Hrvatskoj jest Kazalište slijepih i slabovidnih *Novi život* iz Zagreba još 1948. godine. Iako se u najvećoj mjeri bave kazališnim izričajem, točnije, teatrom, na njihovim službenim stranicama stoji podatak o dvije izvedbene plesne predstave.

(Kazalište slijepih i slabovidnih „Novi život“: O kazalištu, 2019) Važan iskorak po tom pitanju učinila je i Plesna skupina *Nikoline* koja je 1994. godine osnovana unutar Centra za odgoj i obrazovanje Dubrava, (In Portal, News Portal za osobe s invaliditetom: *Nikoline: Plesna skupina učenika s invaliditetom treba našu podršku*, 2016), kao i Udruga *Kazalište, vizualne umjetnosti i kultura Gluhih – DLAN*, osnovana 2001. koja svojedobno surađuje s mnogim plesnim umjetnicima u svojim projektima i predstavama (Udruga Dlan: *Predstave 2019.*). Obje djeluju sa željom i ciljem da se ukaže na postojanje i važnost bavljenja kreativnog izražavanja osoba s invaliditetom kroz sudjelovanje i djelovanje unutar sfera kazališta, plesa vizualnih umjetnosti i slično. Jedan od najsnažnijih i najutjecajnijih projekata na inkluzivnoj plesnoj sceni jest *Integrirani kolektiv za istraživanje pokreta*, osnovan 2012. godine pod okriljem Zagrebačkog plesnog centra i Hrvatskog instituta za pokret i ples s ciljem promicanja ideje integriranog plesa te promicanja i provedbe sve raznolikosti umjetničkog stvaralaštva. U sklopu projekta osmišljeno je i provedeno mnoštvo radionica plesne integracije, konferencija s temom inkluzije, plesnih predstava, gostovanja unutar Hrvatske, ali i gostovanja u inozemstvu. (Zagrebački plesni centar: *IMRC – inku impov session*, 2019)

Naposljetku, dolazim do Plesne grupe *Magija*. Obzirom da je to jedina plesna grupa toga tipa u Rijeci, osim što sam aktivno pratila njihov rad, djelovanje i unazad dvije godine prisustvovala predstavama, nastupima i festivalima u njihovoj organizaciji i izvedbi, stupila sam u kontakt s voditeljima i polaznicima potonje kako bi dobila dublji uvid u njihov način i princip rada, u ideje, ciljeve i razmišljanja koje stoje iza toga.

Plesna grupa *Magija* kazališna je plesna grupa koja djeluje u Rijeci od 2006. godine. Svoj je rad započela vođenjem niza profesionalnih radionica te od tada istražuje pokret i ples u sferi fizičkog teatra i suvremenog plesa, a pod ovim imenom djeluje od 2008. godine, kada su se kao plesna grupa *Magija* predstavili na I-festu<sup>16</sup> u Rijeci. Od tada nastavljaju svoje plesno djelovanje, ostvaruju inkluzivne umjetničke suradnje s profesionalnim koreografima, plesačima, učenicima plesnih škola, ali i bilo kojim drugim pojedincima koji su voljni i željni istraživati, razvijati i utvrditi svoj osobni umjetnički izričaj kroz (umjetnički) dijalog s drugima, neovisno o razini tjelesne funkcionalnosti, životnoj dobi i dotadašnjem iskustvu. Najviše članova su osobe s invaliditetom s različitim stupnjevima i oblicima invaliditeta, a koje su članice i djeluju u Udruzi osoba s cerebralnom i dječjoj paralizom Rijeka. Voditeljica plesne

---

<sup>16</sup> Festival stvaralaštva i postignuća djece s teškoćama u razvoju i osoba s invaliditetom, koji se svake godine održava 3. prosinca u Hrvatskom kulturnom domu na Sušaku, a u organizaciji je Projektnog ureda Zdravi grad Grada Rijeke. Slava Raškaj Rijeka, *Projekti – iFest*, 2019

grupe *Magija* već dugi niz godina je Sanja Josipović, plesačica, koreografkinja i pedagoginja suvremenog plesa, dok su gostujući pedagozi i stalni suradnici Gordana Svetopetrić, Martina Rukavina, Kate Foley, Eleonora Magdalena Vrdoljak te Zoran Josić, svi redom obrazovani i iskustveno involvirani u suvremenu plesnu scenu, pa tako i inkluzivnu scenu samu po sebi, kao i mnoge druge srodne izvedbene umjetnosti (performans, glumu i slično). Unazad nekoliko godina, ova je plesna grupa ostvarila brojne suradnje u vidu koprodukcija, edukacija, zajedničkih gostovanja i nastupa s *Integriranim kolektivom za istraživanje pokreta*, ali želja im je bila stvoriti stalne suradnje i na lokalnoj razini. Tako surađuju s Udrugom gluhih i nagluhih Primorsko – Goranske županije te Osnovnom školom za klasični balet i suvremeni ples pri Osnovnoj školi Vežica. Od najvećih postignuća, osim predstavljanja u vidu završne predstave koja se održava jednom godišnje, izdvojila bih Festival inkluzivnih scena koji je ove godine održan već četvrti put, kao i suradnja s Petim ansamblom<sup>17</sup>.

Plesne radionice održavaju se dva puta tjedno. Budući da svoj rad baziraju na suvremenom plesnom izričaju, one su koncipirane u istraživačko – kreativnom tonu. Iako se dotiču osnova plesne kompozicije, rad se ponajviše bazira na istraživanju tijela i pokreta. S obzirom na slobodu i otvorenost suvremenog plesa, istraživačkim pristupom prema tijelu i pokretu otkrivaju nove načine izražavanja koje su svojstvene pojedincu, na taj način pomičući individualne granice, a samim time i granice unutar, ali i izvan okvira plesne umjetnosti općenito. Istraživački pristup plesu temelji se na improvizaciji. Plesna improvizacija može se objasniti kao jedna od najriskantnijih i istovremeno najuzbudljivijih plesaćkih formi; izvedba plesača nije koreografirana, već on na licu mjesta, trenutnim odlučivanjem kreira pokret, samim time i tkivo izvedbe. (Carter, 2000) Improvizacija predstavlja slobodu izričaja, koja nije opterećena niti limitirana plesnom tehnikom i disciplinom, stoga se prilikom improvizacijskih vježbi plesač mora pokušati odmahnuti od naučenih plesnih pokreta i sekvenci i istraživati ono što ga u tom trenutku izvedbe „pita“ – bilo to vođeno emocijom, glazbom, atmosferom. Poanta improvizacije je biti svoj. Također, improvizacijom plesač izrazito osvješćuje svoje tijelo; postoje improvizacije sa zadatkom gdje plesač mora sav svoj fokus i energiju unijeti u jedan dio tijela i njime kreirati izvedbu, na taj način istražujući svoje tijelo i šireći spektar plesnog vokabulara kako individualno, tako i općenito. Što se tiče improvizacije u paru, suvremeni

---

<sup>17</sup> Peti ansambl čine mladi ljudi s autizmom i Downovim sindromom između 15 i 25 godina, učenici Centra za odgoj i obrazovanje. Nastao u suradnji s Gradom Rijekom i Hrvatskim narodnim kazalištem Ivana pl. Zajca u Rijeci, Peti ansambl jedini je takav ansambl unutar kazališne institucije u Hrvatskoj. Kroz razne radionice i edukacije vođene od strane profesora, dramaturga, koreografa, glumaca i ostalih suradnika, grupa je započela s radom početkom 2018. godine, a dugoročni cilj je da ovaj ansambl opstane i nastavi trajno djelovati unutar Hrvatskog narodnog kazališta Ivan pl. Zajc u Rijeci. Krajnović, 2019 (23.07.2019.)

plesni izričaj, pa tako i polaznici plesne grupe Magija okušavaju se na takozvanoj *contact improvisation*. Naime, taj oblik improvizacije osmišljen je 1972. godine od strane američkog koreografa Steve Paxtona, a bazira se tijelima u pokretu koja su u stalnom kontaktu. *Contact improvisation* može se objasniti kao „spontani fizički dijalog koji se kreće od mirnoga stanja pa do energičnih promjena. (...) To je slobodna igra ravnoteže, (...) traženja pravih pokreta i pronalaženje tjelesne i emocionalne istine o zajedničkom trenutku kretanja, koja sudionike informira, centrira i „oživljava“.“ (Koteen i Stark, 1979., 64) Naime, u ovoj vrsti improvizacije bitno je povezati se s partnerom ili grupom, međusobno se pratiti i voditi u pokretu te razmjenjivati doživljaj, iskustvo i emociju u danom trenutku s drugim tijelima. Ovaj oblik improvizacije ima slični učinak kao i individualna improvizacija, međutim odnos s drugim tijelima pojačava i druge elemente ključne za izvedbu; povezanost i povjerenje među članovima grupe, mogućnost međusobnog praćenja i nadopunjavanja, učenje o svome tijelu u odnosu s drugim i istraživanje pokreta i izvedbe u paru.

Ovaj koncept radionica temelji se na prihvaćanju i stvaraju uvjeta da se svaki pojedinac vrednuje jednako. Također, stvara se okruženje koje je po mjeri svakog pojedinca koji ima interes, ambiciju i sklonost u bavljenju ovim oblikom umjetničkog izražavanja. Također, žele ukazati na to kako je fizičko stanje nije uvjet za bavljenje plesom. Naprotiv, inkluzija u plesu razvija kompletno novi prostor kreacije, a fizička raznolikost mijenja percepciju umjetničkog stvaranja i izvedbe, mijenjajući već ustaljene, očekivane plesne oblike i forme za autentični izričaj svojstven pojedincu. Njihov daljnji put kretat će se u smjeru širenja suradničke mreže, kao i daljnjem educiranju i pokušaju institucionalizacije izvođača. Probleme poput nemogućnosti pronalaska adekvatnog prostora bez tehničko – infrastrukturnih barijera, kao i manjak vidljivosti inkluzivne/integrirane plesne scene u medijima i općenito javnom diskursu ne poriču, međutim, fokusiraju se na pozitivne strane onoga što rade. Plešu iz ljubavi i zbog ljubavi, a plesačko na taj način tijelo postaje temeljno polazište za promišljanje o praksi inkluzije.

## 6. Zaključak

Ovim sam radom pokušala obuhvatiti aspekte koji su važni za propitivanje funkcionalnosti plesačkoga tijela. Osvrnula sam se različita poimanja tijela i tjelesnosti, pitanje funkcionalnosti tijela, kao i društveno – političkih sfera koje su usko povezane s tim područjima. Kroz različite plesne prakse dotaknula sam se i različitim percepcijama plesačkoga tijela, sve kako bih konačno došla do momenta svojevrsne obrane svoje teze; o tome da je svako tijelo plesački sposobno, tj. funkcionalno.

Ples me kroz sve ove godine naučio mnogočemu. Naučio me osjećaju pripadnosti, prijateljstvu, važnosti i ljepoti suradnje, kako biti i tražiti oslonac. Naučio me kako se izraziti, kako komunicirati, kako osjećati i proživljavati. Naučio me emociji i načinima kako da se s njom nosim. Naučio me kako ju iskazati i pritom se osjećati ugodno u svome tijelu, kako ga osvijestiti i pokretom pričati svoju priču. Iskustvo plesa je nešto što je teško riječima u potpunosti dočarati, s obzirom da se u njemu krije tolika specifična snaga koja je u mogućnosti mijenjati; mijenjati tebe i mijenjati druge. Samim time, ples ne djeluje samo na pojedinca, već na mnoge načine komunicira na široj društvenoj razini. Upravo iz tog razloga, inkluzivna/integrirana plesna scena od velikog je značaja. Na individualnoj razini, pruža mogućnost istraživanja, otkrivanja i osvješćivanja svoga vlastitoga tijela i tjelesnosti i njihovih mogućnosti. Također, kroz suradnje, ali i druženja, jača se konekcija unutar plesne zajednice. Inkluzivna/integrirana plesna scena pokazuje kako različitost nije manjak, već bogatstvo. Počevši od širenja plesnog vokabulara i otkrivanje novih plesnih oblika i izričaja, pa sve do poimanja tko uopće može biti plesač i što je i kakvo je plesačko tijelo, redefinirajući do sada postojeća pravila i vrijednosti. No, ona ne čini samo to. Njezin utjecaj osjeća se i u široj zajednici. Kroz inkluzivnu/integriranu plesnu scenu, osobama s invaliditetom pristupa se kao ravnopravnim članovima društva, koji djeluju i stvaraju na isti način kao i svi pojedinci. Samim time, njezinim daljnjim djelovanjem i utjecajem na društvo, možemo se nadati da će takav pristup zaživjeti i u svakodnevnom životu. Ona tjera na promišljanje i kritički odmak, uči nas kako društveno prihvaćene vrijednosti nisu uvijek ispravne. Budući da je nemoguće izbrisati sve i krenuti ispočetka, trebamo moći i htjeti mijenjati ono postojeće. Upravo je identična stvar nužna i za poimanje funkcionalnog plesačkoga tijela. Do promjene u percepciji nećemo doći nadilaženjem tijela i tjelesnosti u plesu, već propitivanjem i redefiniranjem dosadašnjih normi i pravila. Ples jest tjelesni čin, međutim, on je i još mnogo toga. On je otkrivanje, učenje, rad, emocija, želja, volja i strast, što ne čini tijelo irelevantnim, već otvara nove poglede koji se ne

svode isključivo na estetski idealno, virtuosno plesačko tijelo. Samim time, unatoč problemima na koje nailazi, smatram da inkluzivna/integrirana plesna scena malim, ali vrijednim plesnim koracima ide u pravom smjeru – prema inkluzivnijem društvu u cjelini.

## 7. Literatura

1. Abbas, J., Church, K., Frazee, C., Panitch, M.: *Lights... Camera... Attitude! Introducing Disability Arts and Culture*, Toronto: School of Disability Studies, Ryerson University, 2004
2. Albright – Cooper, A.: *Choreographing difference*, Middletown, Wesleyan University Press, 1997
3. Anić, Š., Klaić, N., Domović, Ž.: *Rječnik stranih riječi*, SaniPlus, Zagreb, 2002
4. Barnes, C.: *A legacy of oppression: A History of disability in Western culture*. Bago, I., Ivković, I., Majcen Linn, O., Medak, T., Ostoić, S. (ur): *Festival umjetnosti invaliditeta: Ekstravagantna tijela.*, Zagreb, 2007
5. Barnes, C., Mercer, G.: *Disability culture: assimilation or inclusion?* Albrecht, G.L., Seelman, K., Bury, M. (ur): *Handbook of Disability Studies*, London and New Delhi: Sage publications Inc., 2001
6. Biti, O.: *Rasprava: Kamo s tijelom?*, Etnološka tribina 34, vol 41., 2011
7. Bourdieu, P.: *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1996
8. Brkljačić, D.: *Baletna klasika*, Nova izNova, Zagreb, 2013
9. Carter, C.L.: *Improvisation in dance*, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58(2):181, 2000
10. Chasen, L.R.: *Engaging Mirror Neurons to Inspire Connection and Social Emotion Development*, Jessica Kingsley Publisher, London, 2014
11. Comte, N.: *Europe 1450 to 1789: Encyclopedia of Early Modern World*, 2004

12. Csordas, T.J.: *Body/Meaning/Healing*, Palgrave Macmillan, New York, 2005
  
13. Cohen, S.J.: *Ples kao kazališna umjetnost*, Cekade, Zagreb, 1992
  
14. Damasio, A.: *Looking for Spinoza: Joy, Sorrow, and Feeling Brain*, Mariner Books, 2003
  
15. DeMello, M.: *Body Studies: An Introduction*, Routledge, London, 2014
  
16. Van Dyck, E., Burger, B., Orlandatou, K.: *The Communication of Emotions in Dance*, Ghent University, 2017
  
17. Foucault, M.: *Nadzor i kazna: Rađanje zatvora*, Informator, Zagreb, 1994
  
18. Fraleigh, S.: *Dance and the Lived Body: A Descriptive Aesthetics*, University of Pittsburgh Press, 1987
  
19. Goodley, D., Hughes, B., Davis, L.: *Disability and Social Theory: New Developments and Directions*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, UK, 2012
  
20. Hacnock, P., Hughes, B., Jagger, E., Paterson, K., Russel, R., Tulle – Winton, E., Tyler, M.: *The Body, Culture and Society: An Introduction*, Open University Press, Buckingham, 2000
  
21. Hanna, J.L.: *The performer-audience connection: emotion to metaphor in dance and society*, University of Texas Press, 1983
  
22. Hribar, S.: *2+2: Pokret je zbir svega što jesmo u Kretanja*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2009
  
23. Homans, J.: *Apollo's Angels: A History of Ballet*, Random House Inc., New York, 2011



24. Iacoboni, M.: *Zrcaljenje drugih: Nova znanost otkriva kako se povezujemo s ljudima oko sebe*, Algoritam, Zagreb, 2012
25. Irving, Hannah R., Giles, Audrey. R.: *A dance revolution? Responding to dominant discourses in contemporary integrated dance*, Leisure/Loisir, vol. 35, 351 – 389, 2011
26. Johnston, M.: *Integrating models of disability: a reply to Shakespeare and Watson*, *Disability and Society*, 12(2), 1997
27. Kaeppler, L. A.: *Dance Ethnology and the Anthropology of Dance*, Dance Research Journal, 2000
28. Katarinčić, I.: *Baletno tijelo kao prostor fascinacije i diskriminacije*, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, 2013
29. Katarinčić, I.: *Rod u predodžbama: stereotipizacija u klasičnom baletu*, Institut za etnologiju i folkloristiku, 2013
30. Keidan, L.: *Access all areas*, Bago, I., Ivković, I., Majcen Linn, O., Medak, T., Ostoić, S. (ur): *Festival umjetnosti invaliditeta: Ekstravaganatna tijela*, str. 122-136, Zagreb, Kontejne, 2007
31. Klobučar, N.: *Humanistički orijentirana anatomija*, Čemu 8.16/17, 2009
32. Koppers, P.: *Accesible Education: Aesthetics, bodies and disability*, Research in Dance Education 1/2: 119-131, 2010
33. Koppers, P.: *Disability and Contemporary Performance: Bodies on Edge*, Routledge London and New York, 2003
34. Launay, I.: *Ples između geste i pokreta*, u *Kretanja*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2008.
35. Louppe, L.: *Poetika suvremenog plesa*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2009

36. Ljubičić, M.: *Zdravstvena njega osoba s invaliditetom*, Sveučilište u Zadru, 2014
37. Magazinović, M.: *Istorija igre*, Prosveta izdavačko preduzeće Srbije, Beograd, 1951
38. Marinić, M.: *Jesu li osobe s invaliditetom „invalidi“? Pitanje konceptualne naravi, a li i potreba izjednačavanja mogućnosti*, Društvena istraživanja 1-2/93-94: 199221, 2008
39. Mauss, M.: *Techniques of the Body u Incorporations*, ur. Johathan Crary and Panford Kwinter, Zone, New York, 1992
40. Mihanović, V.: *Invaliditet u kontekstu socijalnog modela*, Ministarstvo zdravstva i socijalne skrbi Republike Hrvatske, 2010.
41. Mihelčić, J.: *Drago mi je što vas vidim u Kretanja 22:9-15*, 2015
42. Nikolić, O.: *Utjelovljena svijest i naturalizirana fenomenologija*, Kosančićev venac 19, Beograd, 2017
43. Petek, A.: *Transformacija politike prema osoba s invaliditetom u Hrvatskoj: Analiza ciljeva*, Fakultet političkih znanosti, Sveučilište u Zagrebu, 2010
44. Platon: *Fedon*, ur. Zovko, J. Naklada Jurčić, Zagreb, 1996
45. Sheets, M.: *The Phenomenology of Dance*, The University of Winsconsin Press, Milwaukee, 1966
46. Slunjski, I.: *Protiv političke korektnosti: utopija inkluzije u Kretanja 22:4963*, 2015
47. Smith, O.: *Mijenjanje apolonijaskog okvira u Kretanja 22:71-77*, 2015

48. Šostar, Z., Bakula Anđelić, M., Majsec Sobota, V.: *Položaj osoba s invaliditetom u Gradu Zagrebu*, Revija za socijalnu politiku, 13, 1, 53-65, 2006
49. Teodorović, B., Bratković, D.: *Osobe s teškoćama u razvoju u sustavu socijalne skrbi*, Edukacijsko – rehabilitacijski fakultet, Sveučilište u Zagrebu, 2001
50. Thomas, H.: *The Body, Dance and Cultural Theory*, Palgrave Macmillan, New York, 2003
51. Užarević, J.: *Ideja tijela (na primjerima iz Slučaja Kukockoga Ljudmile Ulicke)*, „Umjetnost riječi“ LIX, Zagreb, 2015
52. Valéry, P.; *Filozofija plesa*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2009
53. Zakon o suzbijanju diskriminacije, Narodne novine, br. 85./08, 112/12, 2009.
54. Žunić, Z.: *Profesionalnom rehabilitacijom u 21. stoljeće*, Državni zavod za zaštitu obitelji, metrinstva i mladeži, Ministarstvo rada i socijalne skrbi, Zagreb, 2001
55. Zitomer, Michelle R., Reid, Greg: *To be or not to be – able to dance: Integrated dance and children's perception of dance ability and disability*, Research in Dance Education 12(2):137.156, 2011
56. Quinn, G., Degener, T.: *Human Rights and Disability: The current use and future potential of United Nations human rights instruments in the context of disability*, New York, 2002
57. Wainwright, S.P., Turner, Bryan S.: *Ephiphanies of Embodiment. Injury, Identity and the Balletic Body*, Qualitative Research 4(3), 311-337, 2004
58. Dance magazine: *Mia Michaels Opens Up About Burning Bridges*, 2018 (<https://www.dancemagazine.com/mia-michaels-2618355632.html>, 06.08.2019.)
59. Grad Rijeka: *Osobe s invaliditetom*, 2019, <https://www.rijeka.hr teme-za-gradane/obitelj-i-drustvena-skrb/osobe-s-invaliditetom/>)

60. In Portal, News Portal za osobe s invaliditetom: *Nikoline: Plesna skupina učenika s invaliditetom treba našu podršku*, 2016, <http://www.in-portal.hr/in-portal-news/in-mreza/10182/nikoline-plesna-skupina-ucenika-s-invaliditetom-treba-nasu-podrsku-u-virtualnom-plesnom-showu>, (22.07.2019)
61. Kazalište slijepih i slabovidnih „Novi život“: *O kazalištu*, <https://www.novizivot.hr/> (22.07.2019)
62. Keat, Russel: *Merleau – Ponty and the Phenomenology of the Body*, 1982, [http://www.russellkeat.net/human\\_bodies.php](http://www.russellkeat.net/human_bodies.php), (06.08. 2019.)
63. Krajnović, N.: *Pravo na ekspresiju i važnost zabavljanja*, 2019 <https://www.kulturpunkt.hr/content/pravo-na-ekspresiju-i-vaznost-zabavljanja> (23.07.2019.)
64. Mackrell, J. R.: *Dance: Performing arts: The Aesthetics of Dance*, 2018 <https://www.britannica.com/art/dance>, (07.08.2019)
65. *Nova prepreka na putu: Pogledajte kako je tvrtka Rijeka promet napravila rampu za invalide u Rijeci*, 2018, <http://www.novilist.hr/Vijesti/Rijeka/NOVA-PREPREKA-NA-PUTU-Pogledajte-kako-je-tvrtka-Rijeka-promet-napravila-rampu-za-invalide-u-Rijeci> (04.08.2019.)
66. Slava Raškaj Rijeka, *Projekti – iFest* <http://www.slava-raskaj-rijeka.hr/projekti/ifest> (23.07.2019.)
67. Svjetska zdravstvena organizacija: *Constitution*, 2019, <https://www.who.int/about/who-we-are/constitution> (04.08.2019.)
68. Svjetska zdravstvena organizacija: *Disabilities*, 2019, <https://www.who.int/topics/disabilities/en/> (22.07.2019)
69. Udruga Dlan: *Predstave*, <http://www.dlan.hr/>, (22.07.2019.)

70. Zagrebački plesni centar: *IMRC – inku improv session*,  
<https://www.zagrebackiplesnicentar.hr/plesna-edukacija/imrc-inku-improv-session>  
(22.07.2019.)

